Sosyologca Kitapları | 46

AYGÜN ŞEN

KAYIP KEŞİF YOLCULUK

Japon Sineması Manga ve Anime



DOĞU KİTABEVİ

Aygün Şen 1980 yılında Kayseri'de doğdu. İlköğrenimini İzmir'de tamamladıktan sonra 1998 yılında İzmir Bornova Anadolu Lisesi'nden mezun oldu. Lisans ve Yüksek Lisans eğitimini Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesinde tamamladı. 2009 yılından beri aynı fakültede Sinema Anabilim Dalı'nda Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır.

Kayıp, Keşif, Yolculuk... Japon Sineması Manga ve Anime (2014) ilk kitabıdır

Doğu Kitabevi - 79

Sosyologca Kitapları Dizisi - 46

Sosyologca Kitapları Dizisi Yayın Yönetmeni

Ertan Eğribel-Ufuk Özcan

© Aygün Şen/Kayıp, Keşif, Yolculuk... Japon Sineması Manga ve Anime

Kapak Tasarım: Ömer Sungur

T.C.

Kültür ve Turizm Bakanlığı

Sertifika No: 16997

Baskı ve Cilt:
İstiklal Yayıncılık Dağıtım Pazarlama San. ve Tic. Ltd. Şti.
Yıldız Sanayi Sitesi Cevizlibağ No: 131-133
Matbaa Sertifika No: 23049

1. Baskı 2014 - İstanbul

Bu kitabın tüm yayın hakları Doğu Kitabevi'ne aittir.
Tanıtım ve referans için yapılacak alıntılar dışında çoğaltılamaz,
Kültür Bakanlığı Telif Hakları Sözleşmesi gereği
yayınevinin iznini gerektirir.

ISBN 978-605-5296-80-3

DOĞU KİTABEVİ
Cağaloğlu Yokuşu, Narlıbahçe Sokak, No:6/1 Cağaloğlu-İstanbul
İletişim: 0212 527 29 26

ww.dogukitabevi.com

KAYIP,
KEŞİF,
YOLCULUK...

JAPON SİNEMASI MANGA VE ANİME

AYGÜN ŞEN

İÇİNDEKİLER

Başlarken....9
Giriş....11
BİRİNCİ BÖLÜM JAPON TARİHİ....17
1. ANTİK DÖNEM....19
Jomon Dönemi (MÖ 8000- MÖ 300)....19
Yayoi Dönemi (MÖ 300-MS 300)....19
Yamato Dönemi (M.S. 300-593)....19
Asuka Dönemi (593-710) ve Taika Düzenlemesi....20
Nara Dönemi (710- 794)....22
Güneş İmparatorluğu ve Tanrısal Görev....24
Heian (Fuciwara) Dönemi (794-1192)....27
2. FEODAL DÖNEM....31
Kamakura Dönemi (1192-1338)....31
Muromachi-Ashigaka Dönemi (1338- 1573)....32
Azuchi - Monoyama Dönemi (1573-1603)....36
Edo- Tokugawa Dönemi (1603- 1868)....38
3. MODERN DÖNEM....46
Meiji Dönemi (Meiji Restorasyonu) (1868-1912)....46
Japon Modernleşmesi....55
Taisho Dönemi (1912-1926)....67
Showa Dönemi (1926-1989)....68
4. II. DÜNYA SAVAŞI VE SONRASINDA JAPONYA....69
İKİNCİ BÖLÜM JAPON KÜLTÜRÜ VE YAŞAYIŞI....77
1. KÜLTÜR VE YAŞAYIŞ....79
2. GELENEKSEL JAPON SANATLARI....89
Çay Töreni....90
Gösteri Sanatları....96
Baskı ve Resim....103
3. DİN VE İNANIŞ....108
Shintoizm....109
Budizm....111
Zen Budizmi....112
Taoizm....115
Yeni Dinler....116
4. YÖNETİM VE HİYERARŞİ....116

5. BİREY-TOPLUM İLİŞKİSİ VE TOPLUMSAL DENETİM....124
6. GELENEKSEL JAPON AİLESİ....132
7. EĞİTİM SİSTEMİ....147
Shiken Jigoku (Sınav Cehennemi) ve Kyoiku Mama (Eğitim Annesi)....150
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM JAPON SİNEMASI, MANGA VE ANİME....153
1. JAPON SİNEMASI....155
2. MANGA....159
Manga: Yerel mi Evrensel mi?....169
3. ANİME....183
Anime Sadece "Japon" Mudur? Ulusal ve Küresel Kültürel
Kimlik Bağlamında Anime....200
Animede Temel Anlatı Türleri....212
Mahşer....212
Festival....220
Ağıt....222
Anime Kimler İçin Yapılır, Ne Anlatır? Animede Türler....224
Spor, Arabalar ve Dev Robotlar Dünyasında
Büyüme Öyküleri: Shounen....225
Sihirli Kızlar, Romantizm ve Bağımsızlık: Shoujo....228
Kadın Özgürleşmesi-Erkek Paniği: Animede Cinsiyet Temsilleri....238
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM MIYAZAKI HAYAO....249
1. HAYATI VE ESERLERİ....251
Miyazaki'nin Dişil Evreni....257
Sözlü Kültürden Animasyona Hikaye Anlatıcılığı....263
2. YOL DA ÖYKÜ DE KAYIPLA BAŞLAR....277
Ekolojik Kıyamet: Rüzgarlı Vadi....277
Kayıp Cenneti Keşfetmek: Komşum Totoro....285
Büyümek İçin Yollara Düşmek Gerek: Küçük Cadı Kiki....289
Doğa Kendini Savunmaya Karar Verdiğinde: Prenses Mononoke....295
Kendine Dönüş, Yuvaya Dönüştür: Ruhların Kaçışı....301
Dönüşen Bedenler ve Aşk: Yürüyen Şato....317
SONUÇ....328
KAYNAKÇA....335

Dila'ya...

'Ütopya ülkesinin olmadığı hiçbir dünya haritası
bakmaya değmez"
Oscar Wilde

Başlarken

Küçük bir çocukken televizyonda Disney yapımı Bambi'yi izlediğimiz bir pazar kahvaltısında, filmin sonunda babamın gözünde bir damla yaş gördüğümde çizgi filmlerin yetişkinleri de etkilediğini hayretle fark etmiştim. O yaşlarda arkadaşlarımızla birbirimize en sevdiğimiz çizgi filmleri sorarken "Japon çizgi filmleri" diye cevap verdiğimi hatırlıyorum. Seksenli yıllarda "*anime*" adı henüz yaygınlaşmamıştı, ama Japon animasyonlarının izlediğimiz diğer çizgi filmlerden farklı, bizi daha fazla etkileyen, içine alan bir yanı olduğunun farkındaydık.

Yıllar sonra yüksek lisans tezimde Miyazaki Sineması çalışmak, sadece akademik bir gereklilik değil, sınırlarını tam olarak bilemediğim bir alanda tarih, kültür ve toplum üzerine uzun, bazen zorlu ancak keyifli ve öğretici bir yolculuk haline geldi. Tıpkı Miyazaki filmlerinin kahramanları gibi geçmiş, şimdi ve gelecek içinde yolculuk ettiğim, insanın toplumla, iktidarla, doğa ve doğaüstü ile ilişkisini keşfetmeye çalıştığım bir serüvene dönüştü. Yollara düşmek, serüvenlere atılmak için bana ilham ve cesaret veren Miyazaki Hayao'ya minettarım. Yarattığı güçlü kadın karakterleri aracılığıyla insanın hiç bitmeyen büyüme, keşfetme, kaybetme ve kayıplarıyla başa çıkma serüveninde nesiller boyunca yol gösterici olmaya devam edeceğine yürekten inanıyorum.

Bu öğretici yolculukta Türkiye'den bakıp Japonya'yı görmeye, anlamaya çalışmak elbette çeşitli riskler taşıyordu. Sanat ve endüstrinin iç içe geçtiği Japon animasyonunun köklerini, anlatı yapısını ve diğer ülke animasyonlarından ayrılan yanlarını anlamaya çalışırken oryantalist bir bakıştan, mistik ve hülyalı bir Doğu tasvirinden kaçınmak için özen gösterdim. Yıllarca Batılı kültür ürünlerinde karşımıza çıkan ve algımızı etkileyen, Japonya'yı cinsel hazların vaadi "Geyşa" ve savaşçı "Samuray" imgelerinde sabitleyen temsillerden kaçınmak için çaba göstermekle birlikte elbette kendi bakışımdan ayıklayamadığım kültürel tortular çalışmaya sızmış olabilir. Bunun önüne geçmek için çalış-

manın tarih ve kültür bölümlerine beklenenden fazla yer verdim. Sabırlı ve dikkatli bir okuyucunun Japon tarihinin ve kültürünün farklılıklarını takdir ederken topluma, iktidara ve kültüre dair insanlığın ortak evrensel meselelerini bulmasını umuyorum.

Çalışma boyunca benden yardımlarını esirgemeyen tez danışmanım Prof. Dr. Esra Biryıldız'a teşekkür borçluyum. Sadece tezimi beni heyecanlandıran bir konuda yazmam konusunda sağladığı serbestlik ve akademik danışmanlık ile değil, bu heyecana ortak olarak da her an desteğini hissettirdi. Değerli hocalarım Prof. Dr. Şükran Esen ve Prof. Dr. Serpil Kırel, okumalarım arasında yolumu kaybettiğim dönemlerde soruları ve önerileriyle yeni bir bakış kazanmamı, yeni bir yol bulmamı sağladılar. Ayrıca çalışmanın kitaplaşmasında beni harekete geçiren hocam Doç. Dr. Mehmet Öztürk'e ve Doğu Kitabevi'ne teşekkür ederim.

Süreç boyunca kaynaklara ulaşmama yardım eden, her türlü sıkıntıda imdadıma koşan, sadece çalışmaya değil, hayata dair öneri ve sorularıyla beni zenginleştiren arkadaşlarıma çok şey borçluyum. Beraber çıktığımız bu uzun yolculukta sinemaya, tarihe, topluma, yani hayata dair paylaşımlarıyla bir çay sohbetini, bir akşam yemeğini keyifli ve öğretici bir ders haline getirdiler.

Her konuda benden desteğini ve özenini esirgemeyen sevgili annem ve babam, hayatımın her alanında olduğu gibi bu çalışmada da en büyük pay sahipleridir. Gözlerinde gördüğüm sevgi ve güven, fiziki mesafeleri aşarak zor zamanlarda yola devam etmemi sağlayan bir ışık oldu. Kendi büyüme serüvenini yaşarken benim yaşamıma da anlam veren kızım Dila'ya çocukluğun duru görüşü ve masumiyeti ile günlerimi bir Miyazaki filmine çevirdiği için teşekkür borçluyum. Onun güçlü bir kadın olma yolculuğuna ve keşiflerine tanıklık etmek, yol arkadaşı olmak en zenginleştirici deneyimim olmaya devam ediyor.

Aygün Şen

GİRİŞ

Kısaca "Japon animasyonu" olarak tanımlanabilecek anime, Japon popüler kültüründe önemli bir yere sahiptir. Bağlantılı olduğu manga (Japon çizgi romanı), bilgisayar oyunları, hediyelik eşyalar ile dev bir endüstrinin parçası olan anime, son yıllarda küresel bir olgu haline gelmiştir.

Sinemayı, içinden çıktığı toplumun ekonomik, sosyolojik ve politik koşullarından bağımsız düşünmek mümkün değildir. Yaratıcısının zihninden çıkan anime, live-action filmlere göre daha büyük bir yaratım özgürlüğü sunmasının ve ulus-ötesi kavramları dile getirmesinin yanında, Japon tarihinden ve toplumundan tamamen bağımsız değildir. Animeler, hızla gelişen teknoloji karşısında insanlığın duyduğu kaygı, bireyin yalnızlaşması ve ergenlik sorunları gibi evrensel temaların yanında, tartışmasız Japon referanslara sahiptir.

Japon yönetmen Miyazaki Hayao, anime türünün dünya çapında tanınan yaratıcı yönetmenlerinden biridir. Filmleri aracılığıyla yarattığı zengin fantezi dünyası ve güçlü dişi kahramanları ile tanınan yönetmen, bu kahramanlar aracılığıyla yerel ve ulusal meseleleri dile getirmektedir. Bu çalışmanın amacı, genelde bir ifade aracı olarak animenin, özelde Miyazaki Hayao filmlerinin, ulusa özgü ve ulus-ötesi referanslarını incelemek, Japon toplumun tarihi ve kültürü ile bağını ortaya koymaktır. Özellikle Japonya'da milyar dolarlarla ifade edilen bir sektör haline gelmiş olan animelerin izleyicilerinin kimlerden oluştuğu, animenin ne tür bir ifade gücü olduğu, toplumun hangi ihtiyacını karşıladığı sorularına cevap verilmeye çalışılacaktır. Bu amaçla Miyazaki animeleri, sinema-tarih ve sinema-toplum ilişkileri bağlamında incelenecektir.

Birinci Bölümde, Japon tarihi ele alınarak, ülkenin politik ve sosyal yapısının hangi koşullara bağlı olarak şekillendiği incelenecektir. Japon Tarihi incelenirken dönemlerin tarihlendirilmesinde Japon Uluslararası Enformasyon Merkezi tarafından yayınlanan kitaba sadık kalınmıştır.

Çeşitli kaynaklar arasındaki dönemlere ayırma, dönemlerin başlangıç ve bitiş tarihlerindeki farklılıklar genelde farklı alanlardaki değişimlerin temel alınmasından kaynaklanmaktadır.

Bozkurt Güvenç'in "Japon Kültürü" kitabında Yamato Dönemi MS 552- 645 yılları arasında belirtilmiştir. Oysa aynı dönem için Uluslararası Enformasyon Merkezi'nin hazırladığı "Bugünkü Japonya" kitabı MS 300-593 tarihlerini vermiştir. Kenneth G. Henshall "A History of Japan: From Stone Age to Superpower" adlı kitabında Yamato Dönemi'ni 300-710 yılları arasında ele almış, "Bugünkü Japonya" kitabının Asuka Dönemi içinde yer verdiği Taika Düzenlemesi'ni, Kofun/Yamato Dönemi içinde incelemiştir.[1] Alex Kerr de aynı şekilde Kofun Dönemi adı altında incelediği Yamato dönemi'ni 300-710 yılları arasında ele almıştır.[2]

Yine Bozkurt Güvenç, Prens Shotoku Taishi'nin 17 maddelik Taika Düzenlemesi'ni Nara Dönemi ile aynı başlıkta incelemiş ve bu dönemi "Taika Düzenlemesi ve Nara Dönemi" olarak adlandırarak 645 yılında başlatmışır. Uluslararası Enformasyon Merkezi tarafından hazırlanan "Bugünkü Japonya" kitabı, Taika Düzenlemesi'ni Güvenç ve Eberhard'dan farklı olarak, Asuka Dönemi içinde ele almıştır. Taika Düzenlemesi, yapıldığı dönemde yeni bir başkent inşa edilmesini öngörmüşse de yeni başkent ancak 710 yılında Nara'da inşa edilebilmiştir. Dönemlendirmeler arasındaki farklılık da bundan kaynaklanmaktadır. Güvenç ve Eberhard, dönemlere ayırırken bu düzenlemeyi dikkate almışsa da Ulusal Enformasyon Merkezi'nin hazırladığı kitapta, yeni başkentin kurulduğu 710 yılı esas alınmıştır.

Güvenç, Henshall ve Kerr, Heian Dönemi'nin sonu ve Kamakura Dönemi'nin başlangıcını, Minamotoların rakip Taika klanını yenerek iktidarı ele geçirdiği 1185 yılı olarak belirtmişlerdir. Japon Uluslararası Eğitim Enformasyon Merkezi tarafından hazırlanan "Bugünkü Japonya" kitabı ise Kamakura Dönemi'nin başlangıcı olarak, 1192 yılında Minamoto ailesinin başı Yoritomo'nun askeri hükümeti, yani shogunluğu, şimdiki Tokyo yakınlarındaki Kamakura'da kurmasını ele almıştır.

Japon tarihinin incelenmesindeki bu farklılıklar nedeniyle dönemlendirmelerde, birinci elden yazıldığı için "Bugünkü Japonya" kitabı dikkate alınmış, ancak tarihsel olaylarda diğer kaynaklardan da yararlanılmıştır. Ayrıca, çalışmada sözü edilen tüm Japonca adlar, Japon sistemine sadık kalınarak metin içinde önce soyad, sonra ad olarak yer almıştır.

İkinci Bölümde, Japon kültürü ve yaşayışı incelenecektir. Farklı dönemlerde, değişen koşullara rağmen varlığını koruyan kültürel değerler araştırılacak, bunların modern Japon toplumu üzerindeki etkisi ele alınacaktır. Kültüre ve ulusa dair önyargılardan, kalıplaşmış verilerden mümkün olduğunca kaçınabilmek amacıyla, farklı uluslardan antropolog, siyaset bilimci ve tarihçilerin farklı bakış açılarına yer verilecektir.

Bir toplumun kültürünün, geleneklerinin oluşumunda, bireylerin şekillenmesinde sadece resmi tarih, ekonomik ve bilimsel veriler yeterli değildir. Ünsal Oskay, insanların her dönemde yaşadıkları reel hayatın gerçeğe en yakın şekilde anlaşılması için edebiyat ve diğer sanat dallarını da incelememiz, ipuçlarını değerlendirmemiz gerektiğinin altını çizmiştir. *"Sanatlar, yaşanan reel hayatın dışladığı, yoksun kıldığı, baskı altına aldığı değerlerin yarattığı özlemleri, arayışları, düşleri anlatır. O nedenle, yazılı belgelerden yasalardan çok, bu düşsel söylem biçimlerinde saklıdır yaşanan hayatın gerçek görünümü."*[3] Bu çalışmada tarih, kültür ve ekonomi gibi toplumun alt yapısını oluşturan alanların dışında Japon efsanelerine, halk öykülerine, gösteri sanatlarına ve dini inanışlarına da yer verilecektir. Böylece sinema sanatının bir türü olan animenin, hangi kaynaklardan beslendiği ve Japon sanatında nasıl bir yere sahip olduğu ortaya konmaya çalışılacaktır.

Üçüncü bölümde anime türünün sanatsal kökeni, Japon çizgi romanları mangalar ile arasındaki biçim ve içerik alanlarındaki benzerlikler ve farklılıklar araştırılacaktır. Ortaya çıkışından itibaren manga ve anime türü arasındaki sanatsal ve ticari ortaklık, türlerin yıllara göre gelişimi ve bu gelişmede etkili olan yapımlar ve yaratıcılar ele alınacaktır. Japon toplumunun geçirdiği dönüşümlere, küresel çaptaki ge-

lişmelere bağlı olarak manga ve animenin nasıl toplumsal bir ifade aracı olduğu ortaya konulacaktır.

Dördüncü bölümde ünlü yönetmen Miyazaki Hayao'nun yaşamı ve eserleri incelenecektir. Yönetmenin anime türüne bakışı, filmleri aracılığıyla vermek istediği toplumsal mesajlar ve deneyimlerinin filmleri üzerindeki etkisi ele alınacaktır. Yönetmenin Japon tarihine, kültürüne ve toplumuna bakış açısı, bu alanlardaki değişimleri algılayışı ve filmleri aracılığıyla sorunlara getirdiği çözüm önerileri araştırılacaktır. Yönetmenin, Japon tarihini, kültürünü ve toplumunu irdelediği, kültürel yozlaşma, kimliğin kaybı, insanın doğa ve doğa-üstü olanla ilişkisinin kopması gibi sorunları dile getirdiği filmler seçilerek incelenecektir.

Dördüncü bölümde yönetmenin *Rüzgarlı Vadi, Komşum Totoro, Küçük Cadı Kiki, Prenses Mononoke, Ruhların Kaçışı ve Yürüyen Şato* filmleri incelenecektir. *Rüzgarlı Vadi, Prenses Mononoke ve Ruhların Kaçışı* filmleri, değindiği evrensel meseleler yanında, Miyazaki'nin Japon tarihinin önemli dönüm noktalarını, toplumdaki değişimlere bağlı olarak ele aldığı filmler olması, doğrudan belirli olaylara göndermelerde bulunması nedeniyle seçilmiştir. *Komşum Totoro*, Miyazaki'nin çocukluğundan izler taşıyan bir film olmasının yanında geleneksel aile, ebeveyn-çocuk ve doğa-çocuk ilişkilerini ele almaktadır. *Küçük Cadı Kiki* on üç yaşında bir kız çocuğunun olgunlaşma ve özgüven kazanma serüvenini anlatırken Yürüyen Şato savaşların gölgesindeki bir ülkede uğradığı lanet sonucu yaşlı bedene hapsolan bir genç kızın yeni durumuyla başa çıkmasını ele almaktadır. Yönetmenin tarih ve gelenekten referanslar içeren, ancak bu olguları eleştirel bir dille ele alan filmleri, Japon tarihi, Japon kültürü ve anime türünün gelişimi açısından incelenecektir.

Genelde anime, özelde ise yönetmen Miyazaki Hayao, tüm dünyada olduğu gibi, ülkemizde de son yıllarda sanatsal ve toplumsal kökleri bakımından ilgi konusu olmuştur. Yetmişli yıllardan itibaren devlet televizyonu ve özel televizyon kanalları aracılığıyla anime ile tanışan insanlar, hayran klüpleri ve internet siteleri kurarak, akademik

araştırmalar yaparak anime ve onunla bağlantılı türlerle daha yoğun olarak ilgilenmektedirler. Her yıl yapılan film festivallerinde animelere daha çok yer verilmeye başlanmış, çeşitli üniversitelerde anime festivalleri düzenlenmeye, müzelerde manga ve anime sanatçılarının çizimleri sergilenmeye başlanmıştır.

Bu çalışma, anime türünün ve ünlü yönetmen Miyazaki Hayao'nun yapıtlarının sanatsal, toplumsal ve ekonomik temellerini ortaya koyarak, ülkemizdeki anime çalışmalarına geniş bir çerçevede katkı yapmayı hedeflemektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

JAPON TARİHİ

1. ANTİK DÖNEM

Jomon Dönemi (MÖ 8000-MÖ 300)

Japon Takımadaları'nda yerleşik hayat, ilk olarak adaların hala Asya kıtasının bir parçası olduğu dönemde, yaklaşık olarak 100 bin yıl önce başlamıştır. M.Ö. 8000- M.Ö. 300 yılları arasındaki döneme, yemek pişirmek ve saklamak için üretilen Jomon stili yani sicim desenli toprak kaplar adını vermiş, bu dönem Jomon Dönemi olarak adlandırılmıştır.[4]

Eberhard, Jomon dönemi stilinin adanın yerli halkı olan "Ainu"ların kültürü olduğunu öne sürmüştür. 1950'li yıllarda hala Hondo ve Hokkaido'da yaşayan Ainular olduğunu belirtmiştir. Güney'den ilerleyen Japonlar'ın Ainuları sürekli kuzeye doğru göç etmeye zorladıklarını, Ainu halkının tarıma elverişli olmayan kuzey topraklarında kültürlerini geliştiremeyerek balıkçılık ve avcılık yaparak yaşamak zorunda kaldıklarına değinmiştir.[5]

Yayoi Dönemi (MÖ 300- MS 300)

Ada halkı, M.Ö. 300 yıllarında Asya kıtasından gelenlerden tarım, basit pirinç ekimi ve metal işçiliği tekniklerini öğrenmişler, tarım üretimi ve günlük yaşam için tarım aletleri ve demir silahlar, dini ayinler için bronz kılıçlar ve aynalar kullanmışlardır. Japon inancında hala kutsallığın simgesi sayılan, tapınaklara ve evdeki kutsal raflara konulan kılıç ve aynaya, daha o dönemde kutsallık atfedilmiştir. Ayrıca bu dönemde işbölümü, yönetenler ve yönetilenler arasındaki ayrılığı derinleştirmiş ve ülkede pek çok küçük devlet kurulmuştur. MÖ 300-MS 300 yılları arasında, seramik kapların üretilmeye başlandığı döneme Yayoi Dönemi adı verilmiştir.[6]

Yamato Dönemi (M.S. 300-593)

Eski bir vilayet olan Yamato'da ne zaman ve hangi koşullarda bağımsız bir devlet oluştuğu halen tartışmalı bir konu olmakla birlikte, Yamato devletinin 5.yy'da çok fazla genişleyerek bu topraklardaki bölgesel hükümdarlara boyun eğdirdiği bilgisine ulaşılmaktadır.[7]

Dördüncü yüzyılda küçük devletler birleşmiş, bu sayede Yamato'da yani şimdiki Nara eyaletinde, tüm milleti yöneten güçlü bir politik otorite ortaya çıkmıştır. Ayrıca 4. ve 6. yüzyıllar arasında Budizm ve Konfüçyusculuk'u da kapsayan Çin Kültürü, ülkeye Kore yoluyla girmiştir. Dördüncü yüzyılın sonlarından itibaren Kore Yarımadasındaki krallıklar ile Japonya arasında başlayan ilişkiler yoluyla Çin'in yazı biçimi, Çin hükümet sistemi ve Çin sanatı ülkeye girmiş ve Japon kültürünü büyük oranda etkilemiştir. İlerleyen yüzyıllarda Japonlar, Çin'den aldıkları sanat ve siyaset temeli üzerine kendi sistemlerini inşa ederek bu alanları Japonlaştırmışlardır.[8]

Yamato devletinin gelişmesinde anakarayla olan ilişkiler büyük önem taşımıştır. Beşinci yüzyılın başından itibaren savaşlardan kaçan Koreliler Japonya'ya göç etmişlerdir. Göçmenlerin büyük kısmı kendi istekleriyle topraklarını terk etmiş olsalar da Yamato birliklerinin de bazı köyleri boşaltarak buralarda yaşayanları göçe zorladıkları bilinmektedir.9 Bugün hala Japonya'da çözülememiş olan Koreli göçmenler sorununun henüz 5.yy'da başladığını görmekteyiz.

Asuka Dönemi ve Taika Düzenlemesi

5.yy'da Yamato devleti, Paekche sarayından nitelikli zanaatçılar, okuma yazma bilen bilge adamlar göndermesini istemiştir. Bu sayede erken Japonya'da Kore kökenli bir yazıcılar grubu oluşmuş, resmi yazışmalar bu grup tarafından yapılmıştır. 6.yy boyunca Yamato sarayı ilk kez Kore üzerinden Budizm ile tanışmış, Çin eğitimi etkilerinin de zemini hazırlanmıştır.[10]

Sui Hanedanı yıllıklarında 581-600 yılları arasında Yamato sarayından gelen ilk elçilere ait veriler saptanmaktadır. Bu dönemden itibaren Çin İmparatorluğu ile Yamato devleti arasında birbiri ardına elçilik grupları gidip gelmeye başlamış, aynı zamanda çok sayıda öğrenci de eğitim için Çin'e gitmeye başlamıştır. Naumann, bu öğrencilerin Çin'de genellikle on yıllar boyunca kalarak ülkelerine her alanda kapsamlı bilgilerle döndüklerini belirtmiştir. Yazar, Yamato devletinde 7.yy'da, Çin

İmparatorluğu örnek alınarak merkezi, bürokratik bir devletin kurulması yolundaki reform çabalarını, bu öğrencilerin etkisine bağlamak gerektiğinin altını çizmiştir.[11]

Çin ve Budizm etkisi, 4.yüzyılın sonlarından itibaren Kore üzerinden Japonya'ya ulaşmıştır. 552 yılında bir Kore elçisi, Japon imparatoruna bir Buda heykeli ve Budist şutraları getirerek ülkede önemli değişikliklerin olmasına neden olmuştur. Budizmi resmi din olarak kabul eden Japonya'da, Budizm taraftarları ve karşıtları arasında çatışma yaşanmıştır. Budizm'in savunucusu olan Soga Ailesi'nin zaferi kazanması ile aynı aileye mensup İmparatoriçe Suiko (539-629) yönetiminde Budizm devlet dini olmuştur. İmparatoriçe Suiko, yine aynı aileden Prens Shotoku Taishi'yi devlet işlerinde kendisine yardımcı olması için seçmiştir. Shotoku, Budist ahlakına dayanarak 604 yılında 17 maddelik bir ferman yayınlamış, ilk Budist manastırları ve tapınakları da o yıldan itibaren kurulmuştur.[12]

Shotoku Taishi tarafıdan ilan edilen beyanname halkın her koşulda imparatora itaat etmesini emretmiştir. Oysa o dönemin koşullarında imparatorluk makamı sadece dini saygınlığa sahip olmuş, siyasi gücün gerçek sahibi soylu aileler olmuştur. Prens Shotoku, bu fermanla Çin'den gelen Konfüçyus ve Buda öğretilerinin, halka itaatkar olmasını buyuran öğretisinden faydalanarak imparatorluk makamına güç kazandırmayı, yönetimi merkezileştirmeyi amaçlamıştır.[13]

Bir devlet kurma yolundaki reform çabaları nedeniyle Prens Shotoku, Japon devletinin gelişimi açısından önem taşıyan ilk tarihsel kişidir. İmparatoriçe Suiko adına ülkeyi yöneten Prens Shotoku, Koreli bilginler tarafından eğitilmiştir. Klasik Çin yazısını ve Budist yazımını çok iyi bilen Prens, devletin ilk yasaları olarak nitelendirilebilecek fermanı oluştururken Çin ahlak öğretilerini ve devlet örgütlenmesini örnek almıştır. Bu fermanın ikinci maddesi Buda'ya saygı duyma talebini içermiştir. Böylece 6.yy'da Japon inanışına Kore üzerinden dahil olan Budizm inanışının artık yönetim tarafından güvence altına alındığının resmi olarak onaylanmıştır. Ayrıca talimatnamenin kalan 16 maddesinin de Çin öğretilerini esas alması, Çin yaşayışının merkezi devlet

fikri kadar benimsendiğini göstermektedir. Talimatname ile somutlaşan devlete yönelik yeni özsaygı, daha sonra hükümdarın ünvanında da görülmüştür. Bu tarihten sonra hükümdarlar 'imparator' ünvanı kazanmış, devletin yeni yapısı ve hükümdarın yeni ünvanı resmi yazışmalarda da kullanılarak dış ülkelere bu yeni konum duyurulmuştur. 608 yılında Yamato sarayından ülkelerine dönen Çin delegasyonu yanında resmi bir yazı götürmüştür. Bu yazı Japon devletinin gelişimindeki yeni aşamayı haber veren bir selamla başlamıştır: "Doğunun İmparatoru, Batı'nın İmparatorunu saygıyla selamlar."[14]

Nara Dönemi (710- 794)

İmparator Mommu'nun 707'deki ölümünün ardından annesi imparatoriçe olmuştur. İmparatoriçe Gemmyo'nun saltanatının ikinci yılında başkent Nara'ya taşınmış, yeni başkent meşhur Çin başkenti Hsi-an'ın planı örnek alınarak kurulmuştur. Nara Dönemi içindeki diğer imparatoriçe ise İmparatoriçe Koken'dir. Budist papazları ile işbirliği yapan imparatoriçeler bu dönemde büyük güç kazanmışlardır.[15]

Sekizinci yüzyılın başlarında, ülkenin ilk daimi başkenti Nara'da kurulmuştur. 710-784 yılları arasında Japon İmparatorluk Ailesi başkent Nara'da oturmuş ve otoritesini zaman içinde tüm ülkeye benimsetmiştir. Nara'nın daimi başkent olmasına kadar başkent ve payitaht şimdiki Nara, Kyoto ve Osaka şehirleri arasında sık sık yer değiştirmiştir.[16] Wills bu dönemi Japonya'da Budizmin ve Çin kültürünün, yönetim modelinin heyecanla alımlandığı bir dönem olarak tanımlamıştır.[17]

Yüksek sınıfa mensup aileler Çin modasına uyarak Çince öğrenmiş, Çin üslubunda şiir yazmak, Çin klasik kitaplarını okumak soylu sınıfın boş zaman etkinliği olmuştur. Bu sanat yapıtları sayesinde Japonlar Çinlilerin hayat görüşü ve düşünüş tarzı ile tanışmıştır. Eberhard, Japon kültürü ile Çin kültürünün bu karşılaşmasının özellikle Japonların hayatına etki ettiğini, bireylerde bir iç gerginlik ve ikilik oluşturduğunu öne sürmüştür.[18]

Japonya'nın Çin ile resmi ve doğrudan ilişkileri 7.yüzyılda başlamakla birlikte, 5.yüzyılın sonlarından başlayarak Kore aracılığıyla ülkeye giren Çin bilim ve sanatı, Japon egemen sınıflarını yoğun olarak etkilemiş, hayranlık uyandırmıştır. Tang Hanedanı zamanında Çin'in refah ve gelişmişliği Japonya'yı derinden etkilemiş, Çin'den gelen yazı, takvim ve saray adetleri derhal kabul görmüştür. Çin'in arşivleri, tapu sicilleri, fermanları Japonya'da merkezi bir otorite kurma yolunda örnek alınmıştır. Yazılı bir ulusal tarih oluşturulmuş (Kojiki ve Nihongi), 20 ciltlik bir şiir derlemesi (Manyoshu) ve bir topografya raporu (Fudaki) hazırlanmıştır.[19]

Nara döneminde ülke toprakları illere, ilçelere ve karyelere bölünmüş ve Yamato yöresindeki Nara ilk başkent olmuştur. Ayrıca Budizm, birliğin resmi dini olarak kabul edilmiştir. Ancak Buda, Güneş Tanrıçasının yerini alamamıştır. İmparator öncelikle Tanrıça Amaterasu'ya danışmış, onun onayını aldıktan sonra Büyük Buda (Daibutsu) girişimine başlamıştır. Sanat etkinliklerinde Çin'deki T'ang dönemi sanatına öykünme görülmüş ve Kore'den getirtilen yapı ustaları Çin geleneğindeki ilk büyük tapınak külliyesi olan ve dünyanın en eski ahşap yapısı sayılan Horyuci'yi yapmışlardır.[20]

Bu dönemde Budizm'in yayılması, Kore'li Budist keşiş heykelciler, doktorlar, ressamlar ve el sanatçıları sayesinde gerçekleşmiştir. Budizm, ülkede yeni bir kültür ve sanatın doğmasında etkili olmuştur. Sanat ve kültürde yaşanan bu gelişmenin merkezi, 710 yılında başkent olan Nara olmuş ve kentte çok sayıda Budist tapınak inşa edilmiştir. Adnan Turani, Japon mimarisinin ve diğer sanatların, Budizmin ülkeye girmesinden sonra kendi karakterini bulduğunu söylemiştir.[21]

Bu dönemde, güçlü bir iktisadi ve siyasi yapıya sahip olan devlet, sanat ve edebiyatın gelişimini desteklemiştir. Reformlarla büyük ailelerin gücü azaltılarak köylü mülkiyeti sağlamlaştırılmıştır. Başkent Nara'daki devlet üniversitesinde tarih, edebiyat hukuk ve matematik öğretilmiştir. Budist keşişleri dini faaliyetleri dışında sosyal görevler de üstlenmiş, imparatorluk desteği ile dispanserlerde faaliyet göster-

mişler, kanallar açmış, köprüler inşa etmişlerdir. Nara dönemi imparatorları, çeşitli adaları fethederek ileride tamamen ortadan kalkacak olan yerli halk Ainu'ları yenilgiye uğratmışlardır.[22]

Güneş İmparatorluğu ve Tanrısal Görev

Franz Vonessen, mitleri "var oluş lisanının tercümesi" olarak nitelendirmektedir. Ancak bu tercümenin bize aktarıldığı dil artık bize yabancılaşmıştır. Mitleri anlamanın yolu onları içinde bulunduğumuz rasyonel kavramlar dünyasına taşımak değil, bizim mitler gerçeğine geçmemizdir. Dolayısıyla yapılması gereken mitleri "açıklamak" değil, onları "anlamaktır".[23]

Japon mitolojisinde yerel mitoslarla yabancı efsaneler birbirine karışmış, Çin ve Kore etkileri Japon mitoslarının bugün bildiğimiz hale gelmesinde rol oynamıştır. Japon mitolojisinde yer alan öyküler, olaylar, Japon imparatorluk ailesinin kökenleriyle bağlantılıdır.[24]

Japonların kim olduğu, nereden ve ne zaman geldiği, ülkenin kurulması gibi sorular, Japon mitolojisinin ilk yazılı kaynakları olan iki ana yapıtta toplanmıştır. Sonraki kuşaklara aktarılarak günümüze kadar ulaşan Japon mitleri en eski iki Japon edebiyat eserinde, 712 yılı başında tahta sunulan *Kojiki (Eski Olayların Kayıtları)* ile 720 yılında tamamlanmış olan bir resmi tarih eseri olan *Nihongi* ya da *Nihonshoki (Japonya Yıllıkları)*'dir.[25]

712 yılında tahta sunulan *Kojiki*, efsanevi devirlerden başlayarak MS 628'e, *Nihongi* ise MS 697 yılına kadar yaşanan tarihi olayları içermektedir. Eberhard, her iki kitabın esas kaynağının *Kataribe* denilen resmi hikayeci veya meddahların anlattıkları destansı hikayeler olduğunu belirtmiştir.[26]

Japon efsaneleri ve öyküleri, yazıya geçirilmeden önceki dönemde anlatıcılar sayesinde sözlü kültür ürünleri olarak nesilden nesile geçmiştir. *Kataribe* denilen bu anlatıcılar, büyük Shinto bayramlarında imparatorluk sarayı veya büyük ailelerin evlerinde verilen şölenlerde

yaratılışa dair efsaneler anlatmış, böylece mitoloji konusunda sözlü bir anlatım geleneği oluşmuştur.[27]

Kojiki ve *Nihongi* en eski Japon kaynaklarıdır ancak bazı Kore ve Çin yıllıklarında da Japonya konusunda bilgiler bulunmaktadır. Çin ve Kore kaynakları daha eski ve daha güvenilir kaynaklar olmakla birlikte, resmi kaynaklar oldukları için sadece devletlerarası ilişkilere dair kayıtlar esas alınmış, binlerce tüccar ve rahibin raporları dikkate alınmamıştır.[28]

Kojiki'ye göre Güneş tanrıçası Amaterasu öz torunu Niningi'yi "Güzel pirinç ülkesini benim kendi soyum yönetsin" diyerek kutsallığın üç simgesi (kılıç,ayna, mücevher), bilim ve sanatların beş ustası ile birlikte Kiyushu adasına göndermiştir. Niningi'nin torunu olan ve sonradan kendisine "Jimmu Tenno" denmiş olan imparator, Seto denizi üzerinden Yamato ülkesine yürümüş ve ikinci denemesinde Japon Birliği'ni kurmayı başarmıştır.[29]

Adnan Turani, Japonya'da zamanın başlangıcının Güneş Tanrıçası Amaterasu'nun soyundan geldiğine inanılan Jimmu Tenno ile MÖ 660 yılında başladığını belirtmiştir[30]. Japonlar kültür varlıklarının değerini, medeniyetlerinin yaşını vurgulamak için Japon Birliği"nin kurucusu sayılan Jimmu Tenno'ya gönderme yaparak "Jimmu'dan bu yana" derler. İlk tanrı imparator Jimmu'nun öyküsü, ünlü "*Kojiki Destanı*" nda anlatılmıştır. Kojiki destanı Japon hayatının sadece tarihi ve kültürel değil aynı zamanda sosyal gerçeklerini, iktidar ilişkilerini de anlamamız açısından oldukça önemlidir.[31]

668 yılında tahta çıkan İmparator Tenchi 671 yılında öldüğünde oğlu ve erkek kardeşi arasında taht kavgası yaşanmıştır. Mücadeleyi kazanan Tenchi'nin kardeşi İmparator Temmu, bu mücadele sonucunda Çin tarzı imparatorluk düşüncesindeki "ilahi görev" anlayışının tehlikelerinin farkına varmıştır. İlahi görev anlayışına göre, aşağıdan gelip yükselmek isteyen ve bunda başarılı olan herkese bu görev verilmiş, bu durum da "ilahi görev" olarak görülmüştür. Benzer örnekler Çin tarihinde görülmüştür. Örnek olarak, 618'de Sui Hanedanının yerine geçen

T'ang Hanedanı gösterilebilir. İmparator Temmu da güç kazanan soylu ailelerin imparatorluğu ele geçirmesine engel olmak ve kendi hanedanının iktidarını kalıcı olarak güvence altına almak amacıyla 'aile aktarımı' gerekçesini bulmuştur.[32]

İmparator Temmu 673'te resmi olarak tahta geçtikten sonra "İmparatorların güneş mirası sırasını ve evvelki nesillerin eski sözlerini ezberlemesi" için Hieda no Are adlı bir yardımcısını görevlendirmiştir. Bu arada İmparator yıllıklarına ve aile mülkiyetindeki aktarımlara sokulmuş olan "yanlışlıklar" tümüyle ortadan kaldırılacak ve "doğrular saptanacaktı"."Doğruları" krallığın temeli olan "En Yüce Niyet" yani imparatorun niyeti belirleyecekti.[33]

Hieda no Are'nin doğaüstü olaylarla ilgili anlatımı yalnızca Temmu tarafından gözden geçirilmiş ve onaylanmış aktarımlardan oluşmuş, anlatımlar Temmu'nun egemenlik talebini gerekçelendirmek ve güvence altına alma amacına hizmet etmiştir. Bu anlatımlar, Temmu'nun 686'daki ölümünden sonra, 711'de yazılı hale getirilmiş ve *Kojiki*'yi oluşturmuştur.[34]

Derleme çalışmaları 720 yılında tamamlanan Nihongi ise başka bir grubun benzer hedeflerinin ürünüdür. Taht kavgalarında imparatora karşı savaşmış olan soylu ailelerin yeniden güçlenmesiyle birlikte, bu aileler kendi haklarını ve ayrıcalıklarını gerekçelendirmeyi hedeflemişlerdir. Hedeflerine uygun aktarımları yazıya geçirirken de "mitolojik gerekçelendirmeye" önem vermişlerdir. Yüksek sınıfa mensup ve Çin eğitimi almış olan bu grup, Çin yıllıklarıyla boy ölçüşebilecek nitelikte yıllıklar oluşturmayı da amaçlamışlardır. Hieda no Are'nin doğaüstü olaylara ilişkin anlatımları hem Çin yıllıkları karşısında mütevazi kalmış, hem de Temmu'nun hedeflerini destekleyen aktarımlardan meydana geldiği için onunla savaşmış soylu ailelerin ayrıcalıklarını güvence altına almamıştır. *Kojiki*, Temmu'nun hanedanının yasallığını, tanrısal görevi ve miras çizgisini ortaya koyma amacına hizmet etmiştir.[35] *Kojiki* ile temellendirilen "Güneş İmparatorluğu" başarıya ulaşmış, Jimmu Tenno'dan sonra günümüze kadar imparatorluk ailesi aynı kalmıştır.[36]

Sonuçta görülmektedir ki Japon mitleri politik amaçlarla kayda geçirilmiştir. Kültür ve yaşayışın günümüze dek devam eden kökenlerini içermesi yanında bu eserler, siyasi erki temellendirme işlevini üstlenmişlerdir. *Kojiki* ve *Nihongi* adlı iki eser temelde aynı hedefe yönelik olarak hazırlanmışlardır. Tüm nesiller boyunca devam edecek olan tek hanedanın egemenlik talebini mitolojik olaylara dayandırmak, doğrudan tanrıların isteği ve mirası ile kutsallaştırarak hanedan değişiminin önünü kesmek amaçlanmıştır. Hiyerarşinin tanrıların buyruğu ile güvence altına alınmış olması, Japon İmparatorluğunda hanedan değişikliği yaşanmasının önüne geçmiş, halkın "Tanrı İmparator"a koşulsuz bağlılığını sağlamıştır.

İmparatorluk ailesinin Japonca ismi "Bulutların Üzerinde Oturanlar" anlamındadır ve sadece bu aileye mensup olanlar imparator olabilirler. Naumann'ın da belirttiği gibi, Çin'deki kan bağına dayalı güçlü klan sistemi her zaman imparatorluk makamını ele geçirebilecek güçte yöneticilerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu yüzden Çin'de hanedan sık sık değiştiği halde Japonya'da imparator olmak için savaşarak yetkiyi ele geçirmek yeterli olmamış, sadece Tanrıça Amaterasu'nun soyundan geldiği iddia edilen hanedan yönetimde kalabilmiştir.

Heian (Fujiwara) Dönemi (794-1192)

Bozkurt Güvenç'in Budizmin Altın Çağı olarak nitelendirdiği bu dönemde İmparator Şomu'nun barış umudu gerçekleşmiş ve 350 yıl boyunca ülkede ölüm cezasını gerektirecek hiçbir suç işlenmemiştir. T'ang Hanlığı'nın Canzan kenti örnek alınarak başkent Nara'nın kuzeyindeki Heian'da yeni bir başkent kurulmuştur.[37]

Yönetimde soylu ailelerin baskın olduğu bu dönemde imparatorlar, bu ailelerin isteklerine göre daha çocuk yaşta tahta geçirilmiştir. Çocuk yaştaki imparatorlar için vekil tayin edilmiş, bu vekil başbakandan daha büyük yetkilerle donatılmış, iktidarın gerçek sahibi olmuştur. Onuncu yüzyıldan 12. yüzyıla kadar bu vekiller güçlü Fujiwara ailesinden gelmiş, bu nedenle Heian Dönemi'ne Fujiwara Dönemi de denmiştir.[38]

794 yılında Çin'in o zamanki başkenti örnek alınarak inşa edilen başkent, bugünkü Kyoto'dadır. Kyoto, yaklaşık 1000 yıl boyunca imparatorluk başkenti olarak kalmıştır. 1192'ye kadar devam eden Heian Dönemi'nin başlangıcını, başkentin taşınması belirlemiştir. Heian Dönemi, Japonya'da sanatsal gelişmenin görüldüğü bir dönemdir. Dokuzuncu yüzyılın sonlarında Çin ile ilişkilerin kesilmesiyle Japon uygarlığı özgün bir gelişme göstermiş, kendi niteliğini ve formunu bulmaya başlamıştır.[39]

Nara döneminde her alanda belirgin olan Çin etkisi bu dönemde gücünü yitirmiştir. Çin'den aynen alınan pek çok sanat formu özümsenmeye başlamış, Eberhard'ın tanımlamasıyla, yabancı bir kökten ulusal bir sanat doğmaya başlamıştır. Bu gelişme özellikle mimari alanında, tapınak planlarında göze çarpmaktadır. Heian döneminde şehir dışında dağlar ve derelerde inşa edilen tapınakların planı, Çin mimarisinin simetrik planından uzaklaşarak doğaya daha yakın, doğal şartlara daha uygun çizilmiştir.[40] Bu dönemde gelişmeye başlayan doğayla uyumlu, simetriden uzak mimari anlayış sanatın her alanında etkili olmuştur. Okakura Kakuzo'nun da ünlü eseri "Çayname"de ayrıntılarıyla ele aldığı Japon sanatındaki bu eğilime, İkinci Bölüm'de Japon Sanatı anlatılırken değinilecektir.

Heian Dönemi içinde sanatın hemen her alanında eserler çoğalmış, bu dönemden günümüze, Toba'lı olan ve *Toba Sojo** maslahını kullanan rahip tarafından fırça ile çizilmiş olan, rulo halindeki hayvan karikatürleri kalmıştır.1053-1140 yılları arasında yaşamış olan Toba Sojo, özellikle hayvanları üstün bir gözlem gücü ile resmetmiştir. Dönemin Japon eserlerinin Turani, Japon profan** sanatının geliştiği en önemli dönemin Fujiwara ailesinin ülkeyi yönettiği Heian Dönemi olduğunu belirtmiştir. Fujiwara ailesi, sanatın gelişmesine destek olmuş, bizzat aile üyeleri arasından seçkin ressam ve şairler yetişmiştir. Özellikle Fujiwara sarayı ve çevresi, sanat ve uygarlıktaki bu gelişmenin merkezi olmuştur.[41]

Dönemin saray hayatını, kültürünü ve alışkanlıklarını iki soylu saray hanımının eserlerinde bulmak mümkündür. *Sei Shonagon* ve *Mu-*

rasaki Shikibu'nun eserleri, edebi değerlerinin yanında, dönemin kültürünü ve yaşayışını günümüze aktarması bakımından da dikkate değerdir.

Yeni başkent Kyoto tapınakları, sarayları ve imparatorluk saray içindeki yaşayışla Çin estetiğinin izlerini taşımıştır. Bunun yanında artık ulusal kültür gelişmeye başlamış, Çin'deki Tang hanedanının çöküşünün başlamasıyla Japonya, Çin etkisinden kurtulup sanat ve inanış alanlarında kendi niteliklerini keşfetmeye başlamıştır. Saray kültüründeki bu özgünleşme şiirde de kendisini göstermiş, yaşanmışı yansıtan Japon tarzına yönelmiştir. Kadın yazarlardan Sei Shonagon'un (987-1011) *Yastıkname(Makura no Soshi)* adlı eseri yetkinleşen Japon edebiyatın ürünlerindendir. Aynı dönemde yaşayan ve yine bir saray leydisi olan Murasaki Shikibu dünyanın ilk psikolojik romanı sayılan *Genji Öyküleri'ni (Genji Monogatari)* yazmıştır. Dönemin sanat ve kültür merkezi Fujiwaraların sarayı olmuş, şiir şölenleri, dans gösterileri ve müzik dinletileri ile canlanan saray hayatına esin veren de kadın olmuştur.[42]

Bu dönem içinde *"Kokinshu"(Eski* ve yeni koleksiyon) adlı eser basılmıştır. Bu kitap, binden fazla kısa şiir içermektedir. Eberhard bu şiirlerin zarif ve ince bir üslupta olduğunu, duyguların örtük şekilde dile getirildiğini aktarmıştır. Bu şiirlerin büyük kısmının kadınlar veya kadınların üslubunu taklit eden erkek şairler tarafından yazıldığını söyleyen Eberhard, bu şiirlerde kullanılan saf Japonca'nın sadece kadınlar arasında yaygın olduğunu belirtmiştir. Yazar, Heian Dönemi kadın yazarlarının eserlerinde, dönemin saray yaşantısına yönelik, bilimsel kaynaklarda bulamayacağımız çok önemli bilgiler bulunduğunun altını çizmiştir. Bu eserlerde iyi gözlemlenmiş saray yaşamı, soyluların aşk maceraları ve samurayların kahramanlıkları canlı şekilde anlatılmıştır.[43]

Tüm sanatlarda gelişmeler kaydedilmiş, Katakana ve Hiragana alfabeleri geliştirilmiştir. Kadın yazarlar çağı açılmış, estetik yaşantıda avare (üzüntüye duyarlı) ve okaşi (nükteli, hoş sohbet) olma gelenekleri yaygınlaşmıştır. Resim, yazı ve tüm fırça sanatlarında özgün bir Japon ekolü oluşup gelişmeye başlamıştır.[44] Sanatsal ve sosyal gelişmeler başkent yaşamını etkilemiş, saray yaşantısına incelik ve nezaket hakim ol-

muştur. Bu süreçte sarayın eyaletlerdeki savaşçı klanlar üzerindeki otoritesi zayıflamış, soyları eski imparatorluğa uzanan iki rakip asker ailesi olan Minamotolar ile Tairalar arasında iktidar mücadeleleri başlamıştır. 1185 yılında Dannoura çarpışmasında Taira Klanını yenilgiye uğratan Minamotolar yönetimi ele geçirerek feodal yönetimi başlatmışlardır.[45]

Eberhard, *Samuray*, yani efendi-asker tipinin 12. yüzyılın başlarında ortaya çıktığını ve kısa zaman içinde Japonya'nın güçlü sınıfını oluşturduğunu belirtmiştir. Samuray sınıfının oluşumunda Çin'den gelen Budizm ve Konfüçyus öğretilerinin önemli etkisi olmuştur. Bu dünyayı önemsiz ve geçici gören Buda düşüncesi, temelinde üstlerine itaat etmek için her an ölmeye ve öldürmeye hazır olmanın bulunduğu *bushido* öğretisinin ortaya çıkmasında rol oynamıştır. Nara döneminde Japonya'ya Çin'den gelen Konfüçyus öğretisi de bu dönemde bir takım değişikliklere uğramıştır. Bu öğretinin beş temel kuralından en önemlisi olan oğlun babasına karşı itaatinin yerini, tebaanın imparatora itaati almıştır. Samuraylara göre bir erkeğin en önemli görevi efendisine göstereceği sadakattir.[46] Böylece feodal dönem başlamadan önce iktidarı ele geçirmek ve elde tutabilmek için gerekli olan itaatkar, her an ölüme hazır bir samuray sınıfı oluşturulmuştur. Asker sınıfının güç kazanması ile samurayların önem kazanması feodal dönemin başlamasında etkili olmuş, gerçek güç soylu ailelerden asker sınıfına geçmiştir.

Bozkurt Güvenç "Japon Kültürü" adlı kitabında, Heian Dönemi'nin sonunu 1185 olarak belirtmiştir. Japon Uluslararası Eğitim Enformasyon Merkezi tarafından yayınlanan "Bugünkü Japonya" adlı kitapta 1185 yılında rakip Taira Klanını yenerek zafer kazanan Minamotoların yönetimi ele geçirdiği anlatılmaktadır. Güvenç, dönemin sonu olarak Minamotoların yönetime geçmesini ele alırken "Bugünkü Japonya" kitabı, 1192 yılında Minamoto ailesinin başı Yoritomo'nun askeri hükümeti yani shogunluğu şimdiki Tokyo yakınlarındaki Kamakura'da kurmasını ele almıştır.

2. FEODAL DÖNEM

Kamakura Dönemi (1192-1338)

Japonya'da Fujiwara ailesi 8.Yüzyılın sonlarına doğru hakimiyeti ele geçirene kadar asil kandan gelen derebeyler yönetimi ele geçirmek için uzun yıllar boyunca mücadele etmişlerdir. Yönetimi eline geçirerek İmparatoru geri planda bırakan Fujiwara ailesinin hakimiyeti, zamanla derebeyler tarafından kabul edilmemiş ve ülkede iç savaş çıkmıştır. Bu iç savaşta derebeylerden Yorimoto Minamoto, asillerin hepsini yenerek ülkeyi Shogun (Barbarlara Boyun Eğdiren Başkumandan) ünvanıyla yönetmeye başlamıştır. İmparatorun yönetimde etkin bir rolü kalmamış, ancak imparatorun dini otoritesinden dolayı Shogun kendisine bağlı kalmıştır.[47]

Minamotoların zaferi, kraliyet tahtının etkin politik güçten yoksun bırakıldığı ve otoritenin askeri yöneticilere, yani shogunlara ait olduğu yedi yüzyıllık feodal dönemin başlangıcı olmuştur.[48]

Kyoto'daki yönetimin barışçıl sanatlara verdiği önem ve askeri disiplini ön planda tutmayan yönetim tarzı sonucu ülke içindeki kontrolü sağlayamaması gerçeğinden yola çıkan Kamakura'daki shogunluk, etkin kontrolü sağlayabilmek için disiplini, sertliği ve savaş sanatlarını teşvik etmiştir. Bu dönemde bir shogunluk yolu ve Japon şövalyeliği olan *bushido* etkili olmuştur.[49]

Bu dönemde, Fujiwara sarayındaki kadın yazar egemenliğine savaşçı Yorimoto liderliğindeki yeni bir "asker seçkinler" sınıfı son vermiştir. Shogun denilen Beylerbeyi, merkezi yönetim örgütlerini Edo (Tokyo) güneyindeki Kamakura'da toplamış, imparatoru Kyoto'da bırakarak ülkeyi askeri disiplin ile yönetme denemesine girişmiştir. Bu dönemde samuraylık ruhu gelişmiş, sanat da bu gelişmeden etkilenmiştir. Hojoki okulu olarak adlandırılan gerçekçi bir sanat anlayışı filizlenmiştir. Samurayların dönemde etkin olması nedeniyle Kamakura dönemi, şövalyelerin etkin olduğu Avrupa Ortaçağ'ına benzetilmiştir.[50]

Askerleri disiplinin hakim olduğu bu dönemde büyük sanat eserleri yaratılmamıştır. Yazılı eserlerin çoğu kanun, ferman ya da Budist ra-

hiplerin söylevleridir. Bu eserlerin dili halk diline yakın, yalın ve süssüzdür. Bu dönemde Budist edebiyatı Çin'de olduğu gibi halk dili ve halk edebiyatı üzerinde etkili olmuş, özellikle Budist masalları halk arasında yaygınlaşmıştır. *Hogen Monogatari ve Heike Monogatari* gibi dönemin romanları, abartılı kahramanlık öykülerini anlatan savaş romanlarıdır. Heian Dönemi eserlerindeki yüksek duyarlılık, ince hüzün bu dönemde yerini kahramanların insanüstü güçlü ve iyi, düşmanların ise insani yanlarının olmadığı kötüler olduğu kahramanlık destanları almıştır.[51]

Kamakura Dönemi'nde Moğollar, 1274'te ve 1281'de olmak üzere iki kez Japon topraklarına saldırmışlardır. Her iki saldırıda da Moğol askerlerinin iç kesimlere ilerlemesine engel olan Japon askerlerinin yanı sıra Moğol donanmalarına büyük zarar veren tayfunlar çıkmıştır. Japonlar bu tayfunlara "Kutsal Rüzgar" anlamına gelen Kamikaze adını vermişlerdir.[52]

1333'ten 1338'e kadar imparatorluk yönetiminin kısa ömürlü bir restorasyon dönemi yaşanmıştır. 1338'de ise Kyoto Muromachi'de Ashigaka Ailesi tarafından yeni bir askeri hükümet kurulmuştur.[53]

Muromachi - Ashigaka Dönemi (1338- 1573)

Bu dönemde Shogun Ashigaka, yönetimdeki karışıkları ortadan kaldırıp ülkeye düzen getirmeye çalışmıştır. Kamakura döneminde iktidar mücadeleleri sonucu ikiye bölünmüş olan saray bu dönemde yeniden birleştirilmiş, hükümet merkezi, imparatorun bulunduğu Kyoto'ya taşınmıştır. Ashigaka döneminde merkez ve yerel yönetimler arasındaki denge sağlanamamış ve on yıl süren Onin savaşları yaşanmış olmasına rağmen ekonomi ve sanat alanlarında büyük gelişmeler gösterilmiştir. Tarımda yeni tekniklerin kullanılmasıyla üretim artmış, bu da kasaba ve kentlerdeki para ekonomisine canlılık getirmiştir. Sanat alanında da Zen ve Budist inanışlarının etkisi artmıştır. Bugün Japon Kültürü denilince ilk akla gelen No tiyatrosu, çay törenleri, bahçe düzenlemesi ve sivil mimarlık gibi pek çok halk sanatının temelleri bu dönemde atılmıştır.[54]

Japonya'ya özgü kabul edilen günlük eşyalar, araç gereçler ve yaşam tarzı, ayırt edici bir özellik olarak ilk kez Muromachi Dönemi'nde ortaya çıkmaya başlamıştır. Geleneksel Japon toplumunu meydana getiren sınıfların, soylular, savaşçılar, köylüler, tüccarlar ve zanaatkarların tamamının ortaya çıkması, bu sınıfların her birinin kendi yaşam tarzlarını geliştirerek kültür üzerinde etkili olmaya başlamaları bu dönemde gerçekleşmiştir. Ayrıca bu dönemde Japonlar, ülkelerine gelen Portekizli tüccarlar sayesinde ilk kez Avrupalılar ile karşılaşmış, Batı kültürü ve Hıristiyanlık ile tanışmıştır. Dünya haritası, Latin alfabesi, silah ve gemi yapımı, çeşitli tıbbi uygulamalar ülkeye girmiş, böylece Çin'den gelmekte olan kültürel etkilere Batı'dan gelenler de eklenmiştir.[55]

Yamazaki, Batı tekniğinin alımlanması ve yeniliklerin ortaya çıkmasında küçük bir elit tabakanın değil, toplumun tümünün yeteneklerinin etkili olduğunu vurgulamıştır. Batının standardizasyon fikri ve Batı muadili mal üretimi, Japon kültürüne özgü günlük eşyalara uygulanmış, tatamiden kimono kumaşına kadar pek çok türde üründe Batı tipi standart parçaların değişik şekillerde birleştirilmesi tekniği uygulanmıştır. Batı tekniğinin özümsenmesi sürecinde toplumun yaşam koşullarına etki eden pek çok farklı gelişme olmuştur. Örneğin tarihçi Tsunoyama Sakae, Edo Dönemi'nde saat kullanımının halk arasında yaygınlaşmasıyla birlikte, özellikle dakikalardan oluşan zaman bilinci toplumun tüm sınıflarına yayıldığına dikkat çekmiştir. Çağdaş Japon iş yaşamında büyük öneme sahip olan zamanlamada kesinlik ve iş yaşamında dakiklik ilkesi, Japon toplumunda daha o dönemde ortaya çıkmaya başlamıştır. Tsunoyama, bu ilkelerin bu denli erken ortaya çıkmasının sadece Japon toplumuna özgü bir olgu olduğuna, diğer Asya ülkelerinde sık rastlanmadığına değinmiştir.[56]

Eberhard 15. ve 16. yüzyıllarda, her yerde yaşanan iç savaşın neden olduğu acıların yanında, en güzel sanat eserlerinin meydana getirildiğine dikkat çekmiştir. Bir çeşit opera olan No oyunları gelişmiş, her biri bir sanat eseri olan bu oyunlarında kullanılan maskeler dönemin önemli sanat eserlerinden olmuştur. Mimari alandaki en önemli ge-

lişme, günümüze dek devam eden geleneksel Japon tipi evlerdir. Ayrıca çay evleri inşa edilmiş, çay üstadı Senno Rikyu (1521-1591) çay töreninin ve çay evinin bugün bilinen halini almasında önemli rol oynamıştır.[57]

1338'den 1573'e kadar süren Muromachi Dönemi'nde samuray yaşamına yön veren *bushido*'nun sert disiplini, estetik ve dini faaliyetlerde de etkisini göstermiş, ülke sanatında etkisini hala sürdürmekte olan sadelik ve kontrol yeteneği kavramları dönemin sanatına damga vurmuştur.[58]

Bu dönemde Çin sanatına duyulan heyecan tekrar canlanmış, saray soyluları Çin modası peşinde koşmaya, lüks harcamalar yapmaya başlamışlardır. Çin modasının, Çin için zararlı sonuçları olmuştur. Japon gemileri Çin sahillerine giderek para harcamamak için istenen malları zorla almıştır. Bu korsanlıktan elde edilen paranın Shogun hazinesine bir katkısı olmaması nedeniyle Çin ile resmi anlaşmalar yapan Shogun, gemiciler yoluyla Çin'den haraç almaya başlamıştır. Bu haraçları Shoguna getiren gemiciler de pay aldıkları için zaman içinde gemiciler büyük tüccarlara, zengin sermaye sahiplerine dönüşmüştür. Çin ile ticaretin canlanması sonucunda limanlar da büyümeye başlamış, küçük balıkçı köyleri büyük şehirler haline gelmiştir. Büyük liman şehirlerinin ve zengin sermayedarların ortaya çıkması Japon ekonomisinin gelişip büyümesinde önemli rol oynamışlardır.[59]

Muromachi Dönemi'nde gelişen ticaret ile para ekonomisi canlanmaya başlamış, buna bağlı olarak sosyal alanlarda da değişimler yaşanmıştır. Büyük ailenin temeli olan, o zamana kadar bir ticari meta olarak görülmeyen toprak, pirinç ekonomisinin yerini para ekonomisinin almaya başlamasıyla para ile ifade edilen bir ticari meta haline gelmiştir. Ailenin reisi olan babalar, kıymetli topraklarını kız evlatlarına bırakmak istememişler, bu da toplumda kadının itibarının düşmesine neden olmuştur. Ayrıca ailenin mülkünü dağıtmamak için erkek evlatların istedikleri kızlarla evlenmelerine izin verilmemiş, aile çıkarlarına uygun kızlarla evlendirilmişlerdir. Eberhard, önceki dönemlerde cinsiyetler arası ilişkiler serbest olmasına rağmen, bu dönemden itibaren

gönül ilişkilerin daha hesaplı olmaya başladığına değinmiştir. Evlenmek ve aşık olmak birbirinden ayrılmış, evlenmek bir aile işi olmuştur.[60]

Yamazaki Masakazu, XV. yüzyılda Kyoto'nun gerçek anlamda dünyanın ilk evrensel şehirlerinden biri haline geldiğini öne sürmüştür. Şehri tam anlamıyla şehir yapan özelliğin, orada yaşayan bireylerdeki çeşitliliğin ve şehirli tutumlarına sahip olmaları olduğunu belirten Yamazaki, Muromachi dönemi'nde, soylular ve savaşçı sınıf yanında tüccar ve zanaatkarların da sınıf olarak ortaya çıktığına, önemli bir güç haline geldiğine değinmiştir. Japonya'da erken dönemlerde ortaya çıkan şehirleşme, modern öncesi Japon kitle kültürünün yerleşmesinde etkili olmuş, ticaret ve sanayinin canlanmasında pay sahibi olmuştur.[61]

Japonya'ya Batılı uluslardan ilk önce 1543* yılında Portekizliler ayak basmışlardır.[62] Ülkeye ateşli silahları da tanıtan Portekizli tacirler 1543 yılında Japonya'nın güneybatısında küçük bir adaya yerleşmişler, birkaç yıl içinde onları Saint Francis Xaviar önderliğindeki Cizvit misyonerleri ve İspanyol grupları izlemiştir. İlerleyen yıllarda Hollandalı ve İngiliz tüccarlar da Japon topraklarına yerleşmişlerdir. Japonya'nın, özellikle güneyinde çok sayıda insan din değiştirerek Hıristiyanlığı seçmeye başlamıştır.[63]

Japonlar, Batıdan gelen yeni bilim ve tekniği bunlarla ilk karşılaştıkları andan itibaren önemsemiş, büyük bir beceriyle taklit ederek geliştirmişlerdir. 1543 yılında Tanegashima Adası'na demirleyen Portekiz gemisinin kaptanı, adanın yönetici beyine iki silah hediye etmiştir. Adanın yönetici beyi, kılıç ustalarından bu silahların benzerini yapmasını istemiş ve aradan geçen 30 yıl içinde silahlardan binlerce üretilmiş, üretilen silahlar Japonya'daki hakimiyeti sağlamak için yapılan savaşlarda kullanılmıştır.[64]

Kamakura döneminde Moğol saldırına karşı başarılı bir mücadele veren Japonlar, bu dönemde Hıristiyan yayılmacılığına karşı koyamamış, Hıristiyanlık dalgası büyük güç kazanmıştır.[65] Eberhard, Hıristiyanlığın ülkede yayılmasının nedenini Potekizlilerin getirdiği yenilik-

lere bağlamıştır. Karmaşa ve iç savaş halindeki ülkede Portekizlilerin getirdiği top ve tüfek büyük önem taşımıştır. Her Japon beyinin Portekizlilerden top ve tüfek yapımını öğrenmek istediğine değinmiş, bu amaçla beylerin Portekizlileri adeta davet ettiğini söylemiştir. Hıristiyanlığın yayılmasında etkili olan diğer nedenlerden biri de iç savaşın neden olduğu acıları yaşayan halka, bu yeni dinin barış vaat etmesidir. Budizm bu kaos döneminde artık huzur ve barış isteyen halk için bir sığınak olmaktan çıkmıştır. Çünkü bu dönemde, manastırların sahip olduğu arazileri korumak ve genişletmek isteyen Budist rahipleri de samuraylar gibi savaşlara katılmışlardır.[66]

1467'den itibaren yaklaşık yüz sene boyunca Japonya'nın hemen her yerinde iktidar mücadeleleri, iç savaşlar yaşanmıştır. Bu savaşlar Ashigaka sülalesinin ortadan kalkması ile son bulmuştur.[67]

Azuchi - Monoyama Dönemi (1573-1603)

İki yüz yıl süren Muromachi döneminin ardından, ülkenin diğer kesimlerindeki rakip klanlar shogunluk otoritesine karşı meydan okumaya başlamış, Japonya savaşan bölgesel beyliklerin iktidar mücadeleleri sonucu parçalanmıştır. 1590'da General Toyotomi Hideyoshi ülkede düzeni yeniden sağlamıştır.[68]

Fırtına yüzünden kıyılara düşen yabancı gemiciler, Batı ile ticaretin kurulmasını ve gelişmesini sağlamışlardır. Katolik İspanyollar ve Portekizliler misyonerlik faaliyetlerini sürdürüp yönetimin önemli isimlerini Hıristiyan yaparken Hollandalı Protestan denizciler bu hareketin dışında kalmıştır.[69]

Muromachi Dönemi'nde, 1551-1570 yılları arasında Japonya'da Hıristiyanlaştırma, Portekiz gemilerinin izledikleri yollar boyunca yayılmıştır. Bu yıllık ticaret yolunu Portekiz makamları aracılığıyla düzenleyen Cizvitler, gemilerin sadece Hıristiyanlığın yayılmasına izin veren daimyoların limanlarını ziyaret etmelerinde ısrar etmişlerdir. Böylece, Portekiz gemilerinin getirdiği ticari malları elde etmek isteyen, bu ticari rekabeti kırma amacıyla bazı daimyolar Hıristiyan olmuşlardır. Ancak

Japonya'nın yetki mücadeleleriyle dolu kaos ortamında Hıristiyanlık da kalıcı olamamış, Hıristiyan bir daimyonun yenilmesi, Hıristiyanlığın bu bölgeyi kaybetmesi anlamına gelmiştir.[70]

Shogun Hideyoshi Cizvitlerin Hıristiyan daimyolar üzerindeki etkisinden, muhalefetteki daimyoları ve senyörleri desteklemesinden çekinmiştir. Ayrıca ülkedeki rahiplerin, Portekiz saldırısını kolaylaştırması olasılığı da Hideyoshi'nin korkuları arasında yer almıştır. Hıristiyan daimyoların bazılarının Budist rahipleri öldürüp tapınakları yıktırmaları da ülkenin idaresi için tehlike yaratmıştır. İmparatorluk ailesinin soyunu tanrılara dayandıran Shintoizmle ve atalar kültü ile birleşmiş olan Budizm, yöneticilere sadakati en büyük onur ve görev sayarak idarenin meşruiyetinin temelini oluşturmuştur. Konfiçyuizm de otoriter yapısıyla devlet büyüklerine sınırsız bir itaati öngörmüştür. Hideyoshi, Hıristiyanlığın tüm ülkede yaygınlaşarak yönetimin temellerini sarsmasına izin vermemiş ve Hıristiyanlığı yasaklamıştır.[71]

1587 yılında Hideyoshi, ülkedeki Hıristiyan din adamlarının liderinden beş sorunun cevabını istemiştir: 1.Neden vatandaşlarımızı Hıristiyan olmaya zorluyorsunuz? 2.Neden Budist manastırlarının yakılmasını istiyorsunuz? 3.Neden Budist rahiplerine karşı tavır alıyorsunuz? 4.Neden siz ve adamlarınız faydalı hayvanların etini yiyorsunuz? (Budizm canlıları öldürmeyi ve etlerini yemeyi yasaklamıştır. Japonya'da Meiji Dönemi'nde yönetim eliyle kırmızı et ve ekmek yeme alışkanlığı teşvik edilene kadar bu gıdalar tüketilmemiştir.) 5. Niçin sizin adamlarınız Japon vatandaşlarını satın alıp, köle olarak Hindistan'a satıyorlar? Eberhard, Hıristiyan din adamının cevabından da anlaşıldığı gibi, Portekizlilerin fakir Japonları satın alarak, Hindistan'da köle olarak sattıklarını, böylece büyük kazançlar elde ettiklerini aktarmıştır.[72]

1580 yılında ülkedeki Hıristiyanların sayısı yüz bini aşmıştır. Hıristiyanlığı seçen bir daimyo, aynı yıl Nagazaki'yi bir feodal fief olarak İsa Derneği'ne bağışlamıştır. Shogun Hideyoshi, Hıristiyanlığın Portekiz ve İspanyol sömürgeciliğinin bir uzantısı olarak yol açabileceği sorunları görmüş ve tüm misyonerleri sınır dışı etme kararı almıştır.

1612'den itibaren Tokugawa yönetimi, misyonerlik faaliyetlerini ve yerli Hıristiyanların ibadetlerini yerine getirmesini engelleyen yasaları gitgide sertleştirmiştir. 1622 ve 1623 yıllarında Nagazaki ve Edo'da pek çok misyoner ve yerli Hıristiyan çarmıha gerilmiştir.[73]

Hideyoshi, Kore'ye 1592 ve 1597'de olmak üzere iki kere işgal hareketi başlatmış, ancak Çinliler ve Korelilerin direnci karşısında iki istila girişimi de başarısızlıkla sonuçlanmıştır.[74]

Hideyoshi'nin başarısız Kore Seferi'nde ölmesinin ardından, İeyasu diğer beylikleri yenerek 1603 yılında yeni Shogun olmuştur. Shogun İeyasu, bu kısa geçiş döneminde etkili olduğu gibi Edo- Tokugawa döneminde de etkinliğini sürdüren bir yönetici olmuştur. Bu dönemde etkili olan üç isimden biri olan İeyoshi, halk öykülerinden öğrendiğimiz kadarıyla Shogun Nobunaga ve Shogun Hideyoshi'ye göre daha sabırlı ve uzlaşmacı yöneticiliği ile tanınmıştır.[75]

Edo- Tokugawa Dönemi (1603-1876)

Tokugawa Shogunluğu'nun kurucusu Tokugawa Ieyasu, 1603 yılında shogunluğunu Edo'da (şimdiki Tokyo) kurmuş, Hideyoshi'nin ülkeyi uzlaştırıcı uygulamalarını devam ettirmiştir. Bu dönemde halkın yaşantısı ve devletin geleceği, politik ve sosyal kanunlarla en ince ayrıntısına kadar düzenlenmiş, belirli bir kalıp içinde tasarlanmıştır.[76]

Tokugawa Döneminde, İmparatorluk ailesi ve saray asilleri dışında dört Japon kastı vardır: Savaşçılar (samuray), çiftçiler, zanaatkarlar ve tüccarlar. Ayrıca bu sınıflar dışında, toplum dışı kabul edilen *Eta*'lar bulunmaktaydı. *Buraku* olarak da bilinen *Eta*lar, çöpçülük, idam edilenleri gömme, hayvan derisi yüzmek gibi tabu kabul edilen, pis sayılan işlerle uğraşmıştır. Onların yaşadıkları köyler insan yaşamıyormuş gibi, köyler arası mesafe hesaplarının dışında tutulmuştur.[77]

Muromachi Dönemi'nde geleneksel Japon toplumunu oluşturan tüm sınıfların ortaya çıkışı ve bu sınıfların kendi yaşam tarzlarını geliştirerek kültür üzerinde etkili olmaya başlamalarının yanı sıra, Batı kültürü de ülkeye ulaşmış ve etkili olmuştur. Monoyoma Dönemi'nde

gelişen kültürel öğeler Edo Dönemi'nin hareketli şehir yaşamı sayesinde gelişmiştir. Edo Dönemi, kabuki tiyatrosu, ukiyo-e resim sanatı, shamisen müziği gibi yeni sanat türlerinin doğduğu bir dönem olmakla kalmamış, o döneme kadar ortaya çıkmış olan sanatların da yeniden düzenlenerek yazıya aktarıldığı, Japon düşünce yapısının gelişmesinde etkili olmuş bir dönemdir. Kitleleri hedefleyen yayıncılık önemli hale gelmiş, felsefi eserlerden ukiyo-e resimlerine, ekonomi ve ziraat alanlarındaki yayınlara kadar pek çok eser basılmıştır. Kitle kültürü, Japonya'da sadece bilim, teknoloji ve üretimde değil, eğitim ve eğlence alanlarında da etkili olmuş, şehirleşmeye bağlı olarak Japon tarihinin erken bir döneminde ortaya çıkmıştır.[78]

John Wills, 1688 yılı Japonyasını anlatırken, yıl içinde herkes için düzenlenen pek çok festival olduğuna değinmiştir: Yılbaşı, Kızlar Festivali, Oğlanlar Festivali, Yaz Yıldız Festivali ve Ataların Onuruna Festival... Wills, Japon toplumu gibi ayrıntılı ve kesin meslek ve statü gruplarına bölünmüş olan bir toplumda, birçok grubun ayrı festivale sahip olmasının doğal olduğunu belirtmiştir. Demircilerin festivali onuncu ayın sekizinde, tüccarlarınki bundan on iki gün sonra yapılmaktadır. Festivalleri olan diğer bir grup ise "uğurlu dilenciler" olarak bilinen gruptur. Japonya'da 1688 yılında dilenciler, devlet tarafından resmen tanınan bir grup olmuşlardır. Uğurlu dilencilerin bilerek kaba davranmaları, felakete uğrayan kişileri taklit etmeleri, halka açık festivalleri, Japon toplumundaki katı sosyal roller ve özenle ayarlanmış duygu ifadelerinin arasında günlük yaşamın kurallarını esneterek yaşamı dayanılır kılma amacına hizmet eden, törensel rahatlama ve dışavurum yöntemleri olmuştur.[79]

Feodal dönemde Japon toplumu sınıflara ayrılmış ve herkesin sosyal konumu veraset yolu ile belirlenmiştir. Tokugawa döneminde katı yasaklarla uygulanan bu sınıf sistemine göre her aile, yaşadığı evin kapısına sınıfını ve konumunu belirten bir tabela asmak zorunda kalmıştır. Giyilebilecek elbiseler, tüketilecek gıdalar ve yasalara uygun olarak oturulabilecek konutlar sınıflara göre düzenlenmiştir. Halk tabakasının kılıç taşıması kesinlikle yasaklanırken, samurayların kılıçları, hem bir

ayrıcalık hem de kast işareti olmuştur. Ieyasu'nun çıkardığı bir yasayla, samuraylara karşı uygunsuz bir davranışta bulunan, üst sınıftan kişilere saygı göstermeyen birinin samuray tarafından hemen öldürülebileceği kesinlik kazanmıştır.[80]

Feodal dönem Japonya'sında yönetici sınıfın ilk basamağında Daimyo denen derebeyleri bulunmaktaydı. Ortaçağ'da Avrupa'da olduğu gibi daimyo'nun bakmakla yükümlü olduğu kendi askerleri-samurayları bulunmaktaydı. Rakiplerini yenen daimyo, ülkenin hem siyasi idaresini elinde tutmuş hem de başkomutanlık görevini yerine getirmiş olan shogundur. İmparator dünyevi yetkilerden arındırılmış, adeta dini bir lider olmuştur.[81]

Feodal dönemde toplumun her katmanı, katı kurallarla kendi sınıfının içine hapsolmuştur. Samuraylar, savaşçılık dışındaki meslekler-den men edilmiş, edebiyat ve sanat dışında alanlarla uğraşmaları yasaklanmıştır. Samurayların giyimi ve saçı da tüccarlara ve halka yasaklanmıştır. Yönetim, köylüleri "aşağı insanlar" olarak görmüş ve köylülerin bu düşünceyi içselleştirmelerini sağlamıştır. Tanilli'nin aktardığına göre shogunlar, "*Köylüler alımak oldukları için...*", "*Köylüler sağduyu ve uzgörüşlülükten yoksun kişiler olduklarından...*" diye başlayan fermanlar yayınlamışlardır. Yönetim, eğitimden yoksun bırakılan ve sürekli çalışmaya zorlanan köylülerin ayaklanmaya kalkışmaması için onları ağır vergiler altında ezmiştir.[82]

Bu dönemde Shogunluk, kendi iktidarını korumak için tarıma önem vermekle birlikte köylü sınıfı sürekli baskı altında tutmuş, ancak hayatta kalmasına yetecek kadarına sahip olmasına izin vermiştir. 1649 yılındaki bir hükümet fermanına göre köylü sabah erken kalkmalı, gece de çalışmalı, çay ve tütün kullanmamalı, pirinç yerine daha ucuz şeyler yemeli ve tembel olan karısını hemen boşamalıdır.[83]

Japonlar, kast sistemini aşmak için sistemle savaşarak onu ortadan kaldırmak yerine çeşitli yöntemlerle hiyerarşideki yerlerini değiştirmişlerdir. Tüccarlar tefecilik yoluyla toprak sahibi olmuşlar, arazi sahibi olmanın sağladığı prestij ile çocuklarını samuraylarla evlendirmiş ve

orta sınıf olmuşlardır. Bir başka yöntem ise erkek çocuklarını büyük paralar ödeyerek samuray ailelerine evlatlık olarak vermektir. Genellikle kızları ile evlendirmek için erkek evlat edinen samuray ailesi, "evlat edinilmiş koca"yı kendi kütüğüne kaydettirmiş, böylece fakir samuray ailesi tüccar ailesinin servetinden faydalanırken, tüccar ailesinden gelen erkek, samuray olmuştur. Avrupa'da tüccar sınıfı güçlenerek derebeylik sistemini ortadan kaldırmıştır. Japonya'da ise tüccarlar, kabul edilen yöntemlerle yüksek sınıf statüsünü satın almışlar, bu yüzden aristokrat sınıf ve burjuva sınıfı arasında bir çatışma yaşanmamıştır.[84]

Tokugawa dönemi boyunca halkın yönetim tarafından sınıflara ayrılması, feodal yönetimi güvence altına almanın en temel yolu olmuştur. Kastlar arası geçişler yasa ile sınırlanmış, halkın birlik olması engellenmiştir. Ayrıca Shogun olmak isteyen derebeylerin birleşerek yönetimi ele geçirme olasılığı göz ardı edilmemiş, bu duruma engel olmak için düzenlemeler yapılmıştır. Shogun'un izni olmaksızın derebeylerin evlenmesine izin verilmemiş, siyasi birlik oluşturabilecek bağların kurulması en baştan engellenmiştir. Shogunluk, daimyoların hazinelerini de casuslar yardımıyla sürekli takip etmiştir. Daimyonun hazinesi dolduğu zaman Shogun, onu fazla paraya mal olacak genel işler yapmaya zorlamıştır.[85]

Tokugawa döneminde eyaletlerin başında bulunan daimyoların bağlılığı, Tokugawa ve sadık müttefiklerinin askeri üstünlüğünün yanısıra, daimyoların aile üyelerini sürekli olarak Edo'da, shogunluğun merkezinde bırakması, kendilerinin de iki yılda bir Edo'da ikamet etmesini emreden sistemle sağlanmıştır.[86] Ailelerinin tutsaklığı yanında, yol ve oturma giderleri, sürdürdükleri görkemli yaşam da daimyoların iktisadi gücünü düşürmüş ve başkaldırma olasılıklarını azaltmıştır.[87]

Toprak sahibi olmanın büyük önem taşıdığı Japonya'da, zenginliğin yegane kaynağı toprak ürünleri olarak görüldüğü için tüccar sınıfı vergilendirilmemiştir. Bu sayede tüccar sınıfı zenginleşmiş ve güçlenmiştir. Ağır vergi yükü nedeniyle borçlanan köylü ailesi küçülmeye, ailenin genç üyeleri kente çırak ya da hizmetçi olarak gitmeye başlamıştır. Ver-

gilerini ödeyebilmek için topraklarını ipotek ettiren köylülerin topraklarını ele geçirerek toprak sahibi olmanın prestijinden yararlanan tüccar sınıfı, fakir düşmüş samuray aileleriyle para karşılığı evlilik bağı kurarak onların adlarını almaya, soylular ve savaşçılar sınıfına girmeye başlamışlardır. [88]

Yönetimin baskıcı ve dış dünyaya kapalı idare sistemine rağmen, kentlilerde sanata karşı yoğun merak ve ilgi olmuştur. Bu ilgi sayesinde tüccar sınıfından çok sayıda sanat hamisi çıkmış, kültür girişimcileri ve sanatçılar etkinliklerini sürdürebilmişlerdir. Zaman içinde kültür, soylu sınıfın tekelinden kurtulmuş ve daha fazla sayıda insana hitap etmeye başlamıştır. Edo Dönemi'nde, sanatsal etkinliklerin yapıldığı toplantı salonlarının halka açık olması, sanata olan ilginin artmasını sağlamıştır. Yamazaki'nin aktardığına göre, yaratılan sanat eserleri bugün bile insanları şaşırtacak derecede ilgi görmüş, örneğin bir resimli roman onbinden fazla kopya satabilmiştir. Sanatın, halkın boş zamanlarını değerlendirdiği bir uğraş haline gelmesi ile popüler kültürü yaratan sanat girişimcileri ön plana çıkmıştır.[89]

Tokugawa dönemi boyunca İmparator ve ailesi, Kyoto'da tecrit edilmiş, siyasi ve ekonomik otoriteden mahrum bırakılmıştır. Shogunluk tarafından hazırlanan yasalarla saray merasimleri sınırlandırılmış, imparatorun ekonomik geliri herhangi bir derebeyinin gelirinden daha aşağıda tutulmuştur. On ikinci yüzyıldan sonra devleti, imparator adına Shogun'un yönettiğini vurgulayan Benedict, buna rağmen en güçlü Shogun'un bile imparatorluk makamını ortadan kaldırmaya cesaret edemediğini belirtmiştir. Antropolog, Japonların İmparator anlayışına pasifik adalarında sıkça rastlandığını belirtmiştir. Adaların bir kısmında da imparator, ister otoritesini kendi adına kullansın ister başkasına vekalet versin, her durumda şahsı kutsal sayılmıştır. Japon imparatoru da, James Wilson'un "Başkumandan tarafından bir nevi siyasi mahkum haline getirildiği" ni söylediği zamanlarda bile hiyerarşideki "özel mevkii"ni doldurmuştur. Halk için imparatorun politik gücü, kutsal statüsü bakımından hiçbir şey ifade etmemiştir.[90]

Edo döneminde Hıristiyanlığın yayılışı kesin olarak durdurulmuş,

misyonerler ülkeden kovulmuştur. Yabancıların faaliyetlerinin ülkenin güvenliği için tehlike oluşturduğunu düşünen Japon yöneticileri, 1637 tarihinden itibaren ülkenin kapılarını dış dünyaya kapatmış ve yabancılarla her türlü iletişimi kesmiştir. Yabancılar Japon topraklarına ayak bastıkları anda öldürülmüş, dış dünya ile iletişim, Nagasaki yakınlarındaki küçük bir ticaret limanında Hollandalılar aracılığıyla sürdürülmüştür.[91]

1637 yılında dış dünya ile tüm ilişkilerin kesilmesinde ve yabancıların Japon topraklarına ayak basmasının yasaklanmasında Shimabara isyanının rolü büyüktür. Küçük bir beylik olan Shimabara'da yaşayanlar, Hıristiyanlığı seçmiş yerli halk ve Hıristiyanlığı seçtiği için cezalandırılmış, ülkenin çeşitli bölgelerinden gelmiş samuraylardır. Bu efendisiz kalmış samuraylar (ronin) ve yerli halk, Hıristiyanlar üzerindeki baskıya ve şiddete direnerek 1637 yılında isyan etmişlerdir. Kısa zamanda tüm Japon Hıristiyanları arasında yayılan isyanın önderi, Amakusashiro adında 17 yaşında genç bir ronindir. Amakusashiro liderliğindeki isyancılar güç kazanarak Hara Kalesi'ni işgal etmiş ve burada savunmaya geçmişlerdir. Hollandalıların yardımı ile Hara Kalesi'ni topa tutan hükümet uzun bir direnişin ardından kaleyi ele geçirmeyi başarmış, kalede bulunan yaklaşık 20 bin kişiyi kılıçtan geçirmiştir. Bu olayın ardından ülkede Hıristiyanlığın yayılışı kesin olarak durdurulmuş ve ülkeye yabancıların girişi tamamen yasaklanmıştır.[92]

Shimabara isyanı ve ardından yaşanan katliam, *Rurouni Kenshin* adlı anime dizisinde ele alınmıştır. 1990'lı yıllarda önce mangası, daha sonra da animasyon dizisi yayınlanmış olan *Rurouni Kenshin*, Meiji Devrimi sırasında kılıcı ile şöhret kazanmış, daha sonra görevini bırakarak yollara düşmüş bir samurayın öyküsünü anlatmaktadır. Dizide, Shimabara Olayı'nın gerçek tarihinden yaklaşık iki yüz yıl sonrasında, tarihi gerçeklerle temellendirilmiş fantezi bir isyan anlatılmıştır. Filmin kahramanı Kenshin, arkadaşları ile birlikte gizemli bir kılıç ustasının önderliğinde isyan etmiş olan insanları bulmak, kan dökülmeden önce isyanı sona erdirmek istemektedir. Bu gizemli kılıç ustasının adı Amakusa Shugou'dur. Tarihteki Shimabara isyanının liderinin adı da Ama-

kusashiro'dur. Açık biçimde tarihteki Shimabara katliamının üzerine kurulmuş olan öykü, animenin tarihi ele alma ve sorunsallaştırma yönündeki eğilimini gözler önüne sererken, Shimabara İsyanının yüzyıllar sonra hala Japon popüler kültüründe yer bulduğunu da göstermektedir.

Shimabara İsyanı'nın kanlı şekilde bastırılmasının ardından dünyaya kapılarını kapatan ülkede, Nagasaki Limanı içindeki küçük Dejima adasında yaşayan az sayıda Hollandalı tüccar, Nagasaki'de yaşayan Çinliler ve arasıra Kore Lee Hanedanlığı'ndan gelen resmi elçiler dışında yabancıların ülkeye girişi yasaklanmıştır. Japonya'nın yaklaşık üç yüz yıl sürecek olan izolasyon dönemi boyunca dış dünya ile olan ilişkisi bu az sayıda yabancı aracılığıyla devam etmiş, Japon bilim adamları, bu tüccarlar aracılığıyla Batı'nın tıp ve temel bilimler alanlarındaki gelişmelerini takip etmişlerdir.[93]

Japonya'nın Avrupa bilimine kapalılığı 1720 yılına kadar sürmüştür. Shogun Yoshimune'nin o yıl yabancı kitapları ülkeye getirtme yasağını kaldırması ve Batı bilimine dayanan yeni bir takvim hazırlatması ile ülkenin kapıları Avrupa bilimine açılmıştır.[94]

Wills, 18. yüzyılda Edo kentinin Paris ve Londra ile boy ölçüşebilecek şekilde, gösterişli bir tüketim ve eğlence yoluyla insanların toplumsal saygınlık aradıkları bir şehir olduğuna değinmiştir. Daimyo malikanelerinde yüksek sınıf için yapılan törensel No gösterilerine büyük paralar harcanmış, muhteşem manzaralı bahçeler yapılmıştır. Wills'in aktardığına göre, daha alt tabakadan insanlar için Edo şehrinin en az üç bölgesinde kabuki tiyatroları yer almış, çoğunlukla Japon tarihinden soylularla ilgili aşk ve entrika örgüsüne dayanan bu oyunlar, No oyunları kadar büyük gösteriler olmuştur.[95]

Kabuki aktörlerinin ilk listesi ve hiyerarşisi 1687'den kalmıştır. Yüzyılın başlarında, kabuki oyunlarında rol alan kadınlar olduğu bilinmekle birlikte, o dönem sahneye çıkan kadınlar toplum tarafından kabul görmemişlerdir. Kadınların sahneye çıkması yasaklandıktan sonra bu roller, zengin ve güçlü erkeklerin eşcinsel arzularına seslenen

genç erkeklere verilmiştir. Edo'da bir sanat biçimi olarak kabukiye eşdeğer olan *joruri (bunraku)* kukla tiyatrosu da izleyici bulmuştur. Güçlü ve başarılı bir oyun yazarı olan Monzaemon Chikamatsu, her iki tür için de oyun yazmış olmakla birlikte, en büyük eserlerini joruri türünde vermiştir.[96]

Japonya'ya 18.yüzyılın sonlarında Batılı ülkeler tarafından dış dünyaya kapılarını açması için giderek artan bir baskı uygulanmıştır. Ülke içinde de Shogun Ieyasu tarafından oluşturulan katı sosyal ve politik yapı, geçen zamanla birlikte hoşnutsuzluklara ve huzursuzluklara neden olmuştur. 1853 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nden Komodor Matthew C.Perry 4 gemiden oluşan bir filoyla Tokyo Körfezi'ne girmiş, bir yıl sonra tekrar gelerek Japonları Amerika ile dostluk anlaşması yapmaya ikna etmiştir.[97]

Shogun Iesada, 1854 yılının Mart ayında mektubun cevabını almaya gelen Comodor Perry ile 'Kanagawa Anlaşması'nı imzalayarak Japonya'da bir Amerikan konsolosunun bulunmasını kabul etmiştir. Çin'in zor ve tehdit yoluyla dışa açılmasında olduğu gibi, Japonya'nın dışa açılmasında da ABD'den sonra Avrupa devletleri bu ülke ile arka arkaya anlaşmalar imzalamışlardır. 1854'te İngiltere, 1855'te Rusya ve 1856'da Hollanda, donanmalarını Japon sularına göndererek Japonya ile anlaşmalar imzalamış, ABD'nin elde ettiği hakları elde etmişlerdir. Sonraki yıllarda ABD ve diğer Avrupalı ülkeler çeşitli anlaşmalarla haklarını genişletmişlerdir.[98]

ABD ile yapılan antlaşma, Japonya'nın resmi dışa kapanma politikasının sona erdiğini belgelemiştir. Bu gelişmeden sonra, zorla dışa açılmış Japonya artık resmi bir dış politikaya ihtiyaç duymuştur.[99]

Ülkenin kapılarının yabancılara açılması ile birlikte, feodal yapının katı kurallarına karşı gelişen sosyal ve politik akımların baskısı artmış, Tokugawa Shogunluğu'nun 1867'deki çöküşüne kadar yaklaşık on yıl ülkede iç karışıklıklar yaşanmıştır. 1868'de başlayan Meiji Restorasyonu ile tam hakimiyetin imparatora verilmesi ile feodal dönem sona ermiştir.[100]

3. MODERN DÖNEM

Meiji Dönemi (Meiji Restorasyonu) (1868-1912)

Lydia Brüll, Meiji Dönemi'ni, Japonya'nın batıya açılmasının sonucu ulaştığı, sosyopolitik, ekonomik, teknolojik ve kültürel olarak batıya yönelmenin gerçekleştiği bir dönem olarak açıklamıştır. Japonya bu dönemin başlamasıyla feodal bir devletten bir endüstri devletine dönüşmüş, 1945'ten sonra da aşırı milliyetçilikten demokratikleşmeye doğru gelişmiştir.[101]

Meiji Dönemi, Japonca *Meiji Jidai* yani "aydınlanmış yönetim" olarak adlandırılmıştır. İmparator Meiji ile birlikte, imparatorların başlayan iktidarını bir ad ile adlandırma/ tarihleme geleneği başlamıştır. Her yeni imparator ile yeni bir dönem ve tarihleme başlamaktadır. İmparator Hirohito'nun yönetimin dönemine Showa Dönemi denilmiştir. 1989 yılında İmparator Showa'nın ölümü ile İmparator Heisei Dönemi (Huzurlu Refah) başlamıştır. Bu tarihleme sistemine göre 1995 yılı *Heisei 7 Nen* (yıl) olarak adlandırılmaktadır. Bu gelenek Japonya'da hala devam etmektedir.[102]

Meiji Reformu, "İmparatora eski konumunu geri verme" ve "Barbarları kovma" düşünceleri temelinde oluşturulmuştur. Amaç, Japonya'yı dış etkilerle yozlaşmaktan kurtarma, İmparator ve Shogun'un ikili yönetiminden on yüzyıl önceki altın çağa dönmektir.[103]

Japonya, Tokugawa Dönemi'nde kapılarını dünyaya kapatmış ve Batı ile bağlantısını Hollandalı tüccarlar aracılığıyla, teknik gelişmeleri uzaktan takip ederek sürdürmüştür. On dokuzuncu yüzyılın ortasında zorla dışa açılan Japonya, tamamen farklı bir sistemle, Batı ile karşılaşmıştır. Ülkeyi bu sisteme kapalı tutmak artık mümkün olmadığından Japonya'yı en kısa sürede Batılı olarak yeniden kurma çabasına girişilmiştir. 1889'da Meiji Anayasası, 1898'de Medeni Yasa yürürlüğe girmiştir. Feodal sosyo-ekonomik kurumlar kapitalist kurumlarla yer değiştirmiş, Batı ülkelerinin modern konumlarına erişebilmek amaçlanmıştır. Bu amaç "ülkeyi zenginleştir, orduyu güçlendir" şeklinde sloganlaşmış, militarist ve Asya kıtasına yönelik yayılmacı politikanın temelleri atılmıştır.[104]

Çin'in dışa açılması, ülkenin geleneklere bağlı ve kapalı kültürü nedeniyle ülkenin yönetiminde büyük değişikliklere yol açmamıştır. Çin'in yüksek sınıfı Mandarin'ler, eski ve yüksek bir medeniyete sahip oldukları düşüncesi ile Batılı yeniliklere fazla ilgi göstermemiştir. İktidara sahip olan Mançu ailesi ise bu büyük ülkede yönetimi ellerinde tutma çabası dışında kalan, rekabet halindeki çeşitli grupları kontrol etmelerini zorlaştırabilecek yeniliklere açık olmamışlardır. Japonya ise zorunlu dışa açılmadan sonra hızla Batı tekniğini ve bilimini öğrenerek güçlenmiş, bir yandan toprak bütünlüğünü korumak ve emperyalist devletlerin sömürgesi olmamak için hızla kalkınırken, diğer yandan kendisi yeni bir emperyalist güç olarak ortaya çıkmıştır. Sosyal, politik ve ekonomik her alanda gelişmelerin yaşandığı Japonya'da, 1872'de her Japon vatandaşı için ilköğretim zorunlu hale getirilmiş, 1889'da ilk anayasa kabul edilmiştir. 1870'de ilk demiryolunu yapan Japonya, 20 yıl sonra 7200 kilometre demiryoluna sahip olmuştur. Ülke ekonomisindeki bu hızlı kalkınma, Japonya'yı Asya kıtasına yönlendirmiş, sömürge arayışına itmiştir.[105]

Meiji döneminde idareciler, Batılı müdahaleleri önlemek için toplumu hızlı ve bazen de yıkıcı bir biçimde modernize etmiştir. Geleneksel kültüre ait pek çok öğe, Batılı toplumların alay konusu olduğu ya da modern toplum yapısına uymadığı gerekçesiyle yasaklanmıştır. Soya dayanan samuray sınıfının en önemli ayrıcalıklarından biri olan kılıç taşıma haklarını da elinden alan yönetim, direnişe geçen samurayların isyanını bastırmak zorunda kalmıştır. Meiji döneminin ünlü yazarı Natsume Soseki, bu dönemi "ulusal bir sinir hastalığı" dönemi olarak tanımlamıştır.[106]

1868'de ikili yönetime son verilerek İmparator'a eski gücü verilmiştir. Meiji Restorasyonu'nun ilk beş yılında sınıflar arasındaki bütün yasal eşitsizlikler kaldırılmıştır. Kast ve sınıf işaretleri, bunlara bağlı olarak zorunlu tutulmuş giyim kuşam şekilleri kaldırılmıştır. Tımarları ayıran sınır işaretleri kaldırılmış, Budizm devlet işlerinden ayrılmıştır.[107]

İmparator Meiji'nin ilk yıllarında başkent, Kyoto'dan önceki feodal yönetimin merkezi olan Edo'ya taşınmış, kentin adı "doğu başkenti" anlamına gelen Tokyo olarak değiştirilmiştir. Kabine ve iki aşamalı yasama kurulunu belirleyen bir anayasa resmen ilan edilmiş, feodal dönemde toplumun bölündüğü eski sınıf düzeni yasal olarak kaldırılmıştır.[108]

Görüldüğü gibi, yapılan değişiklikler merkezi otoriteyi sağlamak ve İmparator'un konumunu sağlamlaştırmak amacına yöneliktir. Sınıf işaretleri gibi Tokugawa döneminin feodal yönetimini simgeleyen uygulamalar kaldırılmış, toplum dışı olan Eta'lar dahil herkes İmparator'un eşit haklara sahip tebaası sayılmıştır. Ayrıca tımarları ayıran sınır işaretlerinin kaldırılması da dikkat çekicidir. Bu sınır işaretleri Tokugawa Dönemi'nde daimyolara ait toprakları belirtmekteydi, ancak İmparator'un tek hakim güç olduğu reform döneminde tüm toprakların sahibi ancak imparator olmuştur.

Benedict'in aktardığına göre, Meiji Dönemi'nin güçlü reform hareketlerini gerçekleştiren yönetici grubu, tüccar ve samuray sınıflarının çeşitli yollarla birleşerek güçlenmesi sonucu ortaya çıkmıştır. Derebeylerin madenlerini, imalathanelerini kahya olarak idare ederek yöneticiliği öğrenen emekli samuraylar ile tüccarlıktan gelerek evlilik yoluyla samuray sınıfına dahil olan tüccarların birleşmesi, Meiji siyasetini ortaya atan ve uygulamalarını planlayan, özgüvenli ve tecrübeli yöneticilerin ortaya çıkmasını sağlamıştır.[109]

Japonya'nın yeni idarecileri "Ekselanslar", üstlendikleri reformlara ideolojik bir devrim olarak değil, bir görev olarak bakmışlar, Japonya'yı diğer ulusların saygı duyacağı bir konuma taşıma amacıyla hareket etmişlerdir. Bu nedenle hiyerarşiye son vermeyi amaçlamamış, ikili idareyi kaldırarak halkı, devletine göstermekle yükümlü olduğu sadakat ile derebeyine göstermekle yükümlü olduğu sadakat arasında kalmaktan kurtarmışlardır. Bu sistemde yeni programı halka kabul ettirmek için öncelikle üst kademelerden halka bazı "ihsan"larda bulunulmuş, ardından halktan bir şeyler istenmiştir. Bu yöntemle devlet adamları, uzun süre iktidarda kalabilmişlerdir. 1889 yılında İmparatorun halka

sunduğu ve halka, millet meclisi yolu ile hükümete katılma hakkı tanıyan Japon Anayasası da bu ihsanlardan biri olmuştur. Batılı örnekler incelenerek oluşturulan bu anayasayı, İmparator Ailesi Bakanlığı'na bağlı bir daire hazırlamıştır. Anayasayı hazırlayan daireyi kutsal sayılan bir kuruma bağlayan yetkililer, böylece halktan gelebilecek tepkilerin de önünü kesmeyi amaçlamışlardır.[110]

Bu dönemde yaklaşan Batı tehlikesi karşısında Japonlar, kendilerini savunabilmek ve varlıklarını sürdürebilmek için hızla endüstrileşmişlerdir. 1839-1842 yıllarındaki Afyon Savaşları sonucunda Batı'ya karşı koymaya çalışan Çin'in düştüğü durum, Japonların Amiral Perry'nin önerilerine boyun eğmesini kolaylaştırmıştır. Geleneksel bir tarım ülkesi olarak, endüstrileşmiş Batı'nın savaş teknolojileri karşısında yok olmamak için aldıkları karar, sınırları açmak ve hızla endüstrileşmek olmuştur.[111]

Meiji Restorasyonu ile açığa çıkan modernleşme ve güçlenme isteği Japonya'yı sadece kendi topraklarında değil, denizaşırı topraklarda da büyük atılımlar yapmaya yöneltmiştir. Ülke, 1894-1895 Çin Savaşı'na girerek bu savaştan galibiyetle çıkmıştır. Savaşın sonunda Japonya, Taiwan topraklarını elde etmiştir. Bu galibiyetten tam on yıl sonra Japonya, 1904-1905 Rus-Japon savaşında tekrar galip gelerek, 1875'te Kurile Adaları'na karşılık Rusya'ya bıraktığı Güney Sakhalin'i geri almış, Mançurya'ya olan özel ilgisi tekrar gündeme gelmiştir. Kore üzerinde etkili olabilecek güçleri bu şekilde devre dışı bırakan Japonya, önce 1905'te Kore'yi kendi idaresine almış, ardından 1910'da ilhak etmiştir.[112]

Meiji Dönemi'nde ordu büyük yetkilere sahip olmuştur. Kara ve Deniz Orduları Bakanları, Dış İşleri Bakanı ve iç işlerle uğraşan diğer bakanların aksine, doğrudan İmparator'un huzuruna çıkabilmiş ve yaptıkları işlerde İmparator'un adını kullanarak daha serbest hareket etmişlerdir. Kabinenin icraatlarından memnun olmayan ordu, temsilcilerini geri çekerek kabinenin dağılmasını sağlayabilmiştir. Ayrıca Anayasa'da yer alan "meclis teklif edilen bütçeyi tasdik etmezse, hü-

kümet bir önceki yılın bütçesini, otomatik olarak o yıl için de kullanacaktır", hükmüne dayanarak temsilcileri yoluyla bütçe görüşmelerini engelleyebilmiştir. Ordunun sahip olduğu gücün boyutları, Dışişleri Bakanlığı'nın verdiği söze rağmen, Mançurya'nın işgal edilmesinden de anlaşılabilmektedir.[113]

Comodor Perry'nin savaş gemileriyle Japon kıyılarına gelerek ülkenin kapılarını dış dünyaya açmasının ardından Japonlar, Batılı ülkelerle mücadele edebilmek için çağdaş ve güçlü bir orduya sahip olmaları gerektiğini anlamıştır. Yabancıları ülkeden çıkarmak ve imparatora eski saygın konumunu kazandırmak isteyen Meiji Dönemi yöneticileri, amaçlarına ulaşmak için modern savaş gereçlerini kendi toprakları içinde üretmeye girişmişlerdir. Büyük ve sağlam savaş gemileri inşa etmek, ağır toplar imal etmek için yeni maden ocaklarına, yeni fabrikalara ve makinelere ihtiyaç duyulmuştur. Japon yöneticilerini endüstri devrimini başlatmaya iten sebep, askeri alanda güçlü olma çabasıdır.[114]

Meiji döneminde endüstriyel gelişme, Batılı devletlerde görülenin tersi bir şekilde gelişmiştir. Batı'da üretim, tüketim ürünleri ve hafif sanayi ile başlarken Japonya'da, devlet ağır endüstri hamlelerini finanse ederek öncelikle silah fabrikaları, tersaneler, demir çelik fabrikaları kurmuştur. Batılı ülkelerden uzmanlar getirtilmiş, gerektiğinde Japon uzmanlar, yeni teknolojileri öğrenebilmeleri için dış ülkelere gönderilmiştir. Devletin kurduğu ve işlettiği endüstri kuruluşları " iyi organize edildiği ve verimli olduğu" zaman büyük firmalara satılmıştır. Yavaş yavaş büyük endüstri kuruluşlarının çok ucuz denilebilecek fiyatlarla ekonomik bakımdan seçkin bir zümre olan Zaibatsu'ya, özellikle Mitsui ve Mitsubishi ailelerine satılması tartışma konusu olmuştur.[115]

Japon kalkınması kolay başarılmamış, mühendislerin ve işçilerin yetiştirilmesinde çeşitli zorluklarla karşılaşılmıştır. Devletin kurduğu fabrikalar ilk dönemde verimli çalıştırılamamış, bazı fabrikaların ürettiği mallar ise kalitesiz ve dayanıksız olmuştur. Ancak Japonlar üretim kalitesini arttırma yolundaki çabalarından vazgeçmemiş ve denemelere devam etmiştir. McNeill, üreticilerin işe genellikle herhangi bir yabancı

malı olabildiğince benzerini yapacak şekilde taklit ederek başladıklarını, bu yöntemle gelişme kaydederek zaman içinde başarıya ulaştıklarını söylemiştir.[116]

Genç İmparator Meiji'nin çevresinde her alanda gerekli atılımları yapmak için Batıyı incelemiş olan bir aydınlar topluluğu yer almıştır. Gazeteler, siyasal partiler, üniversiteler kurulmuş, hızlı bir endüstrileşme hareketi başlatılmıştır. Güvenç, çağdışı törelerin bırakılması, eğitim ve bilgi alanında çağdaş uygarlığın tüm birikiminden faydalanılması gibi kararların alındığı bu dönemde başarının temelinin ekonomik atılımlarda olduğunu belirtmiştir. Yazar, Japonya'nın çağdaşlaşma sorununu daha en başından bir endüstrileşme süreci olarak gördüğünü ve endüstrileşmeyi üç aşamada gerçekleştirdiğini anlatmıştır:

1. Merkezi bir plan dahilinde tüketim azaltılıp dış satıma ağırlık verilmiş, tarımdan alınan yüksek oranda vergiler ülkenin endüstrileşmesinde kullanılmıştır.

2. Önceden kurulmuş ve üretime başlamış endüstriler özel girişime aktarılmış, ulusal bankacılık sistemi ve Zaibatsu denilen büyük kredi holdingleri kurulmuştur.

3. Birinci Dünya Savaşı yıllarına rastlayan bu aşamada Japonlar, kendi endüstrilerini kendileri kurabilecek düzeye gelmişlerdir.[117]

Hükümetin öncelik tanıdığı ağır endüstri alanlarında söz sahibi olma şansı bulamayan küçük tüccarlar ve idareciler, küçük sermaye ve düşük ücretlerle işletilebilecek geri kalmış endüstrilerde varlık göstermişlerdir. Modern tekniğe gerek duyulmayan, el emeğine dayalı bu hafif endüstriler, evlerde ve 4-5 işçisi olan küçük imalathanelerde işletilmiştir. Bu sistem, küçük tüccarın hammaddeyi alarak genellikle parça başı ücret karşılığı bir ara ürüne dönüştürmesi, daha sonra bu ara ürünü de büyük işletmelere veya daha büyük tüccarlara satması üzerine kuruludur. Benedict'in Profesör Uyeda'dan aktardığına göre 1930 yılında endüstride çalışan nüfusun % 53'ü, anlatılan şekilde 5 kişiden az işçisi olan evlerde ve dükkanlarda çalışmaktaydı. Bu sayının büyük bölümünü de sırtında çocuğuyla, kendi evinde parça başı çalışan an-

neler oluşturmaktaydı. Benedict'in belirttiği gibi, "*Endüstrideki bu ikilik, idari yahut dini sahalardaki ikilik gibi Japon hayatında önemli rol oynar.*"[118]

Japon endüstrisindeki bu ikilik, 2. Dünya Savaşı sonrasında gerçekleştirilen hızlı kalkınmada da büyük rol oynamıştır. Taşeronluk sektöründeki işçiler ülkenin ucuz işgücünü oluşturmuş, düşük ücretle ve sigortasız çalıştırılmışlardır. İşçileri ağır koşullarda ve güvencesiz çalıştıran taşeron şirketler, pahalı iş makinelerine yatırım yapmaya gerek duymadan büyük şirketlere ve endüstri kuruluşlarına yarı mamülleri sağlamıştır. Yeni bir emperyal güç olarak ortaya çıkma amacındaki yönetimin gerçekleştirdiği ve tüm dünyada hayranlık uyandıran "Japon Muciesi", güvencesiz çalıştırılan işçilerin, tahrip edilen doğanın üzerinde yükselmiştir.

Japon firmaları, ülkeye uzun yıllar egemen olmuş samuray ruhunu endüstrinin alanına uygulamışlardır. Firmalar hiçbir zaman kar sağlamayı tek başına amaç edinmemiş, onur ve saygınlık kazanmaya çalışmıştır. McNeill'in tanımlamasıyla, fabrika yöneticileri ulusa hizmet etmeyi, üstlerine boyun eğmeyi ve astlarını disiplin altına alıp onları korumayı görev edinmiştir. Endüstri ilişkilerinin, Japon insanının sorgulamadan kabul etmeye hazır olduğu, geleneksel saygı ve yükümlülük ilişkilerine benzer şekilde kurulmasıyla, endüstrileşme sürecinin hızlı dönüşüm sürecinde toplumdaki mevcut ast ve üst ilişkisi bozulmadan benimsenmiştir.[119]

Japon devlet adamları, her alanda olduğu gibi sermayedar alanında da hiyerarşiye uygun aristokrat bir sınıf yaratmışlardır. Devlet tarafından özel olarak desteklenen endüstriler, politik olarak da devletle iç içe geçmiş kuruluşlar haline getirilmiştir. *Zaibatsu*, ucuz fiyatlarla sahip olduğu kuruluşlar sayesinde sadece ekonomik çıkar elde etmekle kalmamış, yüksek bir mevkii de edinmiştir. Benedict, kamuoyunda Zaibatsu'dan ziyade, *Narikin* hakkında çok kötü şeyler düşünüldüğünü belirtmiştir. "*Narikin*", Japon satrancında vezir yapılmış piyon anlamına gelmektedir. Köklü ailelerden gelen, hiyerarşide saygın bir konuma sahip olan Zaibatsu'nun büyük servete sahip olması kamu oyunda daha kolay kabul görürken, 'yeni zengin' "Narikin" in dolan-

dırıcılık gibi dürüst olmayan yollardan zengin olduğu görüşü yaygındır. Her şey gibi servet de hiyerarşinin belirli bir katmanına uygun görülmüştür.[120]

Meiji Dönemi'nde ülkede etkisini arttıran Batı kaynaklı toplumsal hareketlerin etkisiyle emperyalizm ve kapitalizm karşıtı muhalif söylemlerin örgütlenmesi başlamıştır. Aynı dönemde kadın hakları mücadelesi başlamış, kadınlar çeşitli dergilerde iş ve aile hayatındaki konum- larını tartışmaya açan yazılar yazmıştır.[121]

Meiji Dönemi'nin hızlı "çağdaşlaşma" serüveni ve Batı'ya ayak uydurma çabaları endüstrileşme alanında beklenen atılımı yapmışsa da "Japon Ruhu- Batı Öğretimi" düşüncesi uygulanamamıştır. Dönemin edebiyat eserlerinde de geleneksel Japon ruhunun kaybolmasından duyulan endişe ve geleceğe dair karamsar düşünceler göze çarpmaktadır.[122]

Meiji Dönemi, Batı'yı örnek alarak her alanda çağdaşlaşmanın hedeflendiği bir dönem olmakla birlikte, Batılılaşma nedeniyle kültürün yozlaştığını düşünen grupların yükseldiği bir dönem de olmuştur. Meiji Dönemi'nde geleneksel düşünceye, özellikle Shinto inancı ve Konfüçyus öğretisine, bir geri dönüş yaşanmıştır. Bu geri dönüş, 1945 yılında İkinci Dünya Savaşı bitene kadar sosyopolitik açıdan etkili olmuştur. Milliyetçilerin ve daha sonra faşistlerin öne sürdüğü, Japon milli özü(kokutai) ile uyumlu muhafazakar bir düşünceye göre, Japon halkı tarih boyunca başka milletlerle karışmamış, böylece arı bir Japon tini(Hihon seishin) gelişmiştir. Bu tinin korunması amacıyla kaynağını Tenno ideolojisi ve Konfüçyusçu temel erdemlerden alan milli bir öğreti (kokkyo) yaratılmıştır.[123]

Kültürel çalışmalar araştırmacısı Iwabuchi Koichi, Meiji Dönemi'ndeki güç dinamiklerini anlatmak için Japonya'nın erken endüstrileşme dönemini "yüzü olmayan ekonomik güç" olarak adlandırmıştır. Japonya, o dönemde ekonomik olarak ne kadar güçlü olursa olsun, küresel alanda kültürel etkisi hala çok zayıf olan, kültürel ve psikolojik olarak Batı'nın baskın etkisi altında olan kimliksiz bir Japonya'dır. Mi-

yazaki, Japonya'nın Meiji Dönemi'nden itibaren günümüze kadar devam eden bu durumunu "Ruhların Kaçışı" adlı animesinde eleştirmiş, Batılılaşma çabasıyla kültürel değerlerini kaybeden Japonya'yı "Yok Yüz" adlı kimliksiz ruhla temsil etmiştir.[124]

Geleneksel kültürün yozlaştırılmasından duyulan bu endişe, günümüze dek devam etmiş, sanatçıların eserlerine yansımıştır. "Japon mucizesi" olarak nitelendirilen endüstrileşme hamlesi Meiji döneminden itibaren doğal hayata büyük zarar vermiş, özellikle II. Dünya Savaşı'nın ardından gerçekleştirilen ağır sanayi hamlesi Minamata Olayları olarak bilinen çevre felaketlerine yol açmıştır. Batılılaşma uğruna doğadan ve geleneksel kültürden uzaklaşan bir toplum ortaya çıkmaya başlamıştır. Miyazaki de filmlerinde doğayı yok eden hoyrat bir endüstrileşmenin sonuçlarını ele almış, geleneklerinden kopan bir toplumun belleğini yitireceğini vurgulamıştır. Japon ruhunu kaybederek açgözlü ve bencil hale gelen bu yeni Japon insanını Ruhların Kaçışı'nda ele almıştır.

Miyazaki geleceğe dair uzlaşmacı ve barışçıl çözümler önerirken, geleneksel kültürün Batılılaşma uğruna yozlaştırıldığını söyleyen yazar Mishima Yukio, saldırgan ve tutucu bir geriye dönüş önermiş, 1970 yılında da *"güzel ruh yitiyor"* gerekçesiyle kendi yaşamına son vermiştir.[125]

Meiji döneminde eski kaynaklara geri dönülmüş, Kociki destanının Japon tarihindeki yeri dönemin aydınlarınca tekrar ele alınmıştır. Japon çağdaşlaşmasına yön veren İmparator Meiji, hayatının son yıllarında Japonya'ya yol haritası olacak bir kaynak olarak Kociki destanını gördüğünü şu dizelerle anlatmıştır:

Yazıların eskisi

Binyıl sonra da

Ulusun güvencesi

Yazıların eskisi

Yamato ülkesinde

Dilimizin aynası[126]

Japon Modernleşmesi

Meiji Dönemi, Japon tarihinde önemli bir yere sahiptir. Bu dönemde Japonya, sadece endüstri alanında değil, politik ve sosyal alanlarda da Batı ülkelerini örnek alarak büyük atılımlar yapmıştır. Japonya'nın Batı'yı örnek alan hızlı modernleşme süreci, kimliğin ve kültürün yozlaşmasına dair günümüze dek devam eden tartışmalara neden olmuştur.

On dokuzuncu yüzyılda Meiji Japonları, Batılı öğeleri kendi değerleri ile kaynaştırmış, ancak toplumun farklı sınıflarında, siyasi konumları ve görevleri çerçevesinde Doğu/Batı kültür olgusunu günlük yaşamlarında "dualist" bir şekilde kullanmışlardır. Selçuk Esenbel'in analiziyle, tam bir Batılı olamama, ancak tam bir Doğulu olarak da kalamama durumu, "*modern bireyin oluşumunda, birey bilincinde, duygusal ve rasyonalin konumlarını kompleksleştirmektedir.*" Dolayısıyla sözkonusu birey bir "*double tension*" yani "*iki katlı tansiyon-çifte gerilim*" içinde yaşamaktadır.[127]

Elias'ın sözünü ettiği, Batı insanının birey olma yolundaki "medenileşme süreci"nde çağdaş insan, duygusalı özel alana, rasyoneli ise kamusal alana yerleştirme gereği sonucu, duygusal ile rasyonel arasında ortaya çıkan gerilimle yaşamaktadır. Japon insanı ise Batılı çağdaş insanın bu gerilimine ek olarak gelenekseli, yerel olanı rasyonel olandan ayırmak durumunda kalmakta, bu durum da "çifte gerilim- çifte tansiyon"u yaratmaktadır.[128]

Mutman, Batılı öznenin kendi kimliğini kurması sürecinde farklı öz ve bilgi pratiklerinin Batı ve Doğu biçiminde işaretlenmesine dayanan merkezleme işlemine dikkat çekmiştir. Merkezleme, öznenin kendisi dışında bir "öteki"nin varlığını imleyerek, bu varlığı "aşağıda", "barbar" ve "ilkel" vb şekillerde ayrıksılaştırarak tanımlaması ve kendi kimliğini asli olarak kurması, kendisini merkezde kurarak geri kalanları da bu merkeze benzer ya da farklı oluşuna göre yerleştirmesidir. Mutman, Avrupalı kimliğinin kurulması sürecinde "öteki" tanımlarının üretilmesi ve Avrupa'nın kimlik bunalımının çözülmesi için Avrupalı kim-

liğinin "öteki" ile hesaplaşmasının/buluşmasının kaçınılmaz olduğunu söylemiştir.[129]

Japonya, bir yandan hızlı endüstrileşmesi ve ekonomik gelişmesi nedeniyle hayranlık duyulan, örnek alınması gereken "alternatif Doğu modeli" olarak konumlandırılmış, "olumlanan öteki" dir. Diğer yandan bu hayranlıkla çelişen, onun bir Batılı gibi olmadığını dile getiren, bunu bir eksiklik olarak vurgulayan eleştiriler ile "olumsuzlanan öteki"dir. Batı tarafından endüstriyel ve teknolojik gelişmelere rağmen kültürel ve toplumsal değerlerini koruduğu, sabit bir kimliğe sahip olduğu için gelenek içinde değerlendirilirken, Japonya kendisini "Batı'nın kendisi", onun Asya'daki temsilcisi olarak görmektedir.[130]

Selçuk Esenbel, Japon toplumunun da Türk toplumu gibi kendi siyasi konumunu Batı söyleminin yarattığı Doğu/Batı ikilemi üzerinde kurmasının yanında, kişisel meselelerini de bu ikilem üzerinde sorunsallaştırdığını öne sürmüştür. Bu toplumların entelektüelleri kendi tarihselleşmelerine Batılılaşmanın neresinde oldukları sorusu üzerinden bakmış, tarihe bu çerçevenin dışından bakanlar ise ulusun öz değerlerine dönüş formülünü önermişlerdir.[131]

Yamazaki, Japonların da kendilerini Batılı klişeler üzerinden değerlendirdiğini, kendi kültürlerinin asla değişime uğramadığını ifade ettiklerini aktarmıştır. Kalıplaşmış, durağan bir Japonluk ya da Japon kültürü anlayışının, insanların davranış konusundaki seçimlerini kolaylaştırdığına dikkat çekmiştir. Toplumlar, büyük felaketler, kriz durumları karşısında tarihe ve efsanelere dönme ve aradıkları manevi gücü, gerçek veya kurgu bir geçmişte bulma eğilimindedirler. Japonlar da modernleşmenin getirdiği dönüşüm süreci, İkinci Dünya Savaşı ve sonrasında gelen ekonomik krizler karşısında, aradıkları dayanma gücünü "gerçek" bir Japon'un nasıl davranması gerektiğinde bulmuşlardır. Ancak kültür klişelerinin ve önyargıların tümünde olduğu gibi, Japonluk duygusu konusunda da hem gerçeğin sadece bir yönü, gerçeğin bütünüymüş gibi sorgulanmadan kabul edilmekte, hem de bütünün içindeki kişisel farklılıklar göz ardı edilerek 'birey' ortadan

kaldırılmaktadır. Kültürün değişmeyen bir organizma olarak görülmesi, günümüzdeki sosyal sorunların temelini bu kültürde bulma, dolayısıyla çözülmesi imkansız sorunlar olarak görme eğilimini kuvvetlendirmektedir.[132]

Kitabın İkinci Bölümünde "Birey-Toplum İlişkisi ve Toplumsal Denetim" başlığı altında da değinildiği gibi, Japonya'daki toplum-birey ilişkisini inceleyen Hamaguchi Eshun, bu ilişkinin işleyiş biçimine "bağlamsallık kavramı" adını vermiştir. Hamaguchi'ye göre Batılı "çağdaş birey" benmerkezcidir, kendine güvenir ve insanlarla kurulan ilişkileri amaç değil araç olarak kabul eder. Japonlardaki bağlamsallık kavramı ise karşılıklı güven, dayanışma ve insanlar arasındaki ilişkilerin kendisini değerli gören bir düşünce şeklidir. Birey ve toplum kavramlarını ele alarak hangisinin gerçek varlık olduğunu, teorik olarak hangisinin önce geldiğini sorgulayan sosyolojiye karşı bağlamsal kuram, bağlamsallık adı verilen bir ara kategori oluşturarak toplum ve bireyi birbirinin karşıtı kategoriler olarak ele almayı reddetmiştir. "*Bağlamsal kuram, kesin olarak kabul edilen Batı bireyciliğini açıkça eleştirmek ve Japon toplumundaki grup merkezli bakış açısını suçlayan Batılıların görüşlerini çürütmek üzere ortaya çıkmıştır.*" Böylece bağlamsallık kavramı, toplum konusunda gerçeğe yakın bir görüş edinmemizi, birey ve bütünün neden bir yandan belli oranda kendi kimlik- lerini korurken diğer yandan değişmeye devam ettikleri sorusuna açıklık getirmemizi sağlamaktadır.[133]

Meiji Restorasyonu, feodal Japonya'nın, kapitalist Japonya'ya dönüştürülme amacının gerçekleştirildiği dönemdir. Bu gelişmeler ışığında Japonya'nın modernleşme sürecini dışarıdan dayatılan, Batılı ülkeler tarafından empoze edilen bir Batılılaşma süreci olarak görmek mümkün değildir. Yoshioka Hiroshi, "*...Japonya'daki Batılılaşma süreci sadece ötekinin tecavüzü değil, aynı zamanda Japon insanlarının kendileri tarafından gerçekleştirilen bir simülasyondu(r)*" diyerek Japon modernleşmesinin bir iç sömürgeleştirme süreci olduğunu öne sürmüştür. Batılı olmayan öteki, kendisi ve Batı'lı arasında bir çelişki duyumsarken, Yoshioka, Japonya'da kültürel çelişki bilincinin oluşmadığına değinmiştir: "*Japon*

insanı kültürel sömürgeleştirmeden ızdırap çekmiyor gibi gözükmektedir. Tek bir kültürde Batı'lı ve Japon öğelerinin birlikte varoluşu doğal ve uyumlu olarak kabul edilir. Böylesi bir doğallaştırılmış bakış açısından Japon kültürüne bakıldığında kültürün sömürgeleştirilmeden kurtarılması gereksizdir, çünkü ortada bir sömürge- leştirme yoktur."[134]

Modern Japon toplumunda bireyciliğin ilkeleri düşüşe geçerken ie (hane halkı) toplumunun ilkeleri yükselişe geçmiştir. Yamazaki bunun nedenini modern sanayi toplumunun yapısında ve sanayileşme sürecinde Japonya'nın içinde bulunduğu özel koşullarda bulmaktadır. Sanıldığı gibi sanayileşmenin bireyciliğin gelişmesi için verimli bir zemin oluşturmadığını, tersine, bireyi ezen bir yapıyı sakladığını öne sürmüştür.[135]

Makinelere dayanan fabrika üretimi, beyin gücü ile kol gücünü birbirinden ayırarak tüm kontrolü beyne devretmektedir. Beyin gücünü kullanarak projeler hazırlayan çalışanlar yaratıcılıklarını geliştirme fırsatını bulmuş, ancak kol gücü ile çalışan işçiler, zanaatkarın beyin ve kol gücünü bir arada kullanan üretim şeklinden uzaklaşarak monoton işlerle uğraşmak zorunda kalmış, soyut işgücüne indirgenmiştir. Yamazaki, bu nedenle, sanayileşmenin toplumun belirli bir kesimi için bireyciliğin gelişimine katkıda bulunduğunun altını çizmiştir. Sanayileşmenin topluma getirdiği maddi bolluk, tüketime bağımlı yanılsamalı bir bireycilik gelişmesine neden olmuştur. *"Sanayileşmenin eninde sonunda, 'kitle' adı verilen insan tipini yaratması, bireyleştirmenin gerçek bireyler yaratamadığını açıkça göstermektedir."*[136]

Sanayileşmenin, işçiyi soyut bir işgücüne indirgeyen yabancılaştırıcı yapısı, Japonya'nın özel durumu nedeniyle daha yoğun biçimde yaşanmıştır. Sanayileşme sürecine Batının teknoloji ve sistemlerini taklit ederek başlayan Japonya'da üretim sürecini düzenleyen hedef ve projeler dahi dışarıdan ithal edildiği için, üst düzey yöneticiler de yaratıcı süreçten dışlanmış emekçiler olarak iş görmüşlerdir. Çağdaş Batıya yetişmek için sanayileşmesini hızla tamamlamak durumunda olan Japonya'da, "çağdaş Japon"un bu yeni hedefler konusunda seçme şansı olmamıştır. Yamazaki, geçmişteki hiçbir köylü ya da savaşçının, ken-

disini bu dönemdeki Japonlar kadar köylü ya da savaşçı hissetmediğini söylemiştir.[137]

Modernleşme sürecine girilen Meiji Dönemi'nde toplumun diğer kesimleri gibi Japon kadınlarının da kamusal alandaki etkinliği artmamış, yeni haklara kavuşmamıştır. Kadınların oy hakkı, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından ülkeyi yöneten Amerikan Kuvvetleri'nin ilan ettiği Anayasa ile yasallaşmıştır. Ancak Meiji Dönemi'ndeki Batılılaşma hareket- leri ile Japonya'ya giren Batılı düşünce akımları kadınlar arasında da etkili olmuş, çeşitli kadın dernekleri kurulmuş, kadınların her alandaki eşitlik hakkını savunan dergiler yayınlanmıştır. Japonya'daki özgürlük ve eşitlik hareketinin öncüsü olan kadınlar, üst sınıfa mensup eğitimli ailelerden gelmiştir. Bu eğitimli kadınlar Batılı ülkelerdeki özgürlük ve eşitlik düşüncesini tanıma fırsatı bulmuş, toplantılar düzenleyerek, dergiler yayınlayarak bu düşünceyi toplumun her sınıfından kadına iletmeye çalışmışlardır.[138]

Meiji Dönemi boyunca gerçekleştirilen toplumsal düzenlemelerle, her sınıftan Japon kadını toplumsal hiyerarşinin dışında tutulmuştur. Japonya'nın çağdaşlaşma serüveninde kadına düşen toplumsal sorumluluk "iyi eş-akıllı anne" olarak endüstrileşme politikasına destek olmasıdır. 1889 Meiji Anayasasına göre "aile-devlet"in (*kazoku koka*) reisi imparator, onun evdeki temsilcisi de babadır. Evin reisi olan erkek ülkenin hızla çağdaşlaşması için kamusal alanda faaliyet gösterirken, kadının sorumlulukları evin içinde, özel alanda tanımlanmıştır. Kadının kamusal alanda varolması ancak aile-devlet'in kalıcılığına ve ülkenin modernleşmesine hizmet etme ideolojisinin parçası olması durumunda mümkün olmuştur.[139]

Kadınların kamusal alana katılımında savaşların önemli rolü olmuştur. Erkekler cephede savaşırken fabrikalarda silah üreten, günlük yaşamın idaresini üstlenen kadınlar özgüven kazanmıştır. Japon-Çin Savaşı (1894-1895) ve Japon-Rus Savaşı(1904-1905) boyunca kadınlardan, savaşan erkeklere destek olmaları beklenmiştir. Özellikle 1904 yılında Japon-Rus Savaşı başlar başlamaz gazeteler kadınları işbirliğine çağırmıştır. Bazı gazeteler kadınlardan altın-demir gibi eşyalarını ba-

ğışlamalarını isterken, savaş öncesinde savaş karşıtı tavrını açıkça belli eden sosyalistler, devleti tanımayan, poitika ile ilgilenmesi yasak olan kadınlardan savaş için işbirliği istenemeyeceğine dikkat çekmişlerdir. 1905 yılında kadınlar kendilerini politik hareketlerden dışlayan "Güvenlik Polis Yasası"nın 5. Maddesini düzeltmek için Temsilciler Meclisine dilekçe vermişlerdir.[140]

Meiji Döneminde, tüm çocuklar için ilköğretimin zorunlu hale getirilmesi, kız çocuklarının kız meslek okullarına kabul edilmesi ile kadınlar meslek sahibi olmaya başlamıştır. Toplum kadınların eğitilmesini "iyi eş-eğitimli anne" kavramı çerçevesinde kabullense de savaşlarda kadınların katkısına ihtiyaç duyulması ve kapitalist sistemin gelişmesinden dolayı artan işgücü ihtiyacı, çalışan kadınların sayısını arttırmıştır. İş hayatına katılan kadınların özgüveni yükselmiş, talepleri artmıştır. Taisho Döneminde ise "Taisho Demokrasisi" olarak adlandırılan, politikaya katılma hakkı bulunmayan halkın politikaya katılma hakkı hareketi başlamıştır. Bu hareket içinde liberalizm, demokrasi gibi kavramlar yaygınlaşmış, Rus Devrimi ve Batı demokrasilerinin de etkisiyle, işçi hareketi ve sosyalist hareketin yanısıra kadın hakları hareketi de yükselmiştir. Taisho Döneminde edebiyat, tiyatro ve sessiz sinema kültürü etkisini arttırmış, kadın kahramanların artışı, tiyatro ve sinemada kadın rollerinin -eskiden olduğu gibi erkekler tarafından değil- kadınlar tarafından oynanması ile kadın oyuncular büyük üne kavuşmuştur. Bu dönemde kadın hareketi, çalışan kadınların eşit ücret hakkı, bakirelik ve doğum kontrolü gibi konuları tartışmaya açmıştır. Japonya'nın İkinci Dünya Savaşı'ndan yenik çıkması ve İmparator Hirohito'nun kutsal kimliğinden feragat etmesi ile ataerkil toplumun erkek imgesi "tüm ulusun babası" olan imparator da dahil olmak üzere sarsılmıştır.[141]

Meiji Dönemi'ndeki "modernleşme projesi", iktidarda olan erkekler tarafından tepeden gerçekleşmiştir. Bu dönemde kadının rolü "iyi eş-eğitimli anne" olarak belirlenmiş, ulusa faydalı olacak eğitilmiş vatandaşlar yetiştirmek olarak görülmüştür. İlerleyen dönemde Birinci ve İkinci Dünya Savaşları sırasında silah fabrikalarında, tekstil atölyele-

rinde kadınların işgücüne ihtiyaç duyan iktidar, kadınların kamusal alana girmesine destek vermek durumunda kalmıştır. 1930-1945 yıllarında yükselen faşist politika ile Japon kadınının çocuk doğurması siyasi bir konu haline gelmiş, "doğur! artır!" sloganı ile Japon kadınları nüfusu arttırmaya çağırılmış, ulusa bu yolla hizmet etmeleri istenmiştir.[142]

Japonya'daki kadınlık durumunun değişmesi ve eğitimli kadınların sayısının artması ile kadınların kamusal alandaki gücü artmıştır. 1960'lı yıllardan başlayarak manga piyasasında çizer olarak çalışmaya başlayan kadınlar da çizdikleri mangalarla toplumun kadına yüklediği görevleri eleştirmiş, yarattıkları güçlü kadın karakterler aracılığıyla genç kızlar için model oluşturmuşlardır. Toplumda sarsılan erkek imajına ve güçlenen kadınlara manga sektörünün verdiği tepki, en belirgin şekilde porno anime ve mangalarda görülmektedir. Porno mangalarda özellikle güçlü dişi karakterin metamorfozu ile gösterilen kadının değişim gücü, Japon toplumunda bağımsız ve güçlü kadın modeline yönelik tedirginliği temsil etmektedir. Anime ve manganın, çizerin zihninden çıkan, sadece çizerin hayalgücü ile sınırlanmış yapısı, bu türler aracılığıyla kimlikteki değişimlerin başarıyla ifade edilmesine olanak tanımaktadır. Bu nedenle anime ve manga, doğu-batı, kadın-erkek gibi karşıt konumlandırılmış kavramları görsel olarak da ifade etme, bu karşıtlıkları uzlaştırma gücüne sahiptir.

Japonya'da kadın hareketlerinin olmadığını ya da bu hareketlerin Batı'nın baskısıyla son dönemde geliştiğini, bu post-kapitalist toplumun hala geleneksel yapıları muhafaza ettiğini öne sürmek, oryantalist söylemin parçalarıdır. Oryantalist söylem Batı'yı tarihin merkezine yerleştirerek, zamanı Batı öncesi ve Batı sonrası olarak ayırmakta, böylelikle "Batılı olmayan" ulusların kendi tarihlerini konuşma haklarını ellerinden almaktadır. Japon kadınları ve erkekleri oryantalist söylem tarafından geyşa ve samuray imgelerinde mistik ve durağan hale getirilmiş, değişim ve kendi adlarına konuşma güçleri bir anlamda ellerinden alınmıştır.[143]

> Oryantalizm Doğuya, bir öğrenme, keşfetme ve pratik konusu olarak sistemli bir şekilde yaklaşan (ve yaklaşılan) bir disiplindir. Üstelik, buna ilaveten bu terimi, Doğu olarak bölünen çizginin gerisinde neler kaldığı hakkında konuşmaya çalışan herkesin elinin altında hazır bulunan düşler, imgeler, sözcüklerden oluşan koleksiyonu göstermek için de kullanıyorum. *Edward Said*[144]

Yamazaki Masakazu, geçtiğimiz yüzyıl boyunca Japonların ve Japon kültürünün klişeler ile yorumlandığından söz etmiş, bir ulus hakkındaki değişmeyen klişelerin, "neredeyse gerçeklik" statüsüne ulaşarak günümüzde de varlığını sürdürdüğüne değinmiştir. Wolferen'in de sık sık dile getirdiği gibi, Batı dünyası Japonya ile sık sık ticari anlaşmazlıklar yaşamakta, Japonya'nın ithalat konusundaki korumacı tutumu eleştirilmektedir. Ancak Yamazaki, ticari faaliyetler bağlamında yapılan eleştirilerin, giderek bu faaliyetlerin temelinde yatan kültürel ve sosyal geleneklere yönelmeye başladığına dikkat çekmiştir. *"Bunun en açık örneği, Amerikalı üst düzey bir bürokratın birkaç yıl önce yapmış olduğu korkunç açıklamalardır; nitekim bu bürokrat, iki ülke arasındaki ticaret açığı olumlu yönde değişmezse, Japon kültürünün değişmesi gerektiğini söyleyecek kadar ileri gitmiştir."*[145]

"Evrensel" olarak işaretlenen yerde, doğruların ve değerlerin Batı'da merkezlenmesi sonucu neyin 'Batılı olmayan', neyin evrenselden saptığı bu merkeze göre belirlenmektedir. Evrensel öznenin süregelen Batı-merkezli tanımlanması, Batılı olmayan değerlere karşı değişim talebini içermekte, bu talebi haklı çıkarmaktadır. Wolferen de "Japon Gücünün Sırrı" adlı kitabında Batıyı evrensel doğrunun merkezinde konumlandırarak, Japonya'nın değişmesi gerektiğini öne sürmüş, ancak Japon halkının bu değişim konusunda sesini yükseltmediğini, idarecilerin de değişmeyi reddettiğini söylemiştir: *"1960'lardan beri Batı dünyası Japon gençlerinden, işçilerinden, yurt dışına çıkanlardan, halktan değişim talebi bekledi. Japonya'nın sonunda Batı modelini benimsemesi bekleniyordu. 70'lerin sonunda Japon yetkilileri 'bir değişim olacaksa Batı'da olmalı' tezini kullandı."*[146]

'Samuray' ve 'geyşa' imgeleri, hem Batı tarafından Batılı-olmayanın ötekileştirilmesi, hem de Japonya'nın içe ait sömürgeleştirme işlemine kaynaklık eden kurgu kimliklerdir. Yoshioka, Japon erkeğinin samuray imgesi ile temsil edilmekten, Batı'nın onları bu şekilde kurmaktan hoşnutluk duyduğu kadar memnun olduğunu öne sürmüştür. Samuray ve geyşa imgeleri Batıda Japonya'nın ötekileştirilmesi işlemine yardımcı olurken, Japonya'nın da Batı'nın kendisine samuray ile geyşa göstergelerinden bakmasına kendi iradesi ile katılması, Japonya'nın kendi kendisini sömürgeleştirmesi sürecini göstermektedir. Samuray imgesi, Japon erkeklerine Batılılaşma ile gelen kimlik çatışmalarıyla yüzleşmekten kaçmak için sabitlenmiş bir kimlik sağlamaktadır. Bu imge, bir yandan modernleşme ile değişmemiş bir kimlik fantezisi sunmakta, diğer yandan Japonya'nın endüstrileşmiş yayılmacı bir devlet olma amacına uygun olarak savaşçı kökleri vurgulamaktadır. Dayanışma, mücadele ve kendini feda etme gibi geleneksel değerler, modern dünyadaki savaşçılık ve yayılmacılıkla bütünleştirilmekte, böylece ulusal kimlik güçlü, bağımsız erkek özne samuray imgesinde temsil edilmektedir.[147]

Meiji yönetimi, kıyafet kanunu ile yaratmaya çalıştığı Batılı görüntüsünü de erkek üzerinden gerçekleştirme eğiliminde olmuştur. Batı modeli takım elbisesi ile erkek, Japonya'nın çağdaş yönünü temsil ederken, küçük değişikliklerle "çağdaş" hale getirilmiş kimonosu ile Japon kadını, toplumun tanıdık, geleneksel yönünü temsil etmiştir. "Rasyonel"in hakim olduğu kamusal alanda erkeğin modern kıyafetleri ile tam bir Batılı olması, "duygusal"ın hakim olduğu özel alanda, yani evde ise geleneksel erkek kimonosu olan *hakama* ile bir Japon aile reisi olması, Japon çağdaşlaşmasının ideali haline gelmiştir. Japon kadını, kimonosu ile çağdaş bir anne ve ev kadını olarak duygusalın ve gele- nekselin hakim olduğu özel alana yerleştirilmiştir.[148]

Geisha (geyşa) sözcüğü gei(sanat)-sha(yapan/aktör) yani sanat icra eden kişi anlamındadır. Geleneksel olarak bir geyşanın görevi dinlenme evine gelen konuklara sake ikram etmek, *shamisen* adlı müzik aleti eşliğinde dans etmek ve konuğun sohbetini dinlemekle sınırlıdır.

Ancak geyşalık, genelde hayat kadınlığı ile ilişkilendirilmekte, Japon kadınlarının kimliğine dair bir yığın olumsuz önyargının üretilmesi sürecine katkıda bulunmaktadır.[149]

Meiji Dönemi'nde Japon kadının geleneksel ve tanıdık imajı değiştirilmemiş, kadınların reform sürecine ve modern hayata kimonosu ile katılması istenmiştir. Geleneksel ağır kumaşlardan yapılmış, yakası açık bırakılmış ve yürümeyi kolaylaştırmak için önde yırtmacı olan geleneksel kimononun Batılılar tarafından erotik bulunması nedeniyle kimono hafif kumaşlardan yapılmaya başlanmıştır. Daha hafif olan yeni kimonolar, kapalı yaka ve yırtmaçsız olarak yapılmış, günlük hayatta kolay kullanılır hale getirilmiştir.[150]

Doğulu kadının kimliği, zayıflık, kendine özgülük, fantezi, egzotiklik ve geleneğe aitlik öğelerinin gölgesinde kurulur. Japon kadınının geyşa olarak ötekileştirilmesi de doğulu kadının kimliğinin Batıda kurulmasının örneğidir. "*Eril ve tarihsiz Japon kimliği, ataerkil Japonya'nın kendisi tarafından da benimsenirken, kimlik bunalımı yerini ötekinin/ Batı'nın gözünden kurulan sözde kimlik uyumuna bırakır, zihinler sömürgeleştirilir.*"[151]

Meiji reformları ile toplumdaki sınıflar arasındaki farklar yasal olarak kaldırılmış, feodal sınıflar ortadan kaldırılırken samuray sınıfının gurur duyduğu erkek topuz saç biçimleri (*Chommage*) de yasaklanmıştır. Modern saç tıraşı olan kısa saç kesimi (*Cangiri*) Batılılaşmayı, medeniyeti ve aydınlanmayı temsil ederken erkek saçlarının topuz yapılması Batılılara benzemeyen, Japonları Batılı toplumlar karşısında komik duruma düşüren feodal bir öğe olarak görülmüştür.[152]

Schodt, Japonya'daki yeni toplumsal düzen ve teknolojinin, beraberinde karışıklıklar ve çelişkiler getirdiğine değinmiştir. Kılıç taşıması ve savaşçı sınıfına özgü saç topuzları yasaklanan samuraylar, palto ve şapka giyerek caddelerde dolaşmaya, eskinin vejetaryenleri de biftek yemenin yüceliklerinden söz etmeye başlamıştır. Japonya'da binalara girerken ayakkabılarını çıkarma geleneğini sürdüren Japonlar, ilk tren deneyimlerinde de ayakkabılarını çıkarmış, gidecekleri yere vardıklarında ayakkabılarını bulamayınca şok olmuşlardır.[153]

Japon toplumunda bir kadının saçı onun namusunu temsil ettiği için Meiji dönemi kadınlarının saç stili daha duygusal bir tartışma konusu olmuştur. Japon kadınları, eski moda kalıplaşmış klasik saç topuzunu dayanılmaz derecede rahatsız bulduklarından Batı tarzı doğal taranmış saç stilini çabuk benimsemişlerdir. Ancak Meiji reformlarının ilk yıllarında kadınların uçuşan saçlarla sokağa çıkmaları Japon toplumunda ateşli tartışmalara neden omuş, bu uçuşan saçların, zamane kadınların "hafifliğini" ispat ettiği yorumları yapılmıştır. Halkın bu modaya gösterdiği sert tepki nedeniyle reformcu yönetim yeni saç stilini bir süre için yasaklamak durumunda kalmıştır.[154]

On dokuzuncu yüzyılda Osmanlı'nın Batı dünyası ile iletişimdeki yüzü olan seçkin Osmanlı erkeği, Avrupai kıyafetini bir fes ile tamamlayarak geleneksel ve çağdaş değerleri birleştirmiştir. Doğu ve Batı değerleri yumuşatılmış, Osmanlı-Türk kimliği yüzünü Batı'ya dönmüş eklektik bir model olarak kurgulanmıştır. Osmanlı çağdaş bireyi, kamusal alanda da özel alanda da bu eklektik kültür modeli içinde yaşamış, farklı alanlarda farklı kimlikler edinmek durumunda kalmamıştır. Oysa Meiji Japonyasının kültür modeli "eklektik ikili kültür modelidir". Japon erkeği kamusal alandaki imajını "tam bir Batılı", özel alandaki imajını ise "tam bir Japon" olarak kurmak, iki farklı kültürün unsurları arasında gidip gelmek, iki alanın da katı kurallarına uymak durumunda kalmıştır.[155]

Japon toplumunda görgü kuralları Çin öğretisi geleneği doğrultusunda eskiden beri büyük önem taşımıştır. Doğu öğretisine göre görgü kuralları sadece medeni bir davranış biçimi olarak değil, kişinin ahlaki üstünlük ve erdeminin yansıması olarak değerlendirilmiştir. Uyulması gereken görgü kuralları, kişinin hiyerarşideki konumuna göre düzenlenmiş, uygun davranış kuralları, bireyin toplumdaki mevcut kurallar ve sistem ile bağdaşmasına hizmet etmiştir. Meiji döneminde ise yöneticiler, hiyerarşideki konumlarına göre birbirinden çok farklı yaşamlar süren ve farklı kurallara tabii olan kişilerin uyabilecekleri, ulusal adab-ı muaşeret kuralları oluşturmaya çalışmışlardır. Esenbel, dönemin özel ve devlet kuruluşları tarafından yayınlanan adab-ı muaşeret kuralları

kitaplarının sayılarının binleri aşmasının, konunun "medenileşme" bakımından ne kadar önemsendiğini gösterdiğini vurgulamıştır. Ancak bu konuda gözden kaçırılmaması gereken konu, geleneksel adab-ı muaşeret kuralları ile Avrupa adab-ı muaşeretinin algılanışındaki farklılıktır. Meiji dönemi adab-ı muaşeret kitapları, Doğu öğretisine uygun olan ve eskiden beri Japon yaşayışında önemli yer tutan görgü ve davranış kurallarının kişinin ahlak ve erdemini yansıttığı görüşünü devam ettirirken, aynı kitaplar Batılı görgü ve davranış kurallarını ahlak dünyasından ayrı, yeni davranış biçimleri olarak ele almıştır. Batı insanı ile olan adab-ı muaşeret ilişkisi, çağdaş dünyanın gereği, Batılı uluslar karşısında küçük düşmemek, onlarla rekabet etmek için gerekli davranış kalıpları olarak nitelendirilmiştir. Örneğin, günümüzde Japon selamı olarak bilinenen ayakta eğilerek selam verme şekli, Meiji dönemi yöneticileri tarafından "icat" edilmiştir. Meiji Dönemi'ne kadar Japonlar, yerde oturulan yaşamın sonucu olarak oturarak selam vermişlerdir.[156] Ünlü yönetmen Ozu Yasujiro, tüm filmlerinde kameranın görüş açısını, geleneksel yerde oturulan yaşama göre düzenlemiştir. Kamera ayakta duran bir insanın görüş açısına değil, yerde oturan bir insanın göz hizasına uygun olarak yerleştirilmiştir. Ancak reform döneminin yöneticileri, Batı tipi yaşam için, Japonlar arasında ortak paylaşılacak çağdaş selamlaşma şekli olarak ayakta eğilerek selam verilmesi uygulamasını başlatmışlardır.

Meiji dönemi modernleşme politikası ile halkın yaşam tarzında önemli değişiklikler meydana gelmiştir. Batılı toplumlar tarafından hoş karşılanmayacağı endişesiyle, çağdaşlaşma politikası çerçevesinde Japon toplumunda normal karşılanan pek çok uygulama yasaklanmıştır. Örneğin 1869 yılında, o zamana kadar normal olan erkeklerin ve kadınların beraber hamama girmesi devlet tarafından yasaklanmıştır. 1872 yılında, doğumun dini açıdan kirli olmadığı, kadınların doğum nedeniyle kirlenmediği kabul edilmiş ve Fuji dağına çıkma, Sumo güreşi seyretme gibi geleneksel faaliyetleri kadınlara yasaklayan uygulama kaldırılmıştır. Eskiden okula gönderilmeyen kız çocuklarının da ilköğretimi bitirmesi mecburiyeti getirilmiştir. Ancak bu uygulama ile

kadınların eğitimli bireyler olmaları değil, ulusun kalkınmasında erkeklere destek olacak iyi eşler ve ülkeye faydalı evlatlar yetiştirebilecek eğitimli anneler haline gelmeleri hedeflenmiştir.[157]

Japonya'nın modernleşme süreci, Meiji döneminden başlayarak yüzünü Batı'ya dönmüş ve toplumsal alandaki reformlar, endüstriyel alandaki atılımlar, Batı modeline göre düzenlenmiştir. Ancak Japonya'nın modernleşme ve kapitalist bir toplum olarak yeniden kurulma sürecinde, bu sürece katkısı olacak geleneksel kurumlara müdahale edilmemiştir. Tanrı imparatora sadakat, aile reisinin otoritesi gibi geleneksel değerler, üretim gücüne dönüştürülmek amacıyla özenle korunmuştur. Böylece şirket ailesi ve Japon A.Ş. olarak anılan yapılar ortaya çıkmıştır. Şirket ailesi üyelerinin para kazanmak amacıyla değil, şirketleri aracılığıyla uluslarını onurlandırmak için çaba göstermesi, uzun çalışma saatlerine dayanmalarını sağlamak için kullanılmış, sarariman (salaryman) olarak da adlandırılan bu orta sınıf şirket çalışanları, Japon kalkınmasının çekirdeğini oluşturmuştur.

Taisho Dönemi (1912- 1926)

Yıllar boyu ülkeye politik ve sosyal alanda rehber olan imparator Meiji'nin 1912'deki ölümünün ardından, tahta İmparator Taisho çıkmıştır. İmparator Taisho döneminde Japonya, I.Dünya Savaşına 1902 Anglo-Japon Birliği'nin koşullarında girmiş ve savaş sonunda dünyanın büyük güçlerinden biri olarak tanınmıştır.[158]

Bu dönemde Rus Devrimi'nin ve Batı demokrasilerinde yaşanan gelişmelerin etkisiyle Japonya'da özgür düşünce yayılmış, çeşitli taleplerle ortaya çıkan hareketler olmuştur. Taisho Demokrasisi olarak bilinen bu hareket içinde işçi hareketi, kadın hareketi ve sosyalist hareketleri yükselmiştir. Kapitalist sistemin güçlenmesi ile işgücüne olan talep artmış, daha fazla sayıda kadın çalışmaya başlamıştır. Büyük şehirlere çalışmak için giden aile sayısının artması ile çekirdek aile önem kazanmaya başlamış, tarım tipi büyük ailenin yerini çekirdek aileye bırakmasıyla Japon insanının üretici olmaktan tüketici olmaya geçişi başlamıştır.[159]

Showa Dönemi (1926-1989)

İmparator Taisho'yu 1926 yılında tahta çıkan İmparator Hirohito izlemiş, Showa Dönemi başlamıştır. Endüstrinin geliştiği, parlamenter hükümetin yerleştiği bu dönemde iyimser hava, dünyadaki ekonomik durgunluğun etkilerinin ülke içinde hissedilmesiyle yerini tedirginliğe bırakmıştır. Ülke içindeki çeşitli skandallar, kamuoyunun siyasi partilere olan güvenini zedelemiş, kök salmaya başlayan parlamenter hükümet zarar görmüştür. Ülkedeki bu huzursuz ortamdan faydalanan aşırı uçlar ve askeri muhalifler ülkeyi çatışma ortamına sürüklemiş ve siyasi partilerin etkileri azalmıştır.[160]

1931 de Japon Kwantung ordusu bölükleri Mançurya'ya saldırmış ve orada kukla bir hükümet kurmuştur. Hükümeti tarafından cezalandırılmayan ordunun cesaret kazanması Pearl Harbor Baskını'na yol açmıştır. Japonların ABD nin İkinci Dünya Savaşı'na girmesine zemin hazırlayan saldırıları, ordu ile hükümet arasındaki çelişkinin sonucudur. Savaş da siyasi kurumları bir araya getirme konusunda başarılı olamamıştır. Bürokratların gücü artsa da yetki tek bir kurumun ya da kişinin eline geçmemiştir, çünkü yönetimde söz sahibi olan hiçbir grup diğerlerinin güçlenmesini istememiştir.[161]

1931'de Mançurya'yı işgal eden Japonlar, 1937'de Çin topraklarına girmiş, Batılı kaynaklarda *Marco Polo Köprüsü Olayı* olarak da geçen Luogouqiao Olayı patlak vermiş, Japonya, Çin'in tüm kıyı bölgelerini denetim altına almıştır. Bu olayın Çin ile savaşın çıkmasına yol açmasının ardından partiler, savaşın başarısı için işbirliği yaparak birleşmeye zorlanmışlardır. Partilerin çözülmesinin ardından Birleşmiş Milli Parti kurulmuş, meclisin yetkilerinin kısıtlanması sonucu, 1941 Pasifik Savaşı ile sonuçlanacak sürece parlamenter bir engel konulamamıştır.[162]

1938 yılında istifa eden Japon kabinesinin yerine geçen kabine general ve amirallerden oluşmuştur. Yükselen milliyetçi ve militarist düşünceler *Kodo* (İmparatorluk Yolu) denilen yeni ideoljiyi oluşturmuştur. Ülkede artan ırkçı eğilimler nedeniyle Japonlarla ittifak halinede olan Almanlar bile kötü muamele görmüştür. İkinci Dünya Savaşı

ile sonuçlanan süreçte Japonya'nın ideolojisini anlamak için Dışişleri Bakanı Matsuoka'nın yaptığı konuşma önemlidir: *"Tanrı tarafından Japonya'ya verilen büyük vazife, insaniyeti kurtarmaktır. İmparator Jimmu'nun, devletimizi kurduğu zaman tatbik etiği zihniyet içinde, Japonya bütün bu kıtanın idaresini üzerine almalı, ondan sonra, bu prensipler, bütün dünyada tatbik ettirilmelidir."*[163]

4. II. DÜNYA SAVAŞI VE SONRASINDA JAPONYA

Anavatanda birliği ve düzeni sağlamış olan Japonya, bütün milletlerin belli bir hiyerarşi içinde birbirine bağlanacağı bir dünyada "kendi özel mevkii"ni almak için harekete geçmiştir. Hiyerarşiye büyük inancı olan Japonya'ya göre *"milletler kendi kendilerini idare ettikleri takdirde dünyada huzursuzluk eksik olmayacaktı."*[164]

İkinci Dünya Savaşı'nın sonunu belirleyen, Hiroşima ve Nagasaki'ye atılan atom bombaları, Japonya'yı sosyal ve ekonomik olarak büyük bir yıkıma uğratmıştır. Ağustos 1945'te Japonlar, İmparator Hirohito'nun "tanrısal yetkilerinden" vazgeçtiğini açıklaması ve radyodan teslim ol çağrısı yapması ile silahlarını bırakmıştır. Teslim oluşunun ardından altı yıldan daha uzun bir süre Japonya, başta Amerika Birleşik Devletleri olmak üzere Müttefikler'in kontrolü altında kalmıştır.

Japon kültürünün temelinde yer alan düşünce ve uygulamaları anlamak bakımından İkinci Dünya Savaşı sırasındaki olaylar büyük önem taşımaktadır. Çocuk terbiyesi sırasında ebeveynlerin tetiklediği 'küçük düşme' korkusu, savaşan askerlere de uygulanmıştır. Düşmanın gözünün kendi üzerlerinde olduğunu söyleyen Japonlar, Japon ruhunun ne olduğunu tüm dünyaya göstermek için çabalamışlardır. Benedict'in aktardığına göre Japon denizcilerine, çarpışma sırasında paniğe kapılmadan sakin ve sistemli şekilde hareket etmeleri, aksi takdirde onları filme alan Amerikalıların görüntüleri New York'ta göstereceği, tüm dünyanın onlara güleceği söylenmiştir.[165]

Savaş süresince ve sonrasında Japon halkı hükümeti ve başkomutanı eleştirmiş, ancak İmparatoru tüm bu eleştirilerin dışında tutmuştur.

İmparator, Tokugawa döneminde de sarayında yalıtılmış halde bulunuyor, idari kararlarda yetki kullanamıyordu. Meiji Restorasyonu, geleneksel kültüre dönme ve imparatora eski saygınlığını kazandırma adına yapılmışsa da imparator daima ruhani işlerden sorumlu kutsal bir kişi iken, devlet işleriyle uğraşmak müsteşarların görevi olmuştur. Gücün bu dağınıklığı, tarih boyunca halk tarafından hoş görülmeyen, eleştirilen hiçbir uygulamadan imparatorun sorumlu tutulmaması sonucunu doğurmuştur. Benedict, yetkinin görünen kişinin ya da arka plandaki bir yöneticinin elinde olmasının, kişiye duyulan saygıyı azaltmadığını belirtmiştir.[166]

Japon devletinin, uyguladığı emperyalist ve militarist politikalar nedeniyle savaşa girmesi milyonlarca insanın ölümüne, sağ kalanların ise uzun yıllar yoksulluk içinde yaşamasına neden olmuştur. Savaşın bitişinde ülkede 937 kişi savaş suçlusu ilan edilerek haklarında idam kararı alınmış, "İkinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrası" olarak bir tarihsel kopuş yaşanmıştır.[167]

Yüzyılın başından itibaren başarılı bir sanayileşme atılımı gerçekleştirmiş olan Japonya, askeri güç kullanarak Pasifik Bölgesi'ni nüfuzu altına almış, bu bölgede kendisine bağımlı yeni bir ekonomik güç oluşturmayı amaçlamıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında Japonya'nın askeri gücünün Amerika tarafından yok edilmesi ve ülkenin Amerikan İşgal Kuvvetlerinin idaresine girmesi, bu ülkenin önemini azaltmamış, tersine artırmıştır. Çünkü Amerika, Batı Avrupa için olduğu gibi Japonya için de bir tür bölgesel atölye rolü tasarlamış ve bu amaçla ülkenin savaş sonrası kalkındırılmasını üstlenmiştir.[168]

Japonya'nın teslim olmasının ardından, başında General MacArthur'un bulunduğu işgal kuvvetleri ülkede çeşitli sosyal ve politik reformlar başlatmıştır. Tarım alanlarının paylaştırılmasını öngören toprak reformu yapılmış, işçilere sendika ve grev hakları verilmiştir. Ayrıca Zaibatsu olarak bilinen ve aile bağlarına dayanan büyük holdingler kapatılmıştır. Toplantı, konuşma ve din özgürlüğü yasalarla güvenceye alınmış, kadınlara oy kullanma hakkı verilmiştir. Yeni liberal anayasa 1947'de yürürlüğe girmiştir. Japonya, 1951 yılında imzalanan San Fran-

cisco Barış Antlaşması ile işgal altındayken yasaklanmış olan dış ilişkiler kurma hakkını yeniden kazanmıştır.[169]

Batılı güçlerin koşulsuz teslim çağrısına uymak zorunda kalan İmparator Hirohito, ülkenin en eski tarih kütüğünde o zor günlerin gerekli dayanağını bulmuştur: "Taşınmaz yükü taşımak" ya da "Dayanılmaza dayanmak". Japonya da içine düştüğü durumdan çıkmak için ilk kaynaklarına geri dönmüş, aradığı gücü orada bulmuştur. 1970'lerde Japonya, Amerika ve Sovyet Rusya'nın ardından üçüncü büyük üretici güç haline gelmiştir. Savunma giderlerini kalkınma yatırımlarına yönlendiren Japonlar devlet, özel girişim ve emek üçlüsü arasında kalkınma için iş ve amaç birliği sağlayarak "Japan Incorporated" (Japon A.Ş.) denilen bütünleşmiş bir ulusal denge ve işbirliği geliştirmiştir.[170]

Savaşın hemen ardından Müttefikler'in yönetimine giren Japonya, ordusunun dağıtılması ve yeni ordu oluşturmasının yasaklanması nedeniyle ağır askeri harcamaların yükünden kurtulmuştur. Zaibatsu'ların dağıtılması serbest rekabet ortamını oluşturmuş, toprak reformu yeni çiftlik sahiplerine topraklarını geliştirmede teşvikler sağlamıştır. İşçi sendikalarının faaliyetlerini engelleyen düzenlemelerin kaldırılmasıyla iş güvenliği, çalışma şartları ve ücret düzeyi konularında iyileştirmeler yapılmasının önü açılmıştır. "Öncelikli üretim sistemi" uyarınca ülkenin sanayi kalkınmasında önemli bir yere sahip olan kömür ve çelik üretimine ağırlık verilmiştir. Japon ekonomisinin savaş sonrası bu hızlı büyümesinde yeni tesis ve ekipmanlara ciddi yatırım yapılmasının etkisi büyüktür. Japon ailelerinin yüksek düzeyde tasarruf etmeleri, bankaların ve diğer finans kuruluşlarının nakit rahatlığına kavuşmasına, bu sayede özel sektörün ağır yatırımlar için bol miktarda kredi ve fona ulaşabilmesine imkan sağlamıştır. Bu dönemde ekonomik büyümenin ardında yatan bir başka unsur da yüksek eğitimin yaygınlaşması ve tarım kesmindeki birçok işçinin büyük şehirlere yerleşerek hizmet ve imalat sektörüne katılması ile ihtiyaç duyulan büyük miktarda iş gücüne kavuşulması olmuştur.[171]

İşgal Kuvvetleri komutanı MacArthur, Japonya'daki 6 yıllık görevinin ardından Amerikan Senatosunda yaptığı konuşmada Japonları *"on*

iki yaşında çocuklar gibi" diye tanımlamıştır. Bu ifade, uzun yıllar Batılıların kendi üstünlüklerine olan inancını pekiştirmiş ve Japonlara bakışının temeli olmuştur. Ancak savaştan yenik çıkmış bir ülkenin yirmi yıldan biraz fazla zamanda kıskanılacak bir süper güce dönüşmesiyle, bu hızlı kalkınmayı sağlayan "Japonluk" duygusu Batı'da merak ve hayranlık konusu olmuştur.[172]

Japonya'da, bireyi toplumun iyiliği için her türlü özveriyi yapmaya iten geleneksel anlayış ve devlet kurumlarıyla iş çevrelerinin karşılıklı çıkarına dayanan devlet desteğinin bir araya gelmesi sonucu amaçlanan reformlar hızla gerçekleştirilmiştir. Ancak bu gelişim, ekonomik, sosyal, politik hakların feda edilmesi ve tarım, sanayi, teknoloji sektörlerinde çalışan geniş kitlenin ezilmesi pahasına başarılmıştır.[173]

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından hızlı bir toparlanma sürecine giren Japonya, ülke içinde endüstriyel yatırımlar yapmış ve uluslararası ticarete katılmasını sağlayan organizasyonlara üye olmuştur. 1960'ların ortalarında Japonya ekonomik olarak dünya pazarında rekabet edebilecek güce kavuşmuştur. Ekonomideki düzelmeye paralel olarak siyasi yenilikleri ülke içinde ve dışında sürdüren Japonya, 1956'da Birleşmiş Milletler'e kabul edilmiş, 1965'te ise Kore Cumhuriyeti ile resmi ilişkilerini başlatmıştır. 1945 yılında ülkeye atılan iki atom bombası ile sosyal ve ekonomik olarak tamamen çökmüş olan Japonya, teslim olmasının ardından yaklaşık 20 yıl sonra, 1964'te Tokyo'da Olimpiyatlara ev sahipliği yaparak uluslararası topluluktaki varlığını ispat etmenin yanında, halkının savaş sonrası yara alan özgüveni ve gururu üzerinde olumlu etki yapmıştır.[174]

1960'ların sonlarında temel ihtiyaçları karşılanmış olan Japon halkı başka hedeflere yönelmeye başlamıştır. Çeşitli toplumsal gruplar sosyal eşitsizliğin düzeltilmesini isterken, öğrenci grupları okullarından ve üniversitelerinden hoşnutsuzluklarını dile getirmişlerdir. Ekonomiyi hızla kalkındırmak için ailelerini ve sosyal yaşamlarını ihmal ederek çalışan insanlar yaşam standartlarını yükseltmek, ailelerine daha fazla vakit ayırabilmek gibi hedeflere yönelmişlerdir. Endüstrideki hızlı gelişmenin sebep olduğu kirlilik problemi tüm ülkeyi etkilemiş, çeşitli

sivil toplum kuruluşları, endüstriyel kuruluşlara yaptırım uygulaması için devlete baskı yapmaya başlamıştır.

Japonya 1968 yılına gelindiğinde gayri safi milli hasılanın hızla büyümesi ile ABD'nin ardından ikinci sıraya yükselmiştir. Fakat bu hızlı büyüme çeşitli sorunlara ve dengesizliklere neden olmuştur. Tarımdaki ve küçük işletmelerdeki modernleşme büyük kuruluşlara oranla geride kalmış, işçiler düşük ücretlerle sağlıksız koşullarda çalışmak zorunda kalmıştır. Ayrıca kırsal kesimden şehirlere çalışmaya gelenlerin büyük şehirlerde neden olduğu nüfus artışı karşısında konut ve altyapı sıkıntısı yaşanmıştır. Birbiri ardına açılan endüstri tesisleri ve hızlı konutlaşma doğal çevreye zarar vermiş, toprakları ve su kaynaklarını zehirlemiş veya inşaat alanına çevirmiştir.[175]

Güvenç, Japonya'nın hızlı ve başarılı kalkınmasını inceleyen yabancı uzmanların hızlı kalkınmayı, işverenle işçinin, yönetenle yönetilenin bir aileymiş gibi çalışmasıyla açıkladıklarından söz etmiştir. Yazar, Japon toplumundaki bu halk- hükümet, işçi-işveren, kır-kent birlik ve uyumuna kısaca "Japon Ortaklığı" (Japan Incorporated) denildiğini belirtmiştir.[176]

Hızlı kalkınma döneminde Japonya'nın umut ve refah ülkesi haline gelmesi, 1980'lerdeki yeni muhafazakar dalga sırasında bütün azgelişmiş ülkelere örnek olarak gösterilmiştir. Japonya'nın önderliğindeki Asya ülkeleri atılımı, *"uluslararası düzeyde tıpkı toplumsal düzeyde bireysel başarı öykülerinin ön plana çıkarılması ve başlıca umuda dönüştürülmesi gibi, tekrarlanabilir bir başarı öyküsü olarak sunuldu ve algılandı."*[177]

Wolferen, tüm dünyada hayranlık uyandıran Japon gelişme modelinin Batılı ülkelerde uygulanmasının mümkün olmadığının altını çizmiştir. Yazara göre Japon toplumunun genel yapısını almadan, sadece çalışma etiği ve ticari örgütlenmenin örnek alınması aynı sonucu vermeyecektir. Dolayısıyla, toplumsal ve entelektüel özgürlüklere değer verilen bir ülkede Japon sistemi uygulanamayacaktır. Japon endüstri hamlesi, ağır çalışma koşulları sayesinde ve doğal yaşamın yok edilmesi pahasına başarılmıştır. Wolferen'in aktardığına göre özellikle Mi-

namata'ya büyük zararlar veren fabrikalar, sorumluluk almayı reddetmişlerdir. Sanayi zehirlenmesi kurbanlarını yıllarca görmezden gelen mahkemeler davaları uzun yıllar karara bağlamamış, civa artıklarını denize döken ve sağlık sorunlarıyla ilişkisini reddeden şirketler, kurbanlar ve aileleri için imza toplayanları tehdit etmek üzere gangsterler kiralamıştır. İsyanlar, artıklarını denize döken fabrikanın yağmalanması boyutuna gelip olaylar dış basında yankı bulmaya başlayınca devlet bu durumu daha fazla görmezden gelememiş, mahkemeler davaları zarar görenler lehine sonuçlandırmıştır.[178]

Siyaset bilimci Mete Tunçoku "Uzakdoğu Modelleri ve Türkiye" başlıklı yazısında "Japon Mucizesi" olarak adlandırılan hızlı kalkınmanın geleneksel Japon Kültürü ile olan ilişkisini şu şekilde açıklamıştır:

> "Ancak, Japon Mucizesi diye tanımlanan olayın özünde yatan ve onun belkemiğini oluşturan temel öğe, geleneksel Japon kültürü içinde var olan ve Japon insanından, toplum çıkarı için gerekli her türlü özveri ve boyun eğmeyi isteyen ahlak anlayışı ve düşüncesidir. Kökenini Japon ahlakı ile Budist-Şintoist dinsel inanışlarından alan bu duygu, bireye, daha çocukluk yıllarından başlanarak aşılanır ve yaşamı boyunca pekiştirilir. Geleneksel Japon anlayışında birey, toplum için yararlı olabildiği, ona katkıda bulunabildiği ölçüde değer kazanır. Japon insanı, üyesi bulunduğu grup içinde uyumlu davranmak, gruba ters düşmemek ve grup yararını her şeyden üstün tutmakla yükümlüdür. Buna uymayan birey, grup dışına itilir ve başka bir gruba da giremez, açıkta kalır ki, bu o birey için psikolojik bakımdan ölüm demektir."[179]

Japonya'nın çağdaşlaşma serüveninin Batı'ya benzeme, ondan bilgi kapma üzerine kurulu olduğunu belirten Oe Kenzaburo, Japonya'nın her şeye rağmen geleneklerine bağlı bir Asya ülkesi olduğunu hatırlatmıştır. Devleti ve halkı bölecek kadar güçlü olan bu ikilemin, Japonya'yı Asya içinde işgalci bir ülke haline getirdiğine, kıta içinde sadece politik olarak değil, toplumsal ve kültürel olarak da yalnızlaştırdığına

değinmiştir. Savaş sonrası Japonya, yenilgiden ders alarak savaşa "Bir daha asla" diyerek, atom bombasının yaralarını sarmaya çalışarak, kendi içinde yeniden doğuşun ahlaki kaynaklarını bulmuştur. Ancak Oe Kenzaburo Japonların yaşadığı bu "kurban" sendromunu hatırlatarak, ülkenin kendi geçmişiyle yüzleşmesi, diğer uluslarla barışması gereğine vurgu yapmıştır. Yazar, Japonya'nın İkinci Dünya Savaşı ve öncesindeki militarist ve emperyalist tutumunu hatırlatarak şöyle demiştir: *"Çarpıcıdır ki bu ahlaki gücü kendinde duyan Japonya ve Japonlar, gerçekte hiç de masum değillerdi ve geçmişleri, diğer Asya ülkelerine saldırmış olmakla lekeliydi."*[180]

İKİNCİ BÖLÜM

JAPON KÜLTÜRÜ VE YAŞAYIŞI

1. KÜLTÜR VE YAŞAYIŞ

Benedict, bir antropolog olarak, kendi kültürü hakkında yazan bir yazarın, içine doğduğu, alıştığı toplumun birçok temel özelliğini gözden kaçırabileceğine, bunlara değinmeden geçebileceğine dikkat çekmiştir. Ayrıca bir toplumun özelliklerini anlamaya çalışırken, günlük yaşam alışkanlıklarının, alınan resmi kararlardan çok daha önemli olduğunu, çünkü insanların yaşadıkları topluma dair her şeyi günlük ilişkileri yoluyla öğrendiklerini vurgulamıştır. Benedict'in belirttiği gibi, Japonların belirli konulara ilişkin görüşleri, sosyal alışkanlıklarında, milli tarihleri ile ilgili efsanelerde, atasözlerinde ortaya çıkmakta, kültürün bu dolaylı görünüşleri içerisinde incelenebilmektedir.[181]

Bozkurt Güvenç de bir toplumun kültürünü anlayabilmek için bilimsel verilerin her zaman yeterli olmadığının altını çizmiştir. Bilimsel kaynaklarda, araştırma sonuçlarında gözden kaçan, bilimsel verilerle ortaya konulmayan ayrıntılar, bazen sanatsal kaynaklarda bazen de bir özdeyişte, bir söylencede karşımıza çıkmaktadır.[182]

Krizantem ve Kılıç adlı kitabının konusunu "*Japonları bir Japon milleti yapan şeyin ne olduğunun tesbiti*" olarak açıklayan Benedict, ekonomik davranış, aile içi ilişkiler, dini ayinler ve politik hedeflerin bir birine göre ayarlandığını, bir alandaki değişmenin diğerlerini de etkileyeceğini vurgulamıştır. Dolayısıyla bir toplumu anlamak için tüm alanlarda kabul edilmiş temel prensipleri incelemek gerekmektedir.[183]

Wolferen, Japon kültürünü politik yaklaşımla açıklamak yerine, politik hayatı kültürel yaklaşımla açıklamak gibi yanlış bir eğilim olduğunu öne sürmüştür. Yazara göre Japon kültürü doğrudan politikaya bağlıdır. Batılı ülkelerin, Hindistan'ın, Çin'in aksine, Japonya'da yöneticiler yabancı kültür parçaları içinden kendi konumlarına en uygun olanları almış, iktidarlarını pekiştirme amacına hizmet edecek inançların ve öğretilerin yaygınlaşmasına izin vermişlerdir. Batı uygarlığının temelinde, evrensel, evreni denetleyen ve her şeyin üzerinde olan güç, kurallar, ahlak varlığı düşüncesi bulunmaktadır. Japonlarda ise bu gerçekler, kurallar duruma göre değişebilir ve çıkarlara uygun kullanılır.[184]

Wolferen'in 'evrensel doğrulardan', 'her şeyin üzerinde olan güç'ten yoksun olmakla eleştirdiği Japonların, Budizm ve Konfüçyus ilkelerine dayanan dünya görüşünü Hucii Oto şu şekilde açıklamıştır:

> "Yaşam, insan ilişkileri, basit değil, karmaşıktır. Kuraldışısı olmayan, genel geçer bir evrensel ilke yoktur. Arkası olmayan bir yüz, gölgesiz bir aydınlık olamayacağı gibi! Her olay ve olgunun -birbirine karşıt- iki yanı olduğu için hayat belki daha da ilginçtir. İstek ve dileklerimiz her zaman tümüyle gerçekleşmiyor. Sabırla, ölçüyle beklemesini bilenler ancak sonunda başarıya ulaşırlar."[185]

Ruth Benedict, Japonya hakkında yazılmış tüm eserlerde karşımıza çıkabilecek olan karşıtlıkların gerçek olduğundan söz eder. "Kılıç ve Krizantem" adlı kitabına, Japon kültüründe karşıtlıkların aynı tabloda yer aldığının altını çizerek başlamıştır yazar. Çiçek yetiştirmeyi sanat haline getirmiş bir toplumda, aynı zamanda kılıç ustalığı ve savaşçılık yüksek prestij kaynağı olmuştur. Benedict, Japonların doğrularının söz konusu kişinin toplum içinde sahip olduğu konuma ve içinde bulunduğu duruma göre değişmesinin Batılı gözüyle anlaşılmasının zor olduğunu, ancak Japon yaşayışı içinde anlaşılabileceğine dikkat çeker. Benedict'e göre, Yirminci yüzyılda ilerlemeye engel olan şeylerden biri de her ulusun, başka toplumlara özgü vasıflara dair şüpheli fikirlere ve ön yargılara sahip oluşudur.[186]

Kakuzo, Batı'nın Doğu'yu anlamadığını veya anlamak istemediğinden, sadece efsanelere dayalı bir önyargıya sahip olduğundan yakınmış; ticaretin gelişmesiyle artan iletişim olanaklarının da bu noktada yetersiz kaldığını söylemiştir. Japon insanlarının Batı tarzı giysiler giyerek Batı uygarlığı hakkında bilgi sahibi olacaklarını sandıklarını söyleyen yazar, bu tür yaklaşımların yüzeysel olmakla birlikte, yabancı bir kültüre karşı duyulan saygıyı ifade ettiğini belirtmiştir. Ancak Batının takındığı tavrın Doğu kültürünü anlamaya uygun bir tavır olmadığını, Batı'lıların Japonya'ya 'öğrenmek' için değil 'öğretmek' için geldiğini öne sürmüştür.[187]

"Bizim ya fındık faresi ile, hamam böceği ile yahut da lotüs çiçeğinin kokusuyla beslendiğimizi söylüyorlar. Bizde ya kudretsiz bir taassub, yahut da kötü bir cinsin arzusu varmış. Hindlilerin spiritualisme'i cahillik, Çinlilerin kanaatkarlıkları apdallık, Japonların memleket sevgileri kadercilik mahsulüdür; hatta daha ileri vararak acılara, yaralara karşı daha az duygulu olmamızı sinir cihazımızın daha az nazik olması ile izah ettiler."[188]

Savaşların temelinde Doğu medeniyetini tanımak için çaba göstermeyen Batı emperyalizminin olduğunu söyleyen Kakuzo Okakura, barışı ve huzuru korumak için toplumların birbirini anlaması gerektiğini, kültürlerin farklı olmasının birbirlerini tamamlamalarına engel olmayacağını söylemiştir.[189]

Benedict, toplumların birbirlerini anlayabilmeleri için, birbirlerinin değer yargılarına ve düşünce sistemlerine saygı duymaları gerektiğinin altını çizmiştir:

"Eşitlik fikrimizi, Japonlara zorla kabul ettirmedikçe, onların izzetinefis sahibi kimseler olamayacaklarını söyleyen Amerikalılar, kendi toplumlarını ve kültürlerini üstün görmüş olmaktan (ethnocentrism) dolayı suçludurlar. Bu Amerikalılar, söyledikleri gibi, izzetinefis sahibi kimselerle dolu bir Japonya görmek istiyorlarsa, Japonların, izzetinefis sahibi olabilmek için göz önünde bulundurdukları esasları kabul etmek zorundadırlar."[190]

Wolferen'in evrensel gerçekler ve kurallardan yoksun olduğunu iddia ettiği Japon düşüncesi "durumsal gerçekçilik"e dayanmaktadır. Japon düşüncesinin bu niteliğine göre dünyada salt iyi, salt doğru, salt güzel yoktur. Duruma göre iyi, doğru ve güzel vardır. Klasik felsefe ve fizik, determinizm ilkesine dayanırken Japon düşüncesi, çağdaş felsefe ve fiziğin olasılık felsefesine yakındır. Kaynağı Uzakdoğu olan Jankenpon (taş -kağıt- makas) adlı oyun, bu mantığa dayanmaktadır. Mutlak bir doğru ya da güçlü yoktur bu oyunda. Kazanmak güce değil, duruma ve zamana bağlıdır.[191]

Bu konuda en iyi örnek, İkinci Dünya Savaşı'nın son günlerinde Japon askerlerinin ve insanının takındığı tavırdır. Savaş devam ederken son bir Japon kalıncaya kadar, gerekirse bambu mızraklarla savaşmaya devam edeceklerini söyleyen Japonlar için imparatorlarını ve ülkelerini savunmak ulusal bir onur meselesi olmuştur. İmparatora karşı yükümlülükleri ve borçları, Japonlara kanlarının son damlasına kadar mücadele etme gücünü vermiştir. İmparator Hirohito'nun radyodan yaptığı teslim olma çağrısının ardından Japonlar İşgal Kuvvetleri askerlerine karşı direniş göstermemiş, bu durum savaşı dikkatle izleyen tüm dünya insanlarını şaşırtmıştır. Özellikle Amerikan İşgal Güçleri, savaş boyunca her zorluğa rağmen direnci kırılmayan askerlerin sessizce teslim olmasını beklememiştir. Ancak Japonların imparatorlarına karşı yüklendikleri borç, onların imparatorun buyruklarına her koşulda itaat etmelerine sebep olmuştur. Savaş devam ederken kanlarının son damlasına kadar savaşmaya yemin etmiş olan Japonlar için imparatorun teslim olma çağrısı, uyulması gereken yeni bir buyruk olmuştur. Artık mevcut koşullarda yapılması doğru olan şey, imparatorun buyruğuna uyup sessiz ve itaatkar şekilde teslim olmaktır.[192]

Kurosawa Akira, İmparator Hirohito'nun radyodan yaptığı konuşma öncesinde ve sonrasında yaşananları şu sözlerle aktarmıştır:

> Soşigaya'dan Kinuta'daki syüdyoya giderken, herkes 'Yüz Milyon İnsanın Onurlu Ölümü' denilen olayın gerçekleşmesini bekler gibiydi. Hava çok gergindi. Kasalarının ardında oturan esnaflar gözlerini kılıçlarının parlak çeliğine dikmişler, hatta bazıları kılıçlarını kınlarından çıkarmışlardı. İmparator'un silahların bırakılmasına ilişkin emrinden hemen sonra eve dönerken, henüz çok kısa bir süre önce kendilerinden istenilse idi, kitle halinde harakiri yapmak için hazır bekleyen bu insanlar, çabucak ve sanki eğlenceli bir karnaval yaşıyormuşçasına sokaklara dökülmüşlerdi. Bu davranış biçimi Japonlara özgü bir aptallıktan mı yoksa gene Japonlara özgü üstün bir uyum gösterme yeteneğinden mi ileri geliyordu bilemiyordum. Ama hangisi

doğru olursa olsun bu iki bileşkenin Japon dünya görüşünde ve bende de bulunduğunu itiraf etmeliyim... Kendisini feda edebilme yolunda büyük özveri anlayışıyla yetişen ve büyüyen Japonlar, 'ben' demeyi sanki ayıp bir şey gibi değerlendirirler. Bize böyle öğretildiği için nedenini sormak bile hiçbir zaman aklımıza gelmemiştir.[193]

Kişisel ilişkiler söz konusu olduğunda da "doğru" ve "yanlış", ilişkide bulunan kişilerin kendi özel konumlarına ve içinde bulunulan şartlara göre değişmektedir. Japon insanı, kendisine yapılan iyilikler karşısında güçlü minnet ve borç altına girme duyguları hissettiği gibi, kendisine yapılan bir kötülük veya maruz kaldığı bir aşağılanma durumunda da aynı oranda güçlü duygular hissetmektedir. Böyle bir durumda, onuru kırılan, hakarete uğradığını hisseden bir kişinin şerefini korumak için intikam alması; yapılan iyiliği karşılıksız bırakmaması kadar büyük bir fazilet olarak değerlendirilmektedir. Benedict'in belirttiği gibi Çin ve Hint kültürlerinde iftiraya uğrama ve küçük düşürülme karşısında intikam almaya çalışmak basit insanların yapacağı bir şeydir. Kendini ahlaki olarak geliştirmiş, asil bir insan, hakaret karşısında şerefinin lekelendiğini düşünmez. Oysa Japonlar uğranılan hakaret veya sürülen leke karşısında intikam almanın bir meziyet olduğunu, aksi halde toplumun bu işlerin yapılmamasından dolayı huzursuz olacağına inanmaktadırlar.[194]

Ada ülkesi olan Japonya'nın etrafı irili ufaklı adacıklarla çevrilidir. Ancak denizin ortasındaki bu ülkenin etrafındaki kayalıklar yalnız ve bağımsız varlıklar değildir. Bu kayalar birinden diğerine uzanan iki katlı kutsal halat *shimenava* ile birbirlerine bağlanmışlardır. Yöresel ve mitolojik yoruma göre *shimenava*, evliliğin kutsal birliğini simgelemektedir. Japon töresine göre *shimenava* iki kutsal varlığın birliğini simgelemektedir: Doğa ile insanın, kadın ile erkeğin, birey ile ulusun... Kayalar arasındaki bu kutsal halat, bir yandan iki varlığı çift yönlü olarak birbirine bağlamakta ve Japon Ruhu'nu, Japonya'nın birliğini simgelemekte, diğer yandan geri kalan her şeyi bu bağın dışında tutan bir sınır işlevi görmektedir.[195]

Geleneksel mimaride evlerin bahçe kapısında ve tapınakların girişinde görülebilen *Torii*, kutsal halat *Shimenava*'ya çok benzemektedir. *Torii* iki yatay, iki dikey dört çubuktan oluşur ve yatay olan çubukların ortası kutsal çift halat gibi aşağıya doğru hafif eğiktir. Shimenava Japon kültüründe yaygın olan *Biz ve Öteki* ayrımlarına dayanmaktadır. Biz'den olan (uchi) bildik, temiz, arınmış; Öteki yanı bilinmeyen, yaban(yoso) ve yabancıdır. Tapınakların(Cinca), evlerin kapısına asılan *shimenava* ve inşa edilen *Torii*, dışarıda olanlara o mekanın kutsallığını, birileri tarafından sahiplenildiğini, korunduğunu anlatır. Ailenin, ulusal birliğin dokunulmazlığını, bireyin topluma olan bağını hatırlatır.[196]

Torii'deki shimenava askısının belirlediği "*kecime*", Japon insanının yaşamında büyük öneme sahip olan sınır-ölçü, yol-yordam anlamlarını simgelemektedir. Japon geleneğinde her işin uygun bir yeri ve zamanı vardır. *Kecime*yi bilmek, yol-yordam bilmek, yani kendini bilmektir. Bozkurt Güvenç bu kavramı şu şekilde anlatmıştır: "*Kecime'yi bilen kişinin el (yabancı) yüzüne bakacak açık alnı (mentsu) vardır. Öte yandan, kecime'yi bilemeyen, bilip de uygulayamayan, görev ve sorumluluklarını (on ve giri) yerine getiremeyen kişinin onuru (özüne saygısı) zedelenmiş sayılır.*"[197]

Yol-yordam bilmek, yükümlülüklerini düzenlemek ve tedbirli olmak konularında başarısız olmak, kişinin utanç (haji) duymasına neden olmaktadır. Japon düşüncesinde utanç, faziletin temelini oluşturmaktadır. Utanmayı bilen bir kişi, böyle bir duruma düşmemek için davranışlarına dikkat edecek, toplum tarafından hoş görülmeyen hareketlerde bulunmayacaktır. Bu yüzden utanç, temel ahlak sistemine dahil edilmek- tedir.[198]

Utancın bu kadar ön planda olması, toplumun kişi üzerindeki denetiminin ne kadar güçlü olduğunu göstermektedir. Başkalarının düşüncelerine önem veren, davranışlarına diğerlerinin düşüncelerine göre yön veren Japon insanı için toplum tarafından ayıplanmak büyük bir cezadır. Kişi uygunsuz hareket ettiğinde hem kendisine hem de ailesine utanç vermekte, içinde bulunduğu gruptan dışlanmasına neden olmaktadır.

Benedict'in aktardığına göre, kanuna karşı gelmiş ya da toplum tarafından hoş karşılanmayan şekilde hareket etmiş bir Japon, karısının ve çocuklarının bu hareketinden sorumlu tutulmamaları için boşanma yolunu seçmektedir.[199]

Japon insanı için, kendisinin ve ailesinin toplumdaki yeri, diğer insanların onlar hakkındaki yargıları büyük önem taşımaktadır. Toplum tarafından hoş görülmeyecek bir davranışta bulunmaktan ya da onurunu zedeleyecek bir duruma düşmekten dikkatle kaçınmaktadır. Bu yüzden kişinin başarısızlığa uğrama olasılığının olduğu olaylarda aracı kullanma geleneği yaygındır. Örneğin, aileler arasında yapılan evlilik görüşmelerinde aracı bir kişi kullanılmakta, evliliğin gerçekleşmemesi durumunda tarafların onurunun zedelenmesi önlenmeye çalışılmaktadır. Benedict, Japon toplumunda var olan görgü kurallarının, insanın ismi için olan 'giri'sine, yani kendi onurunu koruma yükümlülüğüne zarar verebilecek utanç verici durumları önlemeye yönelik olduğuna dikkat çekmiştir.[200] Japonların iş ve özel yaşamında büyük yer tutan ölçülü davranış, rekabetten ziyade uyum içinde birlikte yükselme, duyguların karşı tarafa açıkça gösterilmemesi gibi uygulamalar, kişinin toplum içinde onurunun zedelenmesini önlemeyi amaçlamaktadır.

Japonlar için kişinin sahip olabileceği en büyük erdemlerden biri de "*makato*"dur. Makato genellikle samimiyet olarak tercüme edilmektedir. Ancak bu içtenlik kriterleri alışılmıştan farklıdır. Batı dillerinde olduğu gibi, insanın dünyaya sergilediği görüntünün, iç hayatına uygun olması demektir. Ancak makatoya sahip olmak insanı, düşünce ve duygularını kendi doğal hislerini gösterecek şekilde değil, onu çevreleyen toplumun beklentisine uygun olarak göstermeye zorlar.[201]

Japonlar herhangi bir ahlaki erdemi bütün 'sahaların' üstüne çıkarmak istedikleri zaman, genel olarak samimiyet üzerinde durmaktadırlar. Suzuki'nin büyük Zen risalesinde içtenlik, "*Teknikte 'bütün varlığın harekete geçmesi' diye bilinen, 'bir insanın bütün varlığını ortaya koyması' olarak açıklanmıştır. Böyle bir durumda 'insan kendisini hiç düşünmez, riyakarlıktan uzaktır ve ölçülüdür.'* Samimiyet anlamında kullanılan '*makato*', kendi çıkarlarını gözetmeyen bir insanı övmek için kullanılmaktadır.

Japonların içtenlik kavramı kişinin düşündüğü veya hissettiği her şeyi açıkça söylemesini, karşı tarafa belli etmesini anlatmaz. Tersine hislerini açıkça ortaya koyan kişiler küçük görülmektedir. Bu tür insanlar için, *'Ağzını açtığı zaman içi görünen şu kurbağaya bak'*, *'Yarıldığı zaman içindeki her şeyi görünen bir nar gibi'* sözlerini kullanmaktadırlar. Kişinin hislerini düşünmeden ifade etmesi, kendini fazla açık etmesi ayıplanmaktadır.[202]

XV. yüzyılda, Muromachi Dönemi'nde, soylu ve savaşçı sınıfının yanı sıra tüccar ve zanaatkarların da birer sınıf olarak ortaya çıkması, ayrı ayrı birer güç haline gelmesi ile Kyoto, Yamazaki'nin tanımlamasıyla "dünyanın ilk evrensel şehirlerinden biri" haline gelmiştir. Japon şehirlerindeki yaşam, şehirlilere özgü bir kültürün ortaya çıkmasını sağlamıştır. Çin ve Avrupa'daki örneklerindeki gibi surlarla çevrili olmayan, herkese açık olan Japon şehirleri, bu sayede kırsal topluluklarla bağını koparmamış, şehir ve köy arasında kesintisiz bir kültür alışverişi mümkün olmuştur. Muromachi Dönemi'ne kadar kişinin statüsünü belirleyen standart soylu-avam ve efendi-köylü olarak belirlenmiştir. Şehir yaşamının ve şehirli kültürünün ortaya çıkışı ile kişiler şehirliler ve taşralılar olarak değerlendirilmeye başlanmıştır.[203]

XIV. yüzyılda yaşamış olan yazar Yoshida Kenko Tsurezuregusa (Aylaklık Üstüne Denemeler) adlı kitabında, o dönemde Kyoto'ya gelip giden insan tiplerini betimlemiş, yeni yeni oluşan şehir kültürüne, farklı yaşam tarzlarına dair önemli bilgiler vermiştir. Yoshida'ya göre şehirliler zevk sahibidirler ve zevk sahibi insanlar da ilginç ya da olağandışı bir durum karşısında kayıtsızlıklarını koruyan insanlardır. Sevdikleri şeylere yakın olmak için heyecan duyan, bunun için can atan köylüler şehirli insan hassasiyetlerine sahip değildir. Köylüler güzel bir çiçeğe yakın olmak için onu dalından koparırlar, kar yağdığında beyaz örtünün üzerinde yürüyerek ayak izlerini bırakırlar ya da temiz bir su gördüklerinde kendilerini tutamayıp ellerini sokarak suyu bulandırırlar.

> Başkentten gelen daha görgülü insanlar, geçişler sırasında şekerleme yaparlar ve yürüyen alaya hemen hemen hiç bakmazlar. Genç uşaklar, sürekli hareket ederek efendilerinin ayak işlerini yaparlar. Arkada oturan şehirliler, baş-

larını öne doğru uzatarak etrafı seyretmeyi uygunsuz bulurlar. Hiç kimse ne pahasına olursa olsun alayı yakından görme niyetinde değildir.[204]

Kleinedler, ortalama bir Japon'un, bir konuyu baştan sona açıklamaktansa en çok üçte ikisini söyleyip gerisini dinleyene bıraktığını anlatmıştır. Kültürlü bir Japon ise daha da ileriye gider, mantıksal çelişkileri de göze alarak yalın ve eksiksiz bir açıklamadan kaçınarak söyleyeceklerinin yarısını söyler. Kalan kısmı, dinleyicinin anlayış ve kavrayışına bırakır.[205]

"Çayname" adlı eserinde Batılıların Japon geleneklerini anlamak için çaba göstermediklerinden yakınan Kakuzo, bu kadar açık kalpli konuşarak çay mezhebindeki cahilliğini ortaya koymuş olabileceğini söylemiş, nezaketin esasının, kişinin sadece kendisinden beklenileni söylemesini, daha fazlasını söylememesini gerektirdiğini belirtmiştir.[206]

Kültür ve görgünün gereği olarak duygu ve düşünceleri açıkça ortaya koymanın ölçüsüzlük olarak kabul edilip ayıplandığı Japon toplumunda kişiler yüzlerini birer maske gibi kullanmaktadırlar. Güvenç, az gülen, kahkahadan kaçınan Japonların özellikle sıkıntılı durumlarda bir görgü örtüsü, bir tür kalkan olarak gülümsediğine değinmiştir. Yüksek sesle gülmek gibi günlük yaşamda "düzen bozacak" davranışlara ancak iş sonrası sake eşliğindeki sohbetlerde rastlanılmaktadır. Bir aile (ie) grubu oluşturduklarında, sake sofralarında rahatça kahkaha atarlar. Aynı iş yerinde çalışan erkeklerin haftada bir kez toplanması, bir içki evine giderek mezeler eşliğinde sake içerek sohbet etmesi yaygın bir dinlenme ve rahatlama biçimidir. Törensel sunuşlarla başlayan içki sohbeti gece ilerleyip içkiler içildikçe daha dostane bir havada sürdürülür. Yazar, günlük ilişkileri biçimsel kurallarla yüklü, yorgun insanların birbirlerine yaklaşması, bağlanması için sake sofrasının faydalı ve gerekli bir sağaltım biçimi olduğunu vurgulamıştır.[207]

İster sake sofrasında, ister çay ikramında olsun, Japon kültüründe iki veya daha fazla kişinin konuşması törensel sayılabilecek bir etkinliktir. Bir kişinin konuştuğu, karşıdakinin sessizce dinlediği bir etkin-

likten çok uzaktır. Japonca'daki "Yoin" sözcüğü çan sesi, titreşim, yankı anlamına gelmektedir. Japonlar bu sözcüğü olayların duygusal bellekte bıraktığı izler için de kullanırlar. Gerçek bir yankı için duygular ve düşünceler tam olarak açıklanmamalıdır ki dinleyici de titreşime katılabilsin. Belli belirsiz, kararsız, hatta çelişkili konuşmalar, dinleyen kişinin katılımını sağlar. Dinleyen ne kadar duyarlı ve anlayışlı ise, anlatan o kadar az açıklamak durumunda kalır. Konuşma bir anlamda anlatandan çok söyleyenin sorumluluğundadır. Dinleyen, ne kadar içten dinlediğini belli etmeli, sözle ve beden diliyle tepki vererek konuşanı desteklemelidir. Konuşan az açıkladığı halde dinleyen çok algılıyorsa bu dinleyicinin bilgeliğini gösterir ve paylaşımın bıraktığı iz derin olur. Güvenç, *"nasıl Batı'da etkili konuşmak sanat sayılıyorsa, Japonya'da da candan dinlemek, anlamak bir sanattır"* demiştir.[208]

Japon dilinin konuşanla dinleyen arasındaki etkileşime dayanan bu yapısı, yazı dilinde de bulunmakta, Japonca'nın başka dillere çevirilmesi sırasında ciddi sıkıntılar ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Toyoma Shigehiko asıl sorunun Batı dillerinin mantığının "doğrusal sürekli", Japon dili mantığının ise "noktalı kesintili" yapıda olmasından kaynaklandığını ileri sürmüştür. Batı düşüncesi hedefine doğru doğrusal bir yol izlerken, Japon dili ve düşüncesi konuşmacı ile dinleyen, yazarla okuyan arasında karşılıklı titreşim ve yankıya dayandığı için, sayılı noktalardan oluşan bir yörünge izlemektedir. Toyoma açıkladığı bu iletişim sürecine "nokta mantığı" adını vermiştir.[209]

Japonlarda görülen açık-seçik anlatımdan kaçınma ve belirsizlik özelliği Japon sanatını da etkilemiştir. Doğrudan anlatmak, göstermek yerine imlenen duygunun sanatın alımlayıcısı tarafından hissedilerek zihinde tamamlanması ile anlam oluşturulur. Kişi ancak bu şekilde eserle bütünleşebilmektedir.

Kakuzo, *"Sanatkar her şeyi söylememesi ile, seyirciye fikrini tamamlamak imkanını verir, işte bu suretle büyük bir şaheser dayanılmaz bir şekilde dikkatimizi kendisine bağlar ve bir an için kendimizi eserin bir parçası olarak görürüz. Orada bizim girebileceğimiz bir boşluk vardır, biz bu boşluğu sanat heyecanımızın olanca büyüklüğü ile doldurabiliriz."*[210]

On sekizinci yüzyılda yaşamış olan ünlü Haiku ozanı Basho Matsuo da düşünce ve duyguya getirilen aşkın açıklığın, söyleyeni yaraladığını savunmuştur. Söz, kısa, yumuşak ve yoruma açık olmalı, sözü söyleyen kişinin yanında dinleyen kişi de bilge olmalıdır.[211]

2. GELENEKSEL JAPON SANATLARI

Japonya'da iyi, güzel, temiz yapılabilen her iş sanat olarak kabul edilmektedir. Japon kültüründe kişinin yaptığı her iş sanat olabilmektedir. Sanatın genel belirleyici ölçütü yapılan işin ne olduğu değil, nasıl yapıldığıdır. Her canlı ölür ve öldürür, ancak bilerek, isteyerek, tutkuyla öldürmek ve ölmek sadece insana özgüdür. Bu yüzden Japonlar için *seppuku* (kendini öldürme) ve başkasını öldürme bile hangi koşullar altında ve nasıl yapıldığına göre sanat olabilmektedir. Güzellik ve ustalık ölçütü hangi sanatın yapıldığında değil, sanatın nasıl yapıldığında aranmalıdır. Idemitsu Sazo bu ölçütü *"Güzellik, insanların yaptığındadır!"* diyerek açıklamıştır. Japon kültüründe Geicutsu ve Gigei olarak adlandırılan genel sanat (hüner, yetkinlik, marifet) kavramları vardır ancak dildeki zanaat, sanat, güzel sanat ayırımları, Batı dillerindeki kadar belirgin değildir.[212]

İnsanın insanla olan ilişkisinde olduğu gibi, insanın sanat eseriyle olan ilişkisinde de algıların terbiye edilmesi, çaba gösterilmesi gerekmektedir. Sanatın insan ruhuyla bütünleşme amacının gerçekleşebilmesi için karşılıklı fedakarlık gereklidir. Usta sanatçı kibirden arınmalı, seyircide uyandırmak istediği duygu ve düşünceleri alçakgönüllülükle sunmalıdır. Kendisini halktan üstün gören "teknik kölesi olan modernler", ruha işleyen şaheserler ortaya koyamazlar Onlar sadece kendi söylemek istediklerini söyler, insan yüreğinin ateşine yaklaşamazlar. Kurallara uygun olan eserleri bilime yakın, ancak insan ruhuna uzaktır. Seyirci "vahyi" alabilmek için kendi halini mükemmelleştirmeli, sanatçı da vahyi nasıl vereceğini bilmelidir. Seyircinin sanat eseri karşısında takınması gereken tavrı Kakuzo, Üstad Kobori-Enshiu'nin sözleri ile açıklamıştır: *"Büyük bir tabloya büyük bir hükümdara yaklaşır gibi yaklaşın."*

Kişi, bir "şaheseri" anlamak için saygıyla eğilip sessizce beklemeli, eserin kendisi ile konuşması için üzerine düşeni yapmalıdır. Düşünce terbiyesi ile insanın kendini geliştirmesi, sanat duygusunu genişletmesi ve böylece daha önce fark etmediği güzelliklerden haz alması mümkündür. Ancak ne olursa olsun, evrende kendi tasvirimizi görürüz ve gördüklerimizi de kişiliğimiz belirler.[213]

Doğada ve sanatta var olan gerçek güzelliği, ancak "tamam olmayan şeyi zihninde tamamlamış olan" kişi keşfedebilir. Hayatın ve sanatın gücü, gelişme ve var olanın ötesine geçebilme imkanlarını sunmasındadır. Bu düşüncenin temellendiği Zen ve Taoizme göre mükemmellik değil, mükemmelliğin aranması yolundaki çaba önem taşımaktadır. Her biri aynı zamanda Zen üstadı da olan çay ustaları, güzelliğe ve mükemmelliğe ulaşmak için kendilerini mükemmel hale getirmeye çalışmışlardır. Bu düşünceye göre kişi evrende kendisini, kişiliği gördüğü için kendisini güzelleştiren kişi, evrende güzelliği görecektir. Kendisini güzelleştirmemiş kişinin güzelliğe yaklaşma hakkı yoktur. Çay üstadları da sanatkardan fazla bir şey, sanatın kendisi olmaya çalışmışlardır. Bu çaba, estetiğin Zeni olarak nitelendirilebilmektedir. Mükemmelliği araştırma çabasına giren kişi, onu her yerde bulabilir.[214]

Çay Töreni

Kaynağı Çin olan çayı, Japonya'nın ulusal içeceği yapan Zen rahibi Yosai, 1200'lerin başında çay üzerine yazdığı ünlü denemesinde şunları söylemiştir: "*İnsan varlığının en etkili ilacı olan çay, uzun ve sağlıklı bir ömrün de gizemidir. Beş organın başlıcası yürek, tatların başlıcası acı, acıların başlıcası çaydır. Bu yüzden yürek, acı şeyleri, acının tadını sever... Öyleyse, sağlığını, gücünü ve ruhunu korumak için, bol bol çay iç...*" [215]

Kişisel ifade özgürlüğünün tüm sanatlarda kabul görmesi ve yüce bir iç estetik haline gelmesinin en güzel örneği çay törenidir. Bu alandaki gelişimi başlatan, Shogun Ashigaka'nın çay ustası olarak görev yapmış olan Budist rahip Shoko Murata(1422-1502) olmuştur. Murata'nın çay törenindeki ruhani yöne verdiği önem, çay ustası Joo Takeno

ve onun müridi Seno Rikyu (1522-1591) tarafından geliştirilmiştir. Çay ustası Senno Rikyu, *vabi* denilen basit ve yalın huzur estetiğini doruğa çıkarmıştır.[216] Çay töreninin ilk büyük ustası olarak nitelendirilen Murata, Kyoto'da bulunan ve ulusal hazine sayılan Togudo adlı çay evinin de mimarıdır.[217]

Zen Budizminin etkisi ile gelişen *Chanoyu* (çay töreni), en basit anlamıyla doğanın bir parçası haline gelerek, ruhun arındırılmasıdır. Sakinlik, doğallık, zerafet, gerçek sadeliğin ve saf gücün estetiği gibi kavramlarla tanımlanan çay seremonisi, Japon toplumunun sanatsal yaşamında çok önemli bir rol oynamıştır. Estetik bir uğraş olan çay seremonisi, çay odasının, bu odanın bahçesinin, servis için kullanılan kapların, çay odasında yer alan resim veya çiçeklerin düzenlemesini de kapsamaktadır. Saraylar ve manastırlara kadar etki eden mekan düzenlemeleri yanında, kumaşların rengini ve desenini düşünmüş, bu kumaşlara adlarını vermiş çay üstadları vardır. Ayrıca, çay seremonisinde gözlenen dingin, doğayla uyumlu hareket tarzı, Japonların davranışlarının gelişimi üzerinde etkili olmuştur.[218]

Turani, günümüzde Japonya'da hala görülen ince zevkin kaynağının çay evleri olduğunu, çay töreninin Japon sanatçılarının yetiştiği ortamı ve Japon sanatlarının kökenini oluşturduğunu söylemiştir. Japonya'da yaygın bir sanat olan çay hazırlama seremonisinin yanında çay törenlerinde, çay odasına asılan bir resmin veya başka bir sanat eserinin sergilenmesi, bu eser üzerine konuşulması önemli bir zevk kaynağı olarak kabul edilmiştir. Ayrıca çay odalarının bahçeleri ve bunların düzenlenişi son derece titiz bir düşünceye dayanmıştır. Çay odasında ve bahçesinde her şey -aynı zamanda Zen üstadı olan- çay üstadı tarafından düzenlenmiş, böylece Japonya'da bir sanat disiplini ve eğitimi, felsefi bir düşünceye bağlanmıştır. Çay odasının bahçesinde doğa görünüşü, yere düşen yaprakların miktarı ve yerleri, bizzat çay üstadı tarafından düzenlenmiş, hiçbir şey iki kez tekrar edilmemiştir. Turani, bu seçkin atmosfer içinde hiçbir şeyin ihmal edilmediğini, çay odasının ve bahçesinin çay üstadı tarafından, bir ressamın tablosunu düzenlediği gibi düzenlendiğini söylemiştir.[219]

Japonya'ya Çin'den gelen çay kültürü ve çay törenleri, zamanla sosyal ve sanatsal bir tören haline gelmiştir. En iyi malzemeden ve çok basit şekilde inşa edilmiş çay evlerinde buluşan insanlar, bazen güzel bir tabloya bakarak, felsefe ve estetik üzerine konuşarak, çay töreni için özel olarak yapılmış kaplarda çaylarını içmişlerdir. Çayın ülkeye gelişi ve çay törenleri için özel kapların üretilmesi ile Japon çömlekçiliği de büyük gelişme göstermiştir.[220]

Yayoi(çeltik) kültürüyle Çin ve Kore'den gelen yeni yapım tekniklerini öğrenip ustalaşan Japonlar, toprak sanatının en güzel örneklerini vermişlerdir. Japon seramik sanatlarının bağımsız gelişmesi ise 16. Yüzyılda, ünlü çay ustalarının desteğiyle ve çay sanatı ile birlikte başlamıştır. O zamandan bugüne, çay töreni ustaları seramik sanatının bilirkişileri olarak kabul edilmişler, dolayısıyla çaydanlık beğenisi Japon seramik sanatının tümünün renk, biçim ve dokusunu belirlemiştir. Örneğin çay törenlerinde tek renkli, yalın, çarpık, eğri, kusurlu kapların tercih edilmesi, sadece Japonya'ya özgü olan rustik görünüşlü bir çay seramiği geleneğinin doğmasına neden olmuştur. "*Rakı*" adı verilen bu seramik geleneğinin ürünleri, elde tutulması hoşa giden, çayın rengini gösteren, suyun sıcaklığını koruyan bir kilden yapılmıştır. Mükemmelliği arayan klasik güzellik ölçütleri için kaba veya çirkin sayılabilecek bu seramikler, Japonların 'kusurlu güzellik' anlayışını yansıtmaktadır.[221]

Çay törenini sanat etkinliği haline getiren kişi olarak kabul edilen çay ustası Senno Rikyu (1521- 1591) çay töreninin temsil ettiği alçakgönüllü bilgeliği anlamayan, kusurlu olandaki güzelliği kavrayamayan Hanpaku(İmparator Vekili) Hideyoshi'yi de eleştirmiştir. Üstad Rikyu, konuklarına altın kaplarda çay sunan Hideyoshi'nin "*yabo*" (kaba) beğenisine karşı çıkmış ve çay ruhunu şöyle özetlemiştir:

Çay ruhu:

Ot kokulu

Çardakta![222]

Okakura Kakuzo, çay üstadlarının sanata ve kültüre yaptığı katkıyı şu sözlerle açıklamıştır: *"Sadeliğe karşı olan tabii sevgimizi onlar kuvvetlendirdiler; küçülmekteki güzelliğin sırrını bize onlar gösterdiler."*[223]

Çay törenine katılacak davetli, bahçe içinden çay odasına giden roji adlı yoldan geçmektedir. Roji'den geçen davetli, dış dünya ile bağlantısını keserek kendisini bekleyen estetik zevklere hazırlanmakta, bir aydınlanma yaşamaktadır. Bu şekilde hazırlanmış olan davetli eğer samuray ise kılıcını kirişlerin altındaki silahlıkta bırakarak içeri girecektir. Çünkü çay odası her şeyden önce barışın yeridir. Çay odasının kapısı, misafirlerin eğilerek girmesi için alçak yapılır. Burada amaç, toplumun hangi sınıfından olursa olsun davetlilerin hepsinin küçülme hissini yaşamasıdır.[224]

Sukiya'nın (çayevi) sözcük anlamı "sanatsız yapı"dır. Burada anlatılmak istenen gösterişten, göz alıcı renkten kaçınılmış gerçek, yalın sanattır. Çayevinin inşasında kullanılan tomruklar, toprakla kabaca sıvanmış duvarlar, bambu ağacından yapılmış tavan ve sazla örtülü çatı, doğada bulunduğu haliyle kullanılmıştır. Ancak bu yalın güzellik anlayışı içinde doğru toprak ve ağaç için gerekirse aylarca uğraşılır, büyük bir özenle inşa edilir. Roberts, çayevinin doğayla uyumlu yalın güzelliğini *"endüstri çağında sağlanması oldukça pahalı görünen türden bir yalınlık"* olarak nitelendirmiştir.[225]

Kakuzo, uzun yıllar boyunca, taş ve tuğla mimarisi geleneği içinde yetişmiş Avrupalıların gözünde, tahta ve bambu kullanılarak inşa edilmiş yapıların mimari bir değeri olmadığını belirtir. Bu yüzden yabancıların bir çay odasının ince güzelliğini anlamalarını beklemenin zor olacağını söyler. Çailik 16. Yüzyıldan beri Japon mimarisi üzerinde çok büyük etkiler yaptığı için Japon evleri de bu ilkelere göre düzenlenmiştir ve sadeliğiyle yabancılarda boş ev etkisi yapar.[226]

Çay evinin sadeliği, içinde her şeyi bulunduran boşluğa benzer. Uygun zamanlarda çay odasına özel bir sanat eşyası getirilir ve odada her şey bu temanın güzelliğini değerlendirecek şekilde seçilir ve yerleştirilir. Bu tür istisnalar dışında çay odası boştur. Aynı zamanda çeşitli

müzik parçaları dinlemek akıldan geçmez çünkü güzelliğin gerçekten anlaşılması için bir merkez motifi çevresinde toplanmalıdır.[227]

Kakuzo Japon evlerinin sadeliğini de bu düşünceyle açıklar. Yazara göre süslemede sadeliğe ve değişikliğe (merkezdeki temanın değişikliği) alışmış bir Japon için, sürekli olarak farklı devirlerden tablolar, heykeller ve süs eşyalarıyla doldurulmuş bir ev ancak basit bir zenginlik gösterisi etkisi yapar. Çünkü tek bir şaheseri görmekten bile sürekli zevk alabilmek insanüstü bir çaba ve yetenek gerektirirken, tüm sanat eserlerine aynı anda gereken değeri vermek, onlardan hakkıyla haz almak mümkün değildir. Japon evleri, eşyaların şömine üzerine eşit mesafelerde yerleştirildiği, süslemelerde gereksiz tekrarların görüldüğü batı evlerinden farklıdır. Bir insanla konuşurken aynı kişinin portresinin duvarda asılı olması, yemek masaları üzerindeki oymadan yapılmış meyveler bir Japon'un anlam veremediği şeylerdir.[228]

Japon kültürünün ve Japon sanatının simetri yokluğu, ekonomik şekilde kullanılan süslemeleri, "*vabi*" (durgun, yalnız, alçakgönüllü, ağırbaşlı, kusurlu güzellik) ve "*sabi*" (bilgece, yalın, terk edilmiş, yaşlı, olgun güzellik) türünde yalın güzellikler gibi niteliklerinin kaynağında Zen öğretisi bulunmaktadır. Zen sanatçısı doğadaki gizemli gerçeği, kendi ruhunun özünü yakalamaya çalışır. "*Tümde bir, birde tüm*" olarak ifade edilen bu ilkeye göre, kuru daldaki tek bir kuş sonbaharın hüznünü anlatmaktadır. Bunun kişiye verdiği duygu "*vabi*" dir. Az ile ifade edilmiş çokluk, görünendeki durgunluk ve yalnızlık, ama hissedilen zengin bir ruhsal güzelliktir.[229]

Yamazaki, ülke içinde iktidar mücadelelerinin yaşandığı, insanların kendilerini güvende hissetmediği karmaşık bir ortamda insan ilişkilerinin önem kazandığını, hayatta kalabilmenin bu ilişkilerin sağlamlığına bağlı olduğunu söylemiştir. Çay toplantılarına katılan üyeler, hem ortaklarının politik ve ekonomik gücünü değerlendirmiş, hem de onların kişiliklerini ve ruhsal inceliklerini çözmeye fırsat bulmuşlardır. Vabi estetiğinin 'güzelliğin ancak sisler içinde izlenebildiği' esasından yola çıkılarak, gerçekler kişinin kendini kontrol etmesiyle, ancak aynı zamanda samimiyetle dile getirilmelidir. "*Sonuçta, kişinin kendi üzerinde*

baskı kurarak kendini ifade etmesi gibi çelişkili bir esasa dayanan wabi estetiği konusunda son derece karmaşık bir müzakere ortamı açılmıştır." Yamazaki, böyle bir anlatım ile fikirlerin doğrudan açıklanmasının yaratacağı hoşnutsuzluğun önüne geçilebildiğini, aynı zamanda da dinleyicinin sıkılmamasının sağlandığını belirtmiştir. *"Konuşmacı, ölçülü dil kullanarak, hem karşısındaki insanın silahını elinden alıp onun direncini kırmakta, hem de büyük bir incelik ve yalınlıkla kendini ifade ederek, yine kendi yüce dünyasını dramatik bir tezatla vurgulamaktadır."*[230]

Zen sanatçısı çok olanı az olanla dile getirmeye çalışır. Bir çizgi ya da öğe, olması gerektiği yerde bulunmayarak, eksikliği, yokluğu ile kişiye güzel duygular vermektedir. Bilinçli olarak kullanılan eksiklik ve kusur bir ustalık öğesi olmaktadır. Japon kültüründe, sözün tamamını söylemeyip, anlamı dinleyenin anlayışına ve sezgisine bırakılması gibi, Zen sanatçısı da açıklayıcılık yerine, bütünü görme ve anlama işini sanatın izleyicisinin sezgisine bırakır.

Anlamı ölçülü ve katmanlı şekilde ifade etme, Kamakura Dönemi'nden Edo Dönemi'ne kadar Japon edebiyatının ve tiyatrosunun da önemli bir özelliği olmuştur. Motokiyo Zeami'nin No tiyatrosundaki "eylem yok" felsefesi de ifadedeki katmanlılık ve kendini tutma becerisini anlatmaktadır. "Eylem yok", hünerlerini sergileme konusunda kendilerini tutan seçkin No oyuncuları için bir takdir ifadesi olarak da kullanılmaktadır. Bu tekniği iyi uygulayan bir No oyuncusu, kendini gösterişli bir şekilde sergilemek bir yana, tekniği bildiğini bile hissettirmemelidir. Hayal gücü zengin izleyiciler için oyuncunun kendini tutma becerisi, gösterişli bir oyun sergilemesinden daha üstün bulunmuştur. Bu nedenle en ileri düzeyde, rol yapan oyuncu, izleyenleri etkileme niyetini veya tekniği bildiğini kendinden bile saklamalıdır. Zeami'ye göre üstü kapalı şeyler yeşerir, üstü kapatılmayan şeyler ise boy atmaz.[231]

Çay odasının saplardan yapılma damı, bambu direkleri ile geçiciliği, ömürsüzlüğü ortaya konulur. Doğadaki her şey gibi çay üstadı da gelip geçicidir, bu yüzden çay ustası öldüğünde çay odası da ömrünü tamamlamış olacaktır. Çay odasının bir ustayla sınırlı bir zaman dilimi

için yapılması, sanatın yaşayan ruhuna da uygundur. "*Sanat, kıymetinin hepsini alabilmek için, zamanının hayatına uygun olmalıdır.*" Geçmiş dönemin eserlerine saygısızlık, haksızlık etmeden, gelecek neslin haklarına göz yummadan, mümkün olduğunca bugüne uygun eserler ortaya koymak gereklidir.[232]

Gösteri Sanatları

Metin And, Asya tiyatrosu ile geleneksel Türk tiyatrosu arasındaki benzerlik ve ortaklıkların, Doğu tiyatrosu'nu araştırmak için önemli bir gerekçe olduğunu belirtmiştir. Yıllarca Batı'ya yönelmiş olan Türk Tiyatrosu, Çağdaş Batı tiyatrosunu anlamak için Doğu'ya yönelmek durumundadır. Özellikle Uzak Doğu tiyatrosuyla ilgilenmiş olan Gordon Craig, William Butler Yeats, Antonine Artaud ve Bertold Brect, araştırmalarına değişik bir tekniğe kavuşmak, yeni ilkeler bulmak amacıyla başlamışlardır. Seyirci-sahne ilişkisi, tiyatro mimarisi, oyunculuk ve sahne düzeni bakımından Uzak Doğu tiyatrosu, çağdaş Batı tiyatrosunu adı geçen sanatçılar yoluyla büyük oranda etkilemiştir.[233]

> "Eski Japon tiyatrosunun ilkeleri beni her zaman için ilgilendirmiştir. Ona çok borçlu olduğumu bile söyleyebilirim; tiyatroda yenilik yaratmak yolundaki düşüncelerimi, Japon tiyatrosunun kaynaklarıyla tarihçesini inceleyerek beslemişimdir." *Charles Dullin* [234]

Metin And, geleneksel Türk seyirlik oyunlarının Uzak Doğu tiyatrosu ile benzerliğini ve ortaklığını anlayabilmek için, her tiyatro eseri veya sahne düzeninin birbirine karşıt iki üsluptan birine uyduğunu göz önünde bulundurmamız gerektiğini hatırlatmıştır: "*Gerek anlatım araçları, gerek seyirci ile oyuncu alışverişi bakımından bunlardan birine göstermeci tiyatro(presentational veya non-illusionistic), ötekine benzetmeci tiyatro (representational veya illusionistic) adını verebiliriz. Bunlardan birincisi yanılsamaya karşı veya yanılsamasız tiyatro, ötekisi yanılsamacı tiyatrodur.*[235]

Geleneksel Türk gösteri sanatları olan Orta Oyunu, Karagöz, Kavuklu ile Pişekar gibi seyirlik oyunlar, Çin ve Japon tiyatroları gibi gös-

termeci tiyatrodur. Oyuncu, oyuncu kişiliğini yitirmez ve seyirci sahnede gördüğünün gerçek bir kişi olduğunu unutmaz. Oyuncu da gerçek bir kişiliğe bürünmeye çalışmaz, sahnede sergilenenin bir oyun olduğunu sürekli hatırlatır seyirciye. Göstermeci tiyatroda oyuncu, seyredildiğinin bilincinde olarak kendini açığa vurur, bu da seyirciye doğrudan seslenmesini mümkün kılar.[236]

Japon sahne sanatları dans, drama ve müziğin birleşmesi ile oluşmuştur. Japonya'da klasik tiyatro, *no, kyogen* (bir tür komik drama), *bunraku* (kukla tiyatrosu) ve *kabuki*'den oluşmaktadır.[237]

Bugaku (saray dansı ve müziği) ise binyıllık geçmişi olan danslı bir Asya oyunudur. Kore, Çin, Hint ve Mançu etkileri görülen oyunda, söylenceleri simgeleyen Maske ve oyun giysileri kullanılmaktadır. Günümüzde bazı tapınaklarda icra edilmekle birlikte dramadan ziyade dansla birleştirilmiştir.[238]

Japon tiyatrosunun dinsel kaynağını Amaterasu masalında bulmak mümkündür. Japon mitolojisine göre erkek kardeşi Susano'nun yaptığı saygısızlıklara kızan güneş tanrıçası Amaterasu bir mağaraya çekilince gök karanlıklar içerisinde kalır. Öteki tanrılar Amaterasu'nun dikkatini çekerek onu dışarı çıkarmaya karar verirler. Mağaranın çevresindeki ağaçların dallarına çeşitli süsler asan tanrılar ailesinin üyeleri, davullar çalıp borular öttürmeye başlarlar. Tanrıça Ame-no-uzume de köpükten kuşağı ve çiçeklerden çelengi ile mağaranın önünde dans edip şarkı söyler. Güneş Tanrıçası Amaterasu ne olup bittiğini anlamak için mağaradan dışarı çıkar ve dünya yeniden aydınlanır.[239]

Yılmaz Çolpan, 807 yılında İmparator Hito zamanında, Nana ili yakınlarında birden bire toprağın çöktüğünü, yarıklardan ölümcül bir dumanının yükseldiğini aktarmıştır. Bunun üzerine yakınlardaki tapınağın papazları, Amaterasu masalındaki tanrılar gibi yeşil bir tepenin üzerinde sembolik bir dans yapmaya başlar ve duman birdenbire kesilir. Çolpan, o günden sonra *sambasho* adı verilen bir dansla bu olayın kutlandığını belirtmiştir. Böylece dinsel törenlerde yapılan kutsal danslar, daha sonraları Japon tiyatrosunun kaynağını oluşturmuştur.[240]

Eski çağlarda imparatorun sarayında ağır adımlarla, dinsel jestlerle ve sadece bu törenler için yetiştirilmiş din adamları tarafından yapılan bir dans olan *kagura*, zamanla Japon dramının ana kaynağı olmuştur. On üçüncü ve on dördüncü yüzyıllar arasında *kagura*'ya ritmik hareketlerin, anlatım gücünü tamamlayan şarkıların da katılmasıyla *sarugaku* denilen biçim doğmuştur.

No adı verilen dramatik formun kökleri *sarugaku*'ya(maymun müziği) uzanmaktadır. *Sarugaku*, Ashikaga (Muromachi) Dönemi'nde, On dördüncü yüzyılda dansın tarım, akrobasi ve diğer gösterilerle birleşmesi ile gelişmiş ve daha sonra sanatçıların genellikle maske taktığı, kuralları olan müzikal bir dans drama formuna, *No*'ya dönüşmüştür. *Sarugaku*'nun mizahi yönü ise özgür bir sanat olarak varlığını korumuş, No oyunlarının aralarında sergilenen *Kyogen* olarak varlığını sürdürmüştür. No ve Kyogen oyunlarında yalnız erkek aktörler rol alır.[241]

No, bilinen en eski tiyatrodur. Geleneksel Çin sanatından ve geleneksel Japon halk oyunlarından yaptığı alıntılarla *sarugaku* olarak da bilinen *No*, ondördüncü yüzyılda çok büyük ilerleme kaydetmiştir. Büyük tapınak ve ibadet yerlerince desteklenen oyunlar daha çok dini tören havasında geçmiştir. Ünlü oyuncu/yazar *Kannami* ve onun oğlu *Zeami*'nin on dördüncü yüzyılda yaptıkları değişikliklerle No günümüzdeki halini almıştır. Shogun Ashikaga Yoshimitsu (1358~1408) için oynanan oyunla, shogun'un da desteğini arkasına almış ve yüksek sosyal sınıf tarafından desteklenmiştir. Zeami, günümüzde halen oynanmakta olan birçok eser yazmıştır, bunlara tanınan klasiklerinden *Takasago* ve *Izutsu* da dahildir. *No* aristokrat kesimi ve Budizm'i işlerken, *Kabuki* güncel konuları ve Shinto felsefesini işlemektedir.[242]

Yamazaki, Muromachi Dönemi'nde Motokiyo Zeami tarafından son şekli verilen No tiyatrosunun özellikle Edo Dönemi'nde yüksek rütbeli samuray sınıfının tekelinde olduğunu belirtmiştir. *"Ancak, her ne kadar Edo Dönemi yöneticileri no'yu resmi devlet tiyatrosu olarak ilan etmiş olsalar da halkı coşturan eğlence no değil, kabuki ve bunraku kukla tiyatrosu olmuştur."*[243]

No Tiyatrosu, soylu sınıfın geleneksel tiyatrosudur. No tiyatrosunun türe özgü zengin bir anlatım dili ve maske dağarı vardır. Tek bir adım atmak yolculuk, elin yukarı kalkması üzüntü, baş ve yüzün doğrulması sevinç, ellerin birbirine bağlanması aşk gibi romantik duygu, ellerin ovuşturulması kaygı ifade eder. Kimono'nun dürülmesi giysi sahibinin öldüğünü, giysinin sağ kolunun yırtılması ise sahibinin dövüşe, savaşa hazır olduğunu anlatır. Giyim kuşam konusunda, amaçtan ve zamandan bağımsız olarak kimono giyiminin her zaman elde tutulan bir yelpaze ile tamamlandığını belirten Güvenç, No tiyatrosunda da simgesel araçların en güçlüsünün de *Ogi* (yelpaze) olduğunu söylemiştir. "*Sanatçının elinde o açılır katlanır kağıt, doğan Ay'ı, batan Güneşi rüzgardan savrulan güz(hazan) yapraklarını, kar tanesinin uçuşunu, kuşu, kelebeği, gelmiş bir mektubu, mektuptaki iyi ya da kötü haberleri bile anlatabilir. Yelpaze, yazarın elinde fırça, savaşçının elinde kılıç; Budacı keşişin elinde sevgi ve bilgelik simgesi olur.*"[244]

Müzikli, manzum dramlar olan No oyunları iki perdeden oluşur. Bu dramlarda milli efsanelerin ve Buda öğretisinin etkisi vardır. No oyunlarında iki aktör ve onları izleyen refakatçileri yer almaktadırlar. Genellikle birinci perdede olan başrol, *shite* denilen metmorfozu temsil eder. Metamorfozu temsil eden başrol oyuncusu mutlaka maske kullanır. Turani, No oyunları sayesinde Japonya'da bir maske sanatı geliştiğine değinmiş, diğer sanatların da No'dan büyük ölçüde etkilendiğini belirtmiştir.[245]

Güvenç, No tiyatrosunun anlatım dilini bilmeden oyunu izlemenin, anlamanın mümkün olmadığını vurgulamıştır. Simgeleri bilenler için bile oyunu izlemenin "sabır isteyen bir sınav" olduğunu belirtmiştir. Bu nedenle kabuki ve bunraku tiyatrosu halk tarafından daha fazla izlenmiş ve sevilmiştir.[246]

Kyogen Japonya'nın geleneksel komedisidir. No'dan ayrı olarak kendi gelenekleri vardır, fakat uzun No dramalarında seyircilerin sıkılmalarını engellemek için No oyunu aralarında gösterildiğinden genellikle No ile beraber sınıflandırılarlar.[247]

Kabuki, 16. yüzyıl sonlarında İzumo'nun büyük tapınağı Okuni'de ibadet etmek için yapılan dansların değişime uğraması sonucu doğmuştur.[248] Japonların geleneksel halk tiyatrosu olan *Kabuki*'nin ilk gösterileri bir grup kadın tarafından sahnelenmiştir. Ancak 1629'da Tokugawa Shogunluğu, toplum ahlakının bozulacağı gerekçesiyle, kadınların sahneye çıkmasını yasaklayan bir bildiri yayınlamıştır. Kadınlara getirilen sahne yasağı *Meiji* dönemine kadar devam etmiş, Kabuki oyunlarındaki kadın rollerini oynayan, '*onnagata*' (kadın taklitçisi) adı verilen bir aktör sınıfı ortaya çıkmıştır. Zaman içinde kabuki'nin en önemli yönü olan dans yerini dramaya bırakmış, profesyonel oyun yazarları ortaya çıkmıştır. Ünlü bunraku oyun yazarı Monzaemon Chikamatsu'nun pek çok eseri de Kabuki'ye uyarlanmış ve halk tarafından beğenilmiştir.[249]

Japon sinemasını ilk yıllarından itibaren etkileyen kabuki tiyatrosu, melodram dışındaki türlerde de oldukça etkili olmuştur. Geleneksel kabuki tiyatrosunda sıkça kullanılan, aşk acısı veya intikam hırsı içinde kıvranan hayalet motifi, Japon korku sinemasında sıkça kullanılmıştır. Kaya Özkaracalar'ın aktardığına göre '*Yotsuo Kaidan*" (Yotsuo Hayaleti) adlı bir intikamcı hayalet öyküsü, en az 20 kez filme çekilmiştir.[250]

Yamazaki, No ve Kabuki'yi diğer Japon tiyatro türlerinden ayıran en önemli özelliklerden biri olarak, başkahramanın herhangi bir örgüt veya bürokrasiyle ilgisi olmayan kendine özgü bir insan olmasını göstermiştir. No'daki kahramanlar genellikle savaşta ve siyasette kaybetmiş, intikam alma arzusu taşımayan ve yalnızlığı seçmiş kişilerdir. Başlıca konular aşk maceraları ve aile bağlarıdır. Halk tarafından çok sevilen tiyatro yapıtlarının çoğu kabuki oyunlarıdır. Kabuki oyunlarının kahramanları da No oyunlarındaki kahramanlar gibi insanüstü varlıklar değil, acıları ve sevinçleri olan gerçek insanlardır. Kabuki oyunlarında ve bunraku kukla tiyatrosunda genellikle *giri* ile *ninco*, yani görev ile insani duygular arasındaki çatışma konu edilir. Bu oyunların çoğunda ana karakter, kendi duygularının peşinden giderek romantik aşk veya aile bağlılığı için yaşamak ile sosyal ahlak veya efendisine bağlılık için bunlardan vazgeçmek arasında seçim yapmak

zorunda kalır. Kahramanın bu ikilemi intihar yoluyla, özellikle de aşıkların ikili intiharı yoluyla çözmesi, ünlü Kabuki ve Bunraku oyun yazarı Monzaemon Chikamatsu'nun yapıtlarında en sık kullandığı çözümdür. [251]

Kabuki aktörlerinin ilk listesi ve hiyerarşisi 1687'den kalmıştır. Yüzyılın başlarında, Kabuki oyunlarında rol alan kadınlar olduğu bilinmekle birlikte, o dönem sahneye çıkan kadınlara iyi gözle bakılmamıştır. Kadınların sahneye çıkması yasaklandıktan sonra bu roller, zengin ve güçlü erkeklerin eşcinsel arzularına seslenen genç erkeklere verilmiştir.[252]

Japon sahne sanatlarının Kabuki ve No kadar yaygın ve ünlü olmayan, ancak Japon kültürünü temsil etme yönünden dikkate değer bir türü de *Bunraku* (kukla tiyatrosu)dur.[253] Bunraku, diğer bir adıyla Japon Kukla tiyatrosu, dünyadaki en gelişmiş kukla sahnelerinden biridir. Çoğu bunrakunun konusu tarihsel Japon hikayelerinden gelmektedir ve temaları kabuki oyunlarının çoğunda olduğu gibi *giri* (sosyal sınırlamalar) ve *ninco* (insanlığın çatışmaları)dan oluşmaktadır. Tanınan en ünlü Bunraku oyun yazarı *Monzaemon Chikamatsu* 'dur (1653-1724).[254]

Japonya'nın en ünlü tiyatro yazarı Monzaemon Chikamatsu (1653-1725) ustanın Bunraku için yazdığı oyunlar sonradan Kabuki oyunları haline getirilmiştir. Monzaemon'nun tiyatro üzerine düşünceleri, çağdaş Japon tiyatrosunun da temel ilkelerini oluşturmuştur.

> "Sanat, gerçek ile gerçek olmayan(düşlem) arasındaki o dar aralıkta yapılan bir (iş) şeydir... Gerçek üstü ama gerçek dışı değil! Hem gerçek, hem değil! Eğlence [oyun ve sanat], ancak ikisi arasında bir yerde var olabilir. Bu gerçeğin ışığında görüyoruz ki, dünyanın en yüce, en güzel varlığının kopyasını yapsak yine bıkarız ondan... Sanat eserinde, insan ruhuna heyecan veren şey yalın gerçeğe benzemeyen biçim ve biçemlerdir."[255]

Bugün bilinen şekliyle kukla tiyatrosu 16. yüzyılın sonlarında geliş-

miştir. 19. yüzyılda *Uemura Bunrakuken* isimli bir tiyatrocunun eserleri çok beğenilip popüler olunca, kukla tiyatrosuna *"bunraku"* adı verilmiştir. No ve Kyogen gibi Bunraku'da da yalnız erkekler rol almaktadır.[256]

Bunraku, müzikli bir kukla tiyatrosudur. 100-120 cm boyunda, ıhlamur ağacından yapılmış kuklaların her birine siyah cübbeler giymiş *Kuroko*, yani "görünmeyen" üç oyuncu birlikte can verir. Öyküyü önündeki metinden okuyarak anlatan usta, aynı zamanda küçük bir müzik topluluğunu da yönetir. Bunraku, müzik ve görselliği bir arada kullanan güçlü bir anlatım sanatıdır. Tek bir kuklayı üç oyuncu oynattığından bu üç oyuncu ancak 10-15 yıllık ortak ve sıkı bir eğitimin ardından sahneye beraber çıkabilmektedir. Ayrıca bu üç kişi kuklaları da kendileri yapmakta ve g:ydirmektedirler.[257]

Meiji döneminden sonra Batı kültürünün de popülerliğinin artması ile *bunraku*'ya olan ilgi azalmış ve artık devlet tarafından desteklenen sanatsal bir aktivite olmuştur. Tokyo Ulusal Tiyatrosu'nda ve Osaka Ulusal Bunraku tiyatrosunda yaşamına devam etmiştir. Günümüzde Bunraku halen devam etmektedir fakat en önemli sorun kukla oynatan ustaların geçmişteki gibi yetişmemesi ve genç nesilin bu sanat dalının kolları ile uğraşmaya ilgi duymamasıdır.[258]

Geleneksel Japon sahne sanatlarında, "Karagöz"e benzeyen ve "Taro-kaca" adı verilen bir güldürü de gelişmiştir. Ayrıca zengin bir Meddah (*Rakugo*) geleneği ve tiyatrosu da vardır. Rakugoka adı verilen öykü anlatıcısı sahnede tek başına oturarak komik bir öykü anlatır. Elinde yelpaze ve mendilden başka bir şey bulunmayan anlatıcı, yerinden kalkmadan ses tonundaki değişiklikler veya bir baş hareketi ile iki ya da daha fazla kişi arasındaki diyaloğu sahneler. Bu anlatı sanatlarında hemen her konu eleştirilse de devlet ve hükümet işleri halk anlatısının dışında bırakılmış, yönetim ve yöneticiler mizah unsuru olarak kullanılmamıştır.[259]

Baskı ve Resim

Nihongi'den öğrendiğimiz kadarıyla ilk ressamlar ve seramikçiler MS 588 yılında Kore'den gelmiştir. Ayrıca Prens Shotoku'nun 607 yılında Çin'e gönderdiği grup içinde sanat öğrencileri de varmış. Japonya'daki fırça-çizgi geleneğini başlatanların bu öğrenciler olduğu düşünülmektedir. Heian döneminden kalan en eski resimler Budizmin saygın büyüklerini simgeleyen gizemli manzara resimleridir ve kutsal sayılmaktadır. Japon inancında kutsal sayılan simgelere bakmak töreye uygun olmadığı için, Kami evine girenlerin başlarını kaldırıp kami'ye bakmamaları gibi, bu resimler de o kadar kutsal sayılırlar ki hemen hiç sergilenmezler.[260]

Uzakdoğu resim sanatı konu, renk ve kompozisyonları açısından Zen Budizmi öğretilerinden yola çıkarak asıl şeklini almıştır. Çin veya Japon resimlerine bakıldığında manzara veya figürden ziyade Zen felsefesi öne çıkmaktadır. Uzakdoğu'da Zen Budizm'inin yoğun etkisi altında sanat eserleri ortaya konmuş ve bu öğretiden etkilenen sanat dalları, algılanan dünyanın yalın ve canlı bir ifadesini ortaya koymuştur. Zen felsefesine göre, kurtuluş yolu sadece bilgi ve felsefe ile değil sezgi ve ölçülü bir yaşam sayesinde mümkündür. Buda'nın kurtarıcı ruhuna yalvarmak yerine kişinin kurtuluşunu kendi yaşamında aramasını önermiş, Buda'nın geçirdiği aydınlanma sürecini kişinin kendi başına yaşaması gerektiğini söylemişlerdir. Bu felsefenin sanata yansıması ile açıklayıcılığın yerini sezgiye dayalı izlenimcilik almıştır. Gombrich, Budizmin Uzakdoğu sanatına yaptığı etkiyi şu şekilde açıklamıştır:

> Budizm, sanatı, sanatçıya yalnızca yeni konular esinletmekte değil, resme büyük bir yenilik sokarak da etkiledi. Ne eski Yunanistan'ın, ne de Rönesans'a dek Avrupa'nın tanıdığı biçimde, sanatsal buluşlara taparcasına bir saygıyı sokarak. Çinliler, ressamı da esinlenmiş ozanla aynı düzeye koyarak, resim sanatını önemsiz bir iş saymayan ilk halk olmuştur. Doğu dinlerine göre, hiç bir şey, doğru bir biçimde düşünceye dalmaktan veya başka bir deyişle, derin-

lemesine düşünceye dalmaktan daha önemli olamazdı. Düşünceye dalmak ise, aynı kutsal gerçeği saatlerce düşünerek tartıp biçmek, akılda bir düşünceyi saptamak ve hiç dalgınlığa düşmeden onun tüm yönlerini irdelemek demekti.[261]

Uzakdoğu toplumlarında kültür gibi sanat da doğadan farklı, ondan ayrılan bir etkinlik olarak nitelendirilmez. Bunun nedeni Zen Budizm'inin yarattığı dünyevi ve insancıl anlatımcılıktır. Budizm ve Zen Budizm'i insanı doğadan farklı ve yabancılaşmış bir parça gibi görmez. Dünyayı olduğu gibi görme, gerçeğin olduğu gibi kabul edilmesi öğretisine dayanan Zen öğretisi, insanı ve insanın yarattığı her şeyi doğanın bir parçası olarak görür.

"Batı sanatında biçimler dini ve felsefi gerçeklerden ortaya çıkar. Burada ruh doğadan ayrıdır... Ve yukarıdan inip hareketsiz ve inatçı maddelerin üzerinde, zeki bir enerji olarak çalışır. İşte Malraux sanatçıdan bahsederken her zaman etrafını "fetheden" olarak, bu yüzden bahseder. Keşiflerin ya da bilim adamlarının dağları veya uzayı fethetmekten bahsetmelerine benzer bir ifade şeklidir bu. Bir Çinli ya da Japon'a bunlar ilginç ifadeler olarak gelecektir. Çünkü dağa tırmanıyorsanız eğer, bu eylemde dağın da en azından ayaklarınız kadar rolü vardır, yukarıya doğru çıkmanızda dağ da pay sahibidir. Resim çiziyorsanız eğer sonucunun belirlenmesinde, sizin kendi eliniz kadar, fırçanın, mürekkebin ve kağıdın da etkili olduğu bir gerçektir."[262]

Uzakdoğu resim sanatının başlıca iki türü *Kakemono* ve *Emakimono*'dur. "*Kakemono*" (askılık), duvara ve düşeyine asılan resimlere verilen addır. Bir elle açılıp ötekiyle sarılan ve yatay olarak bakılan resimlere de "*Emakimono*" (sarmalık) adı verilmiştir. Kakemono, bildiğimiz resim ve tablolar gibi bir bakışta görülebilirken, Emakimono yatay olarak sarılan bir tür çizgi resimler dizisidir. Gazetelerdeki çizgi roman bantlarına benzer. Ancak bir bakışta yalnız iki rulo arasında açık duran bölüm görülebilmektedir. O an görülen resim, öykünün bir sahnesidir.[263]

Heian Dönemi içinde özgün bir Japon sanatı oluşurken Çin resminin Japon resmi üzerindeki etkisi de giderek azalmış, özellikle profan resimde Yamato-e yani Japon sanatı adı verilen üslupta tamamen orijinal eserler verilmiştir. Yamato-e'nin en güzel eserleri Emakimono denilen ve tomar şeklinde yapılan tasviri resimlerdir. Bu resimlerde özellikle saray ve şatolardaki sosyal yaşam gösterilmiştir. Resimleri sırayla takip ettikçe resimli bir öykü okunmuş olur.[264]

Heian döneminde saray çevresinde toplanan sanatçılar, saray soylularının günlük yaşamını Emakimono tekniği ile yapılmış resimler ile anlatmışlardır. Fırça geleneği ile yapılmış bu resimler tekniğin en eski, en sevilen örnekleridir. Budist kitaplarının elle çoğaltılması sürecinde geliştirilen siyah mürekkeple yapılan bu suluboya tekniği (sumi-e) bir dönem sonraki Muromachi Sanatı'nın yolunu açmıştır. Aynı dönemde yeni akım bir Budist sanatın da başladığı ve yine görülmesi zor olan değerli eserler verildiği bilinmektedir.[265]

Sumi-e ve daha öncesinde Çin'de yapılan "Sung" manzara resimlerinde kompozisyonu oluşturan en önemli etken, resimde boşluğun kullanılmasıdır. Resimde bırakılmış boşluk, boyanmamış fon değil, resmin bütününün parçası olarak değerlendirilmektedir.

> "Sanatçı sadece bir köşeyi doldurarak, resmin tüm zeminini canlı bir havaya büründürür. Özellikle Ma-Yuan neredeyse "boyamadan boyamak" denilebilecek olan ya da bazen Zen'in telsiz ud çalmak diye adlandırdığı bu tekniğin üstadı olarak kabul edilmektedir. İşin aslı şeklin boşlukla nasıl dengeleneceğini, daha da önemlisi, kişinin ne zaman yeteri kadar konuştuğunu anlamasında yatmaktadır. Çünkü Zen doldurma işlemiyle, açıklamayla ya da entelektüel yorumlarla ne estetik ne de Satori etkisini bozmaz. Daha da ötesi figür boş alanıyla öylesine iç içe bir ilişkidedir ki, dışarıya *"harika boşluk"* duygusunu verir ve buradan da olay aniden ortaya çıkar."[266]

Eberhard, Çin'den Zen Budizmi ile birlikte gelen resim üslubunun Japonya'da daha fazla geliştiğini söylemiştir. Zen Budistlerinin çizdikleri bu resimlerde resmin önemli bir bölümü renksiz, boyasız bırakılmıştır. *"Bazen yalnız bir iki hafif çizgi gösteren bu resimlerde, insan, bütün bir dünya, sis tabakalarının kapattığı dağlar, bulutlar içinde bulunan köyler, karanlıkta saklanan manastırlar gördüğünü zannetmektedir, fakat hakikatte, ancak bir iki çizgi mevcuttur."*[267]

Japon sanatı, her alanda sosyal bir durumun ürünü olarak gelişmiştir. Onuncu yüzyıldan itibaren sarayda şiir yazmak için toplantılar düzenlenmiş, her bir beyti toplantının katılımcıları tarafından yazılan ve daha sonra birleştirilen şiirler yazma geleneği doğmuştur. Resim sanatı da sanatsal üründen zevk alma ve sanat ürününün üretilmesi aşamalarında sosyal olarak paylaşılan bir etkinlik olmuştur. Çay törenlerine katılan kişiler, çay odasına asılan tek bir resmi izleyerek övgü dolu konuşmalar yapmışlardır. Muromachi Dönemi parşömen resmi, yaratım sürecinin hayranlık duyma edimi ile tamamlanmasıyla meydana gelmiştir. Seyirci resim hakkındaki gözlemlerini, duygularını şiir formunda dile getirir, resim de bu şiirin resme yazılması ile bitmiş olurdu.[268]

Heian Dönemi içinde Japon sanatında önemli yeri olan ve Çin'de hemen hiç görülmeyen karikatür çizimleri de ortaya çıkmıştır. Karikatürün ilk üstadı, bir din adamı olan Toba Sojo (1053-1140) olmuştur. Eberhard, karikatürün dünyanın hiçbir yerinde Japonya'da olduğu gibi tam bir sanat olamadığını söylemiştir.[269]

Ukiyo-e ahşap basım resimler ilk Edo (Tokugawa) Dönemi'nde ortaya çıkmış, o günlerden günümüze birçok öyküyü resmetmiştir. Edebi olarak bu sanatın ismi *yüzen dünyanın resimleri* anlamına gelmektedir. Önemli kabuki aktörleri ve devrin ileri gelenleri bu resimlere konu olmuştur. Daha sonra doğa ve günlük yaşam da ressamların ana temaları haline gelmiştir. Resimler, ressamlar, basımcılar ve ahşap kalpçıların ortak girişimleri sonucunda oluşturulmuş, dönemin önemli sanatçı ve yayıncılarından da destek görmüştür. İlk dönemlerinde daha çok ki-

tapların içerisinde kullanılan ukiyo-e resimleri, günümüzde kitaplardan bağımsız tek resim olarak da bulunmaktadır. Ortaya çıktığı günden itibaren orta tabaka halk tarafından derhal benimsenmiş ve bir anda okuryazarlık seviyesinin üst düzeylere çıkmasında önemli rol oynamıştır. Diğer taraftan geleneksel tiyatro *kabuki* için basılan posterler bir anda tiyatronun popülerliğini arttırmıştır. 18. yy. da yeni tekniklerin keşfedilmesiyle sanatçılar renkli eserler vermeye başlamıştır. Ukiyo-e sanatının bilinen en önemli isimleri ise *Utamaro, Hokusai, Hiroshige* ve *Sharaku*'dur. Ukiyo-e Ondokuzuncu Yüzyıldan sonra batı sanatında önemli eserler veren Van Gogh, Monet, Degas ve Klimt gibi ressamlara da ilham kaynağı olmuştur.[270]

"Ukiyo" sözcüğü, Budist aydınlanmada ölümlülük ve bilinçliliğin olmadığı bir dünyayı ifade etmektedir. Budist öğretileri kişiyi geçici olan, ezeli olmayan herhangi bir şeyi arzulamaması konusunda uyarmaktadır. İnsanlar çok sevdikleri bir şeyi kaybettikleri zaman acı çekerler ve kayıp mutlaka yaşanır çünkü hiçbir şey aynı kalmaz. Aydınlanma olmadan insanlar sürekli değişen bu dünyayı bir acı kaynağı olarak göreceklerdir. Bu keder dolu dünyanın adı Ukiyo'dur. Ukiyo-e sanatçıları da güzel kadınlar, Kabuki oyuncuları gibi keder dolu dünyanın kaybolmaya mahkum güzelliklerini tasvir etmişlerdir.[271]

Saygın sanat eleştirmenlerince "resimci" (grafikçi) sayılan Ukiyo-e sanatçıları yüzen dünyanın içinde bulunduğu toplumsal koşulları eserlerinde yansıtmıştır. En ünlüleri olan Hokusai'ın (1760- 1848) 15 cilt tutan karikatürleri vardır. Bir Ukiyo-e sanatçısı bile sayılmayan Kazan Watanabe, kentin en yoksul sınıfını "*Isso Hiyakutai*" (Günlük Tüm Gerçekler) olarak bilinen resimlerinde anlatmıştır. "Toplumcu" bir sanatçı diyebileceğimiz Kazan, tutuklu bulunduğu hapishanede intihar etmiştir.[272]

Ukiyo-e resim sanatı Japon kültürel kimliğine ait en önemli öğelerden biridir. Günümüzde halen birçok yeni sanatçı bu resimleri örnek alarak çalışmalarını sürdürmektedir. Orijinallerinin kopyası birçok Ukiyo-e alışveriş merkezlerinde satılmaktadır.[273]

3. DİN VE İNANIŞ

Eberhard, sadece Japonya'da değil, Doğu Asya'da din ile siyasetin daima bir arada var olduğuna dikkat çekmiştir. Bu bakımdan Japon inanışları, ülkedeki siyasi koşullardan, dönemin iktidarının siyasi amaçlarından ayrı düşünülmemelidir.[274]

Seksen bin tanrı ya da sekiz milyon tanrı ülkesi olarak da bilinen Japonya, Yamato Beyliği döneminden beri Hindistan, Kore ve Çin üzerinden gelen inanç ve düşünce sistemlerinin bir arada varlığını sürdürdüğü bir ülke olmuştur. Güvenç'in aktardığına göre, Kültür İşleri Kurumu'nun (1972 yılı) raporuna göre, çeşitli dini kurum ve örgütlere üye bulunan Japonların toplam sayısı, ülke nüfusunun iki katına yakındır. Bu sonuç her yetişkin Japonun farklı din ve inanışları temsil eden 2-3 örgüte üye olduğunu göstermektedir. Bu sonuçlara dayanarak, dinin Japon inancında ve toplumunda ayırıcı olmadığı söylenebilir. Louis Allen, "*20. yüzyıl Japonyası'nın dini belli değildir*" demiştir. Güvenç, Japon halkının belli bir dinin değil geleneksel halk inançlarının etkisi altında olduğunu söylemiştir. Halk dinlerinde "dini" sayılmayan animistik inançlar ve Şamanist uygulamalar da vardır. Halk dini, belli bir dinin içeriği ve uygulamaları ile sınırlandırılamaz.[275]

Japon inancı zamana ve koşullara bağlı olarak değişmekle birlikte, değişmeyen temel ilkeleri de vardır. Güvenç'in kaynak gösterdiği araştırma sonuçlarına göre 1973 yılında cennet ve cehennem gibi öteki dünyaya inanan, öldükten sonra inançlarına göre ödüllendirileceklerine ya da cezalandırılacaklarına inanan Japonların oranı %25'i geçmemektedir. Japon halk inançlarının yaptırım ve yürütme gücü, kaynağını ilahi ödül ve ceza düşüncesinden değil, bireyin ailesine ve topluma olan bağlılığından almaktadır.[276]

Politik sistemlerin çoğunda dinler, dünyevi yönetici ile iktidar için rekabet eden en kuvvetli kurumları yaratmış ve insanları bir dereceye kadar güç sahiplerinin elinden kurtarmıştır. Güney Kore'de Katolik ve Protestan kiliseleri muhalefetin merkezidir. Japon idareciler ise daha en baştan din ve düşünce akımlarına baskı uygulamış, sadece mevcut

ideolojiyi tehdit etmeyen inanç ve düşünce akımlarının yayılmasına izin vermişlerdir. Böylece ortaya toplumsal ve siyasal hiyerarşilerin birbirine karşıt değil uyumlu olduğu bir yapı ortaya çıkmıştır. Politik yapı, daha en başından mevcut işleyişi ile ters düşmeyecek bir kültürün yerleşmesini sağlamıştır.[277]

Shintoizm

Japonlar, doğanın insandan daha güçlü ve yıkıcı olabileceğini görmüş, doğa güçlerine duydukları saygıyı ifade etmek için onlara "en yüksek yerde bulunan varlık" anlamına gelen *Kami* adını vermişlerdir. Kami adı, dağ, ağaç, akarsu, rüzgar gibi doğa varlıkları ve güçleri için kullanıldığı gibi insanlar için de kullanılmaktadır. Shinto inancına göre kamilerin biri yumuşak, diğeri sert olmak üzere iki ruhları vardır ve her tanrı hem iyilik hem de kötülük yapabilir. Kamiler "herşeyi bilen" ve "her şeye gücü yeten" varlıklar olarak görülmemiş, her tanrının kendi alanı ile ilgilendiğine inanılmıştır.[278]

Kamilerle ilgili inanç ve uygulama geleneğine *"Shinto"* yani Tanrılar Yolu adı verilmektedir. Bu inanca göre her Japon, kami atanın soyundan gelen bir yolcudur ve ileride kendisi de bir kami olacaktır. Genellikle Japon evlerinde *"Butsudan"* (Buda rafı) adı verilen bir rafta çiçek, taze meyveler, kutsal simgeler, küçük heykelcikler ve öldükleri için artık bir çeşit kami olmuş ataları simgeleyen eşyalar, heykeller bulunur. Aile üyeleri burada atalarına saygılarını sunarak onları onurlandırır, yapacakları işler için yardım isterler. Buda rafı adı verilmesine rağmen bu gelenek daha çok Shinto inancına uygundur. Dua edilen varlık ailenin ataları olduğu için bir anlamda soyun kutsanması, ataları, toplumun kendisini yüceltme anlamına gelmektedir.[279]

İmparatorluk yönetimini manevi olarak güçlendirmek için kurulan Devlet Shintoizmi, çatışmayan diğer tüm dinleri içine alan bir inanç sistemi haline gelmiştir. Devlet Shintoizmi, kutsal imparatoru merkeze alan bir "aile devleti" teorisinin ürünüdür.[280]

Shintoizm, insanların dünyasını ve ruhların dünyasını aynı alan

içine yerleştirmekte, kayalar, yemekler ve nehirler de dahil olmak üzere her maddenin özünde ruhlar var olduğu esasına dayanmaktadır. Suzuki Ayumi'nin aktardığına göre bu inancın kökeni mitolojide, Manyoshu adlı metinde yer almaktadır. Manyo-shu'da anlatıldığına göre, cennet dünyaya o kadar yakındır ki, dünyadan atılan ve cennetin tabanında delik açan bir ok, hala dünyada bulunan maddelerin içinden geçerek gider. İyi ve kötü ruhlar her yerde bulunabilirler ve Shinto, bu tanrılara önceden düzenlenmemiş, organize olmamış şekilde ibadet etmektir.[281]

Ruhlar insanlarla aynı alanda var oldukları için Shintoizm insanlara her maddenin özünde bulunan ruhlara inanmayı ve saygı duymayı öğretir. Böylece insanlar doğa ve fiziksel dünyanın geri kalanına ilgi gösterecek, onları koruyacaklardır.

Shinto inancına göre her insanın reikon denen bir ruhu vardır. Kişi ölünce reikon bedeni terk eder ve ölmüş atalarının ruhlarına kavuşur. Bu inanışa göre güneş, ormanlar, dağlar, dereler, denizler yani doğanın parçası olan her şey ilahtır. Sekiz milyon ilahın biri yumuşak, şefkatli ve verici, diğeri ise şiddetli, sert ve yıkıcı olan iki ruhu vardır. Japonlar, çevrelerinin her zaman bu ruhlarla dolu olduğuna inanırlar.[282]

Japonların büyük çoğunluğu Shinto töreni ile evlenir, öldüklerinde ise Budist ilahilerle uğurlanırlar. Shinto tapınakları topluluğa şenlikler için bir merkez sağlarken Budist mabetlerinde vefat ziyaretleri, cenaze ve defin işleri, ölülerin ruhu için yapılan törenler gibi ölüm ve ölümden sonrası ile ilgili törenler yapılmaktadır.[283]

Japonlar Shinto olarak doğduklarını ve Shinto olarak evlendiklerini, ancak Budist olarak hastalandıklarını ve öldüklerini söylemektedirler. Bu deyiş, Shintoizmin yaşamı kutlaması ve ölümü kirlenme olarak nitelendirmesini yansıtmaktadır. Budist rahipler ölünün yakılması törenini yapar ve Budist manastırları çoğunlukla geleneksel tedavilerin yapıldığı yerlerdir. Mezarlıklara yapılan yıllık ziyaretlerin de dahil olduğu Budist cenaze adetlerinde, Konfüçyus öğretisinde büyük önem taşıyan atarla ait ritüellerin de izleri vardır.[284]

Güvenç, Shinto cinca'larına yapılan kami ziyaretlerinin bu dünyada erişilebilecek huzur, başarı ve mutlulukla, Budist tapınaklarındaki Hotoke (ölü) 'ye edilen duaların ise öteki dünyadaki huzur ve mutlulukla ilgili olduğunu belirtmiştir. Güvenç, Japonların inanç sistemleri ile ilişkilerini anlatmak için bir Japon'un sözlerini aktarmıştır: *"Biz Japonlar, Şinto doğar, Budist ölürüz; yılda iki kez de Hıristiyanların Noel'i gibi hediye alıp veririz. İslam'dan da bir şeyler öğrenmeye hazırız."*[285]

Budizm

Budizm, Hindistan'dan Çin'e yayılmış, daha sonra Kore üzerinden Japonya'ya ulaşmıştır. M.S. altıncı yüzyılda Heian ve Kamakura dönemleri boyunca adalara yayılan Budizm, Tokugawa (Edo) döneminde devletin resmi dini olmuştur. Meiji Restorasyonu bunun yerine "Devlet Shinto"su koymak istemişse de tam olarak başarılı olamamıştır. Budizm tamamen ortadan kaldırılamamış, mevcut ideolojiyle çatışmayacak şekilde yerli ekollerle varlığını sürdürmüştür.[286]

Budizm, o zamana dek Shinto dinine inanan Japonların ruh kavramına ve doğaüstü olaylara dair bakışına yeni bir boyut getirmiştir. Shinto inancına göre insanlar öldükten sonra atalarının ruhları ile birleşir. Budist inancı ise yaşam dünyası, ölüm dünyası ve Buda'nın saf dünyası olan *Jodo* olmak üzere üçlü bir döngü içermektedir. Yaşam dünyasında iyi olan insanlar saf dünya Jodo'ya Buda'nın yanına giderken, kötüler cehenneme giderler.[287]

Budizm, Japonya'ya Çin'den gelmiş olmakla birlikte, yerleşip yaygınlık kazanmasında Kore'li Budist keşiş heykelciler, doktorlar, ressamlar ve el sanatçıları etkili olmuşlardır. Budizm ülkeye girdikten sonra Japonya'da yeni bir kültür ve sanatın doğmaya başladığı görülmektedir. Sanat ve kültürdeki bu gelişme, 710 yılında başkent olan Nara'da gerçekleşmiş ve kentte çok sayıda Budist tapınak yapılmıştır.[288]

Hıristiyanlıktaki gibi bir merkez örgütü veya resmi bir kutsal kitabı olmayan Budizm, ilk yüzyıllardan itibaren halk dininin inanç ve uygulamalarıyla uzlaşmak, varlığını sürdürebilmek için belirli işlerde uz-

manlaşmak durumunda kalmıştır. Japon Budizminin en önemli toplumsal işlevleri cenaze kaldırmak ve ölülerin ruhlarını anma törenleri düzenlemektir.[289]

Cenaze törenleri, anma törenleri ve tedavi gibi işler sayesinde Budist tapınakları eski dönemlerden beri büyük mal varlığına sahip olmuştur. Birinci Bölüm'de "Ashigaka Dönemi"nde de değinildiği gibi, Budist manastırların sahip olduğu araziler ülkede iç karışıklar yaşandığı dönemlerde çatışma nedeni olmuş, Budist rahipler manastırların sahip olduğu arazileri korumak veya genişletmek için savaşlara katılmışlardır. İç savaştan bunalan halk, Budist rahiplerin bu tutumu karşısında huzur ve barış umuduyla ülkeye yeni giren Hıristiyanlık inancına sığınmışlardır.[290]

Ölen kişinin ruhunun temiz olmadığına, kızgın ve kirlenmiş olduğuna inanan Japonlar, ölümden sonraki yedi yıl boyunca ruhun temizlenmesi ve huzura kavuşması için özel törenler yaparlar. Yaşam dünyası ile gölgeler dünyası arasında yolunu arayan kişi, bu törenler sonunda ruh olur ve ölüm dünyasına geçerek cehenneme ya da Jodo'ya girer. Yapılan dualar, ruhun ölüm dünyasında rahat yolculuk etmesi, yolunu şaşırmaması içindir.[291]

Zen Budizmi

Zen, Birinci yüzyılda Hindistan'dan Çin'e geçmiş, 8.yüzyıldan sonra orada büyük bir gelişme göstererek on ikinci yüzyılda Japon Adalarına ulaşmış olan Buda dininin kollarından biridir. Budizm'in özü *pracna* (aşkın bilgelik) ve *karuna* (coşkulu sevgi, aşk)'dır. Bilgelik ve aydınlanma yolunda ilerleyen Zen yolcuları *satori* adını verdikleri bir aydınlığı ararlar.[292]

Ülkeye Çin'den gelen Zen öğretisi, Çin'den daha fazla Japonya'da yayılmış ve etkili olmuştur. Zen Budizmi ile çay töreninin Japon sanatları üzerinde büyük etkisinin olduğunu söyleyen Turani, Japon sanatını anlayabilmek için Zen'in ne olduğunu bilmek gerektiğini söylemiştir.[293]

Budizm'de aydınlığa ulaşmanın yolu, dünya gerçekliğiyle verilen mücadeleden ve birçok yaşamsal zorluğa katlanmaktan geçmektedir. Kaynağı yine Hindistan'a dayanan fakat Uzakdoğu'da yaygın olarak benimsenen Zen Budizm'i ise aydınlanmaya doğrudan yardımcı olmayan her türlü yükten kendini kurtarmıştır. Watts'a göre Zen inanışı Budizm'in özünü yakalamış ve etrafındaki ayrıntılardan arınmıştır. Yazar, Zen inanışında kutsal yazılara, Buda heykellerine veya dinsel gereçlere önem verilmemesinin sebebini bu düşünceyle açıklamıştır.[294] Allan Watts bu konuyu şöyle ifade etmiştir;

> İşin güzel yanı şudur ki, Zen'i sadece duymak değil görmek de mümkündür. *'Yüz defa anlatmaktansa bir defa göstermek evladır'* deyişine göre, Zen'in kendisini sanatta bulan ifadesi, onu anlamanın en dolaysız ve doğrudan yolunu verir. Zen'in yarattığı sanat tarzlarının diğer Budist sanatlarda olduğu gibi sembolik olmayışı da onun bu özelliğini daha da güçlendirir.[295]

Zen inanışına göre bilgi veya kör inanışın faydası yoktur; önemli olan zihni aydınlatmaktır. Aklındaki tüm kaygıları, düşünceleri uzaklaştıran kişi tam bir rahata kavuşmuş, zihni sayesinde ruhun faaliyetlerine hazırlanmış olur. Bu meditasyon durumuna ancak vücuduna bir asker gibi tamamen hakim olan kişi girebilir. İşte bu sert disiplin, Zen öğretisi ile Kamakura Dönemi'ndeki savaşçı sınıf arasında derin bir bağ oluşturmuştur.[296]

Zen öğretisi, Japonya'ya varışından itibaren hem ahlak hem de felsefe yönünden samuray yaşantısı ile özdeşleşmiştir. Yaşamla ölümü birbirinden ayırmayan, başlanılan işin mutlaka bitirilmesini öngören, zevk ve eğlenceden uzak bir yaşam yolu öneren Zen, Güvenç'in tanımlamasıyla, bir irade felsefesidir. Akıl ile algılanandan ziyade duygulara ve sezgilere önem vermiş, yaşamla ölümü birbirinden ayırmadığı için samuraylara ölüm karşısında *muşin* (akıl dışı) olabilmeyi öğretmiştir.[297]

1600 yılından önce ülke içinde sürekli savaş halinde olan beyliklerin geliştirdiği bu ahlak ilmine daha sonra *bushido* denmiştir. Wolferen, sa-

vaşçının kurallarının, neredeyse sürekli iç savaş durumunda olan, temel unsuru savaşan liderlere körü körüne itaat olan bir davranış biçimini teşvik ettiğini belirtmiştir. Bu kuralları 1716 yılında yazılan *Hagakure* adlı eser bir araya getirmiştir. Wolferen, "*yaşarken ölmek*" tavrını içeren bushido öğretisinin İkinci Dünya Savaşı'nda da etkili olduğunu belirtmiştir.[298]

McNeill, Zen öğretisinin samuray ülküsüyle birleşmesini, samurayların soğuk militarist yaşantıya gösterdiği bir tepki olarak nitelendirmiştir. Mağlup olan ya da yaşlanan bir samurayın, savaşçı yaşam tarzının hayatında yarattığı boşluklara yanıt olan metafizik aydınlanma öğretisini bulmasına, Zen manastırına çekilerek ölümüne kadar orada kalmasına sık sık rastlanmaktadır.[299]

Savaş alanında vahşi görünümlü maskeler ve miğferler takan, kılıçlarıyla kan akıtan samuraylar, bushido öğretisine bağlı kalarak onurlarıyla ölmeyi, yaşamaya yeğ tutmuşlardır. Ölmekten ve öldürmekten çekinmeyen bu samuraylar, kiraz çiçekleri üzerine şiirler yazmış, çiçeklerin açtığı dönemde onları izlemek için toplanmışlardır. Samurayların kısa yaşamları kiraz çiçeklerinin narin ve kısa ömürlü güzelliği ile özdeşleştirilmiştir. Bunun nedenini Nakase Toko şu sözlerle açıklamıştır: "*Kiraz çiçeği solana kadar ağaçta kalmaz. En güzel döneminde ağaçtan düşer, aynen samurayın savaşırken öleceğini düşlemesi gibi.*"[300]

Samuraylar iki kılıç taşırlar. Uzun olan kılıç saldırı ve savunma için, kısa olanı ise gerektiğinde kendi yaşamına son vermek için. Dolayısıyla kılıç, sadece savaş sanatlarının değil, manevi güçlerin temeli sayılan şeref ve onurun da yüce simgesi sayılmıştır. Giderek Zen ustalığı ile özdeş sayılan kılıç ustalığında, *muşin* (akıl dışı) durumuna geçebilen samurayın en üst rütbeye ulaştığı kabul edilmiştir.[301]

Zen inanışına göre temel olarak üç tür bilgi vardır: Sözel iletişimle okuyup dinleyerek elde edilen; gözlem, deney gibi bilimsel yaklaşımla elde edilen ve sezgisel kavrayışla elde edilen bilgi. Üçüncü tür bilgi olan sezgisel kavrayış, kişinin kendi varlığının derinliklerinden gelir. Zen inancı sezgisel bilgiyi ve onun aydınlığını en üstün bilgi sayar.[302] Su-

zuki Daysetsu, Zen inancındaki sezgisel algılama sonucunda varılan aydınlamayı şu şekilde açıklamıştır: *"Satori'ye erişince kişi her çimen yaprağının ardında değer biçilmez taşlardan yapılmış anıtlar keşfeder. Ama Satori'ye ermedikçe kişi, anıtsal yapılar tek bir çimen yaprağının ardında saklanabilir."*[303]

Zen inancı, dünyayı algılayış biçimini, gerçeğin olduğu gibi kabul edilmesi öğretisini "Tümde bir, birde tüm" özdeyişiyle dile getirmiştir. Her yaşantının öğeleri, olguları yaşandığı gibidir. Dışarıdan gözlemleyerek ya da bilimsel verilere dayanılarak yaşantı dıştan çözümlenemez. Gerçek olan yaşananlardır. "Söğütler yeşil, çiçekler kırmızıdır" sözü, Zen öğretisinin dünyayı olduğu gibi kabul etme ilkesini anlatır.[304]

Taoizm

Taoizm'in Asya toplumundaki en büyük etkisi estetik alanında olmuştur. Çinli tarihçiler Taoizm'i *"dünyada olmak sanatı"* olarak görmüşlerdir. Çünkü bu inanış şimdi, burada olan insana yöneliktir. Sonraki başka bir evrene, kusursuz olacağı vaat edilen başka bir dünyaya yönelik değildir. Bugünün kusurlu dünyası içinde mutluluğu arama ve bulma amacındadır. Bu yönüyle de Konfiçyuizm ve Budizm'den ayrılır. Tanrı, tabiat yoluyla insanla kavuşur, geçmiş gelecekten ayrıdır. Taoist evreni olduğu gibi kabul eder.[305] Taoizm, evrenin sürekli değişmesi, ebedi olarak kendi üstünde türemesi fikridir. Bu nedenle *"mutlak"*, *"sabit"*, *"değişmez"* sözleri ancak gelişmenin durduğunu ifade eder. Taoist'e göre mutlak olan ancak göreceli olandır.[306]

Taoistlere göre kendi yerini kaybetmeden başka şeylere yer açmak, hayat oyununda başarılı olmanın sırrıdır. Rolümüzü iyi oynayabilmek için oyunu baştan sona iyi bilmeliyiz. Bireysellik amacı, bütünlüğün önüne geçmemelidir.[307]

> Laotse de bunu pek sevdiği boşluk istiaresile gösterir. Gerçekten esas olan şeyin ancak boşlukta bulunduğunu iddia ederdi... Bir su testisinin faydası şeklinde yahut testinin yapıldığı maddede değil, suyun konulabileceği boşluktadır.

Boşluk kadir-i mutlaktır, çünkü her şeyi içine alabilir... Kendisini başkalarının serbestçe girebilecekleri bu boşluk haline getirebilen kimse bütün vaziyetlere hakim olur.[308]

Yeni Dinler

Shinko Shukyo yani 'yeni doğan dinler' Tokugawa Dönemi'nin sonlarında ortaya çıkmaya başlamıştır. Ancak sayılarının hızla artması İkinci Dünya Savaşı sonrasında, tüm alanlarda resmi baskıların ortadan kaldırılmasıyla gerçekleşmiştir. Yeni dinler arasında Thomas Edison'a tapanların oluşturduğu *Denshinkyo*, yani "Elektrik Dini" gibi uç örnekler olduğu gibi, Budizm gibi daha eski inanışların yeni kolları da bulunmaktadır. Bu dinlerden bazıları genişleyip zenginleşmiş, güç sahibi olmuştur. Örneğin yeni dinlerin arasında en fazla üye toplamış olanı *Soka Gakkai*, Budizmin Nichiren mezhebinin bir koludur ve 6 milyon üyeye sahip olduğunu iddia etmektedir. Wolferen, *Shinko Shukyo* inananları arasında çok sayıda ev kadını, bar hostesi ve yan işlerde çalışan küçük işçiler ve memurlar olduğunu belirtmiştir.[309]

Görülmektedir ki, Japonya'daki yeni dinlerin ortaya çıkışı temelde sosyal ihtiyaçlar tarafından şekillendirilmiştir. Bir grubun üyesi olmak isteyen, ancak köklü ailelerden veya büyük şirketlerden birine mensup olmayan insanlara ihtiyaç duydukları güvenli alanı sağlamaktadır. Yeni dinler, birey değil, bir grubun parçası olmak üzere yetiştirilen Japon insanının ihtiyaç duyduğu aidiyet duygusunu tatmin etmektedir.

2. YÖNETİM VE HİYERARŞİ

Japon toplumundaki hiyerarşinin tam olarak anlaşılabilmesi için, hiyerarşinin en üst basamağında bulunan İmparator'un konumunun anlaşılması büyük önem taşımaktadır. Kişinin anne babasına göstermekle yükümlü olduğu '*on*' türüne '*ko*' denilmektedir. Ko'nun ödenmesi konusunda aile içinde çeşitli kırgınlıklar meydana gelse de, İmparatora gösterilmesi gereken kayıtsız şartsız sadakat anlamına gelen '*chu*' ben-

zer bir kırgınlığa sebep olmamaktadır. İmparator her zaman günlük siyasetten ve devletin idaresinden uzakta tutulmuş, dünya işlerinden daha yüksek bir seviyede halkın "Kutsal Baba"sı olmuştur. Böylece İmparator, kararları ve varlığı sorgulanmayan bir figür olarak halkı, devlete hizmet etme yolunda birleştirebilmiştir. Meiji devlet adamları, kutsal İmparatorun şeref ve onurunun dokunulmaz olduğunu, bakanların hareketlerinden sorumlu tutulamayacağını Anayasa ile güvence altına almıştır. İmparator Japon birliğinin üstün bir sembolü olmakla beraber devletin idari işlerinden, icraatlarından sorumlu bir başkan olarak görülmemiştir. İmparatorluk tebliğleri tartışmalı politik konulara asla değinmemiş, halkta İmparatora karşı hoşnutsuzluk oluşturabilecek her uygulamadan özenle kaçınılmıştır. Tokugawa Dönemi boyunca 'chu'nun yöneltildiği Shogun, hem devleti yönetmiş hem de kumandanlık yapmıştır. Ancak gücüne ve otoritesine rağmen sık sık 'chu'ya karşı gelinmiş, Shogun'u ortadan kaldırmak için suikastlar hazırlanmıştır. Kişinin Shogun'a göstermekle yükümlü olduğu 'chu' ile derebeyine karşı taşıdığı yükümlülükler de zaman zaman çatışmıştır. Tüm halkın İmparator'a göstermekle yükümlü olduğu 'chu' bu çelişkileri ortadan kaldırmıştır. Bunda İmparatorun kutsal soydan gelmesi, hanedanın Güneş Tanrıçası Amaterasu'nun devamı olduğu düşüncesinin önemi büyük olmuştur. Asırlar boyunca değişmeyen hanedan, kutsal kökleri sayesinde İmparatora ulusun en büyük din adamı konumunu sağlamıştır.[310]

Ruth Benedict, Japon kültürünün tamamen kişisel bağlara dayandığını belirtmiş, böyle bir kültürde İmparatorun bayraktan daha üstün bir sembol haline geldiğini öne sürmüştür. Amerika'da bayrağa gösterilen saygının her türlü politikanın üzerinde olduğunu söyleyen Benedict, Japonya'da ise İmparatorun aynı konuma sahip olduğu sonucuna varmıştır: *"Japonlar ise her şeyden üstün olan sembollerinin insan olmasından büyük ölçüde faydalandılar. Onu sevebiliyorlardı, o da bu sevgiye karşılık verebiliyordu."*[311]

Murakami'ye göre Japonya'nın en köklü soyuna sahip olan imparator ailesi, eski kabile toplumunun devamıdır ve *ie* (hane halkı) toplu-

munun ahlak anlayışı sayesinde ortaçağda yaşanan toplumsal karmaşada önemini koruyabilmiştir. Tüm Japon toplumunun kan bağı merkezli olmayan bir aileye benzetilmesine neden olan bu durum, siyasi olarak güç simgesi ile gerçek güç sahiplerinin birbirinden ayrıldığı geleneğin oluşmasına hizmet etmiştir. Hane halkı örgütlenmesi ve gücün görünen sahibi ile güç simgesinin birbirinden farklı olması, modern Japon toplumunda köklü şirketlerin ve bürokratik kurumların davranış biçimlerinin yorumlanması açısından da açıklayıcıdır.[312]

Çin'e ait tarihi kaynaklar, Japonya'nın üçüncü yüzyılda Himiko adlı bir kraliçe tarafından yönetildiği bilgisini vermektedir. Sarayına kapanmış şekilde yaşayan kraliçenin görevi "tanrının arzusunu öğrenmek" tir. Ülkeyi erkek kardeşi yönetirken kraliçenin dış dünya ile bağlantısı tek bir kişi üzerinden gerçekleşmiştir. Gerçekleri ne kadar yansıttığını bilemediğimiz bu Çin kaynağı, Japonya'nın yönetiminde hala devam etmekte olan bir durumu, gücün dağınıklığını anlamamıza yardım etmektedir. Japon tarihi boyunca imparatorlar, genel olarak dini işlerle ilgilenen manevi liderler olmuş, idari işler ise imparator adına yetkiyi kullanan kişiler tarafından yürütülmüştür. Ülkeyi imparator adına yöneten ve çoğu zaman imparatoru gölgede bırakacak yetkilere sahip olan derebeylerini, güçlü aileleri hatırlatan Wolferen, Japonya'da imparatorluk kurumunun kendisinin iktidardan yoksun olduğunu söylemiştir. Japonların resmi iktidar ile gerçek iktidarı ayırma eğilimlerini "kafa karıştırıcı" olarak niteleyen yazar, "çok tanrılı seramonilerin" ülkeyi yönetmeye zaman bırakmadığını öne sürmüştür.[313]

Yine Çin raporlarına dayanan Eberhard, MS 250'de Yamato'da hüküm süren *Pi-mi-hou* adlı bir kraliçeden söz etmiştir. İnancın ve devletin kaynağını oluşturan tanrıça Amaterasu imparator ailesinin ilk annesi olarak kabul edilmiş, bu nedenle Amaterasu kültü imparator ailesine mensup bir kadın tarafından temsil edilmiştir. Eberhard, Japonya'da Yamato döneminde bir çeşit çift krallık olduğunu, imparator dünyevi işlerle ilgilenirken Yamato-hime denilen başrahibenin dini işlerle -ve bazen de dini işlerin arkasından dünyevi işlerle- ilgilendiğini belirtmiştir. En yüksek ilahlarla sürekli ilişkide olduğu kabul edilen *Ya-*

mato-hime, saygınlığı nedeniyle Çin elçileri tarafından devletin asıl hükümdarı olarak kabul edilmiştir. Eberhard, daha sonraları başrahibenin siyasi etkisini azaltmak için imparatorluk sarayından başka bir saraya nakledildiğinin altını çizmiştir.[314]

Japonya'da devletin kuruluşundan bu yana imparatorlar, idari kararlardan çok bilim ve sanatla uğraşmışlardır. Dünyevi işlerden çok dini işlerle uğraşan, ulusun dini lideri olan imparator, tanrıların buyruklarını dinleyen kutsal kişiler olarak görülmüş, dünyevi işler ise müsteşarlar, başbakanlar ve shogunlar tarafından idare edilmiştir. Güvenç'in aktardığına göre, Shogun Ieyasu 1615 yılında saray hayatı için yayınladığı yönerge ile İmparatorların idari ve siyasi kararlara katılmasını kesinlikle yasaklamış, sadece kültür ve sanat işleriyle uğraşmalarına izin vermiştir.[315]

Coğrafi olarak yalıtılmış olan Japonlar, sınırlarını korumak için yüzyıllar boyu merkezi bir devlete ihtiyaç duymamışlardır. Moğolların 1274 ve 1281 yıllarındaki iki istilası dışında Japonlar yüzyıllar boyunca rahatsız edilmemişlerdir. Sonuçta Çinlilerin aksine Japonlar, kendi hallerine bırakılınca merkezi bir iktidara gerek duymamışlardır.[316]

Japon halkı *Edo* (Tokugawa) döneminde saygınlık sırasına göre dört sınıfa ayrılmıştır. Samuraylar ve yöneticiler, köylüler ve toprağı işleyen üreticiler, sanatçı ve zanaatçılar, tüccarlar. Ayrıca İmparator ailesini de içine alan soylular sınıfı ile sınıf dışı sayılan Etalar bulunmaktaydı. Meiji devriminden sonra ise yasal olarak olmasa da, toplumsal yaşamda *Kazoku* (soylular), *Shizoku* (eski samuraylar) ve *Heimin* (halk tabakası) olarak üçlü bir sınıf sistemi kullanılmıştır. İkinci Dünya Savaşının ardından 1947 Anayasası ve 1948 Vatandaşlık Yasası ile sınıf ve aile ayrıcalıkları yasal olarak kaldırılmış görünse de tam olarak hayata geçirilmemiştir. Özellikle sınıf dışı tutulan Koreliler ve *Burakular* (Eta).[317]

Güvenç'in belirttiğine göre sınıf ayrımının kökeni tam olarak bilinmemekle birlikte, Japon toplumunun görünmez sınıfı olan *Eta*ların geçmişte kasaplık, dericilik gibi kirli sayılan işler yaptıkları da söylenmektedir. Güvenç *Eta*ları "*Japon sayılmayan Japonlar*" olarak nitelendirmiştir.

Yasal ayrımın uzun zaman önce sona erdiğini, ancak toplumsal ayrımın kendisinin Japonya'da bulunduğu 1979 yılına kadar devam ettiğini belirtmiştir. Japon toplumunda dışlanan bir diğer grup ise Kore'li göçmenlerdir. Modern öncesi dönemde Kore'den Japonya'ya çalışmak için gelen göçmenler olduğu bilinmektedir. İkinci Dünya Savaşı öncesinde de şantiye, tersane ve madenlerde çalıştırılmak üzere Japonya'ya ucuz işgücü olarak Koreliler getirilmiştir. Topraksız kalan tarım işçilerinden kendi isteğiyle çalışmaya gelenler de olmuştur. Savaşın ardından ülkesine dönen Koreliler olmuşsa da birçoğu ülkede kalmıştır. Güvenç'in aktardığına göre Kore asıllılar Japonlar gibi vergi vermelerine rağmen sosyal yardım programından yararlanamamakta, her yıl okullarını bitiren Kore asıllı gençlerin ancak yarısı Korelilerin kurduğu şirketlerde iş bulabilmektedir.[318]

Kurosawa Akira'nın "*Kurbağa Yağı Satıcısı*" adlı kitabında aktardığı bir olay, Japon toplumunda Korelilerin konumunu anlamak için önemlidir. *Büyük Kanto Depremi*'nin ardından, Tokyo'da yaşayan Koreliler, elleri sopalı gruplar tarafından yakalanarak katledilmiş, sakallı Japonlar bile, "bu kadar tüylü bir adamın Japon olamayacağı" düşünülerek saldırılara hedef olmuştur. Kurosawa, o zaman yaşanan olayları şu sözlerle açıklamıştır: "*'İnsanları karanlığın canavarları ile korkutun' ifadesi çok doğru idi. Büyük Kanto depreminden hemen sonra Tokyo'da yaşayan Korelilerin katledilmesi, insanların karanlığa olan korkusunu kullanan birtakım caniler tarafından yaptırılmıştı.*"[319]

Japon toplumu için hiyerarşik ilişkiler büyük önem taşımıştır. Toplumun her katmanı için geçerli ve sınırları önceden titizlikle belirlenmiş bir düzende, kendi sınırları içinde kaldıkları, kurallara uydukları sürece kendilerini güvende hissetmişlerdir. Benedict, İmparatordan toplum dışı olanlara kadar herkes için geçerli olan Tokugawa Dönemi hiyerarşi sisteminin izlerinin modern Japonya'da görülebileceğini belirtmiştir. Japon insanı için, cesur ve şerefli olduğunu ispat etmenin yolu hiyerarşiye başkaldırmak ve düzene isyan etmek değil, kurallara harfiyen uymak olarak görülmüştür.[320]

Japon toplumunda mevcut olan hiyerarşi, kişilerin hiyerarşideki konumlarına göre davranış modelleri ve sorumluluklar yüklenmesine sebep olmuştur. Doğruların değişken gibi görünmesine sebep olan şey, bir kişinin hiyerarşideki sınıfı yükseldikçe daha ağır sorumluluklar üstlenmesiyle de ilgilidir. Fazilet sahibi bir Japon'dan her konuda ölçülü olması ve kendi kendini kontrol etmesi beklenir. Bu ölçülülük, kişinin ismi için olan giri'ye dahildir. Bir kadının doğum yaparken bağırması, bir erkeğin çeşitli acılar karşısında zayıf olması hoş görülmemektedir. Ancak kişinin hiyerarşideki konumu yükseldikçe kendisini kısıtlaması gereken alanlar artmaktadır. Örneğin derebeylik döneminde samurayların açlığa dayanması beklenmekteydi ve aç olduğunu belli eden bir samuray hoş karşılanmamaktaydı. Benedict, şerefli bir samurayın ne kadar aç olursa olsun yemekten yeni kalkmış gibi dişlerinin arasında kürdan taşıdığından söz etmiştir. İkinci Dünya Savaşı sırasında da devam eden bu disiplin, Japon askerlerinin uzun süre açlığa ve uykusuzluğa dayanabilmesinde görülmüştür.[321] Samuray eşleri ise harakiri yoluyla yaşamlarına onurlu bir şekilde son verecekleri zaman, ayaklarını iple bağlayarak ölürken çırpınmamaya ve etrafa kan sıçratmamaya çalışmışlardır.[322] Özdenetim ve kontrol, ruhsal, zihinsel ve bedensel olarak, kişinin tüm varlığına uygulanmalıydı.

Benedict, Japonların hiyerarşiye duydukları güveni anlamadan hayat görüşlerini anlamanın mümkün olmadığını öne sürmüştür. Bir Japon'un ailesi ya da arkadaşlarıyla kurduğu ilişki de din ve devletle kurduğu ilişki gibi hiyerarşi temelinde ele alınabilmektedir. Her selam, her temas insanlar arasındaki toplumsal mesafenin derecesini göstermektedir. Japon geleneklerine göre, kişi sadece kime eğilerek selam vermesini değil, ne derece eğilmesi gerektiğini de bilmelidir. Karşılıklı selam verme sırasında, iki kişi arasındaki akrabalık, sosyal statü, yaş ve cinsiyet gibi etkenler selam vermenin şeklini belirlemektedir. Japonlar, daha küçük yaşlarda çocuklarına hangi durumda nasıl selam vereceklerini öğretmektedirler. Aile içinde öğrenilen hiyerarşik alışkanlıklar idari ve ekonomik yaşamda da devam etmektedir.[323]

Güvenç, Japon toplumunun geleneksel ve sınıflı yapısının bir kalın-

tısı olarak, kişinin, konuşmaya başlamadan önce dinleyicisini zihinde bir yere yerleştirmeye ihtiyaç duyduğunu öne sürmüştür. Dinleyicinin büyük, küçük, meslektaş ya da arkadaş olması konuşma dilini şekillendirdiği için, Japonlar tanımadıkları insanlarla konuşurken sıkıntı çekmektedirler. Karşıdakinin konumunu anlamanın en kestirme yolu olarak kartvizit (*meishi*) değiş tokuşu Japonlarda büyük önem taşımaktadır. Böylece, yeni tanışan iki Japon, birbirlerini nereye yerleştireceklerini anlayabilmekte, konuşma dilini belirleyebilmektedir.[324]

Benedict, Japonların kendi dünyalarını her zaman hiyerarşiyi göz önünde tutarak düzenlediklerini belirterek aile içi ve aile dışı kişisel ilişkilerde yaş, cinsiyet ve sınıfa özel davranışlar gerektirdiğini belirtmiştir. Devlet işlerinde, dinde, orduda ve ticari ilişkilerde kişi, hiyerarşideki mevkilerine göre hareket etmekte, kendi bulunduğu konum için hoş görülmeyen davranışlarda bulunmaktan kaçınmaktadır. Toplum içinde belirlenmiş olan bu sınırlara herkes uyduğu sürece Japonlar kendilerini güvende hissederler. Benedict, Amerikalıların eşitlik ve serbest girişim kavramlarına büyük önem verdiklerini ve kendilerini ancak bu koşullarda güvende hissettiklerini söylerken, Japonlar için hiyerarşinin aynı güvenceyi sağladığının altını çizmiştir. Bu nedenle yetkiler arasındaki sınırların aşılması ilişkilerde gerilim doğurmaktadır. Hükümet kademelerinden şirket yönetimine kadar her alanda görev alan kişi, kendi yetki alanının sınırları çiğnediğinde hiyerarşiye, önceden belli olan sınırların verdiği güven duygusuna zarar vermiş olmaktadır.[325]

Amelié Nothomb, "*Kıran Kırana*" adlı kitabında Japonya'daki bir yıllık iş deneyimini anlatmıştır. Şirket hiyerarşisinde henüz bir yer edinemediği için yapacak önemli bir işi olmayan Nothomb, işe yaramak için önce şirkete gelen postayı tüm odaları dolaşarak tek tek dağıtmaya başlar. Ancak "*insiyatif kullanarak büyük bir suç işlemiş*" olan Nothomb, sert bir dille uyarılır. Hem üstlerinden izin almadan kendisini bir işe atamış, hem de şirketin öğleden sonraları gelen postacısı, işten çıkarılacağını düşünerek çok korkmuştur. Ceza olarak yaklaşık bin sayfa belgeyi fotokopi ile çoğaltması istenir. Ancak fotokopileri düzgün çekemediği gerekçesiyle günler boyunca aynı işi yapmak zorunda bırakılır.[326]

Şirketin başka bir departmanında çalışan bir müdürün Nothomb'dan bir rapor hazırlamasını istemesi, genç kadını çok mutlu etmiştir. Çünkü kendisinin insiyatif kullanmasına ve şirket hiyerarşisindeki yetki sınırlarını aşan bir iş yapmasına izin vermekle, müdür de büyük bir risk almaktadır. Bu olayın ortaya çıkması sonucu, genel müdür yardımcısı tarafından çağırılan departman müdürü ve Nothomb, büyük bir öfke ile karşılaşırlar. Amelié Nothomb, yaşadığı deneyimi şu sözlerle anlatmıştır: *"Sözler, inanılmayacak kadar onur kırıcıydı. Şanssız arkadaşım ve ben her türlü hakarete maruz kaldık: hain, beş para etmez, yılan, çiyan ve -en kötüsü- bireysel."*[327] Yetki sınırlarını çiğnemek, "bireysel" davranıp insiyatif kullanarak hiyerarşiyi yok saymak anlamına gelmektedir. Aynı zamanda şirkette geçen uzun yıllar sonunda elde edilebilen bazı fırsatlara çabuk yoldan ulaşmaya çalışmak, bir başkasının işini elinden almaya çalışmak olarak görülmektedir.

Wolferen ise yetki sınırların kesin çizilmediğini, tersine bir yetki ve alan karmaşası olduğunu öne sürmüştür. Kimsenin bir işte "gerçekten" yetkili olmadığını, özellikle devlet yetkililerinin yapılacak işleri sürekli birbirlerine havale ettiklerini, bunun da sonuca ulaşmayı imkansız hale getirdiğini belirtmiştir. Benedict ise yetkililerin, birbirlerinin sınırlarını ihlal etmekten çekindikleri için sorumluluk almaktan kaçındıklarını öne sürmüştür.

Japonyada gücün kullanılış şekli sadece diğer ülkelerle ilişkilerde problem yaratmamakta, bireylerle ilişkilerde de sorunlar meydana getirmektedir. *"Okul sistemleri ve amirleri, Japon insanına bir bahçıvanın taflanlara davrandığı gibi, yani, kişiliklerinin çıkıntılı yanlarını düzenli kırpmak davranırlar."* Wolferen, Japon toplumunda "grubun üyesi" değil, "birey" olmanın zor olduğunu, bu yüzden de kişilerin kendi iç dünyalarına çekildiğini öne sürmüştür.[328]

Kakuzo, toplumsal kuralların ve geleneklerin oluştuğu dönemin ihtiyaçlarından doğduğunu, zaman geçtikçe değişen topluma bağlı olarak bu kuralların da değişmesi gerektiğini vurgulamıştır. Geleneklere uygun yaşamaya çalışmak, bireyin sürekli devlete feda edilmesini ge-

rektirir. Terbiyenin, bir çeşit bilgisizliğe teşvik ettiğini söyleyen Kakuzo, halka gerçekten erdemli olmanın değil, toplum kurallarına uygun şekilde ölçülü hareket etmenin öğretildiğini öne sürmüştür.[329]

3. BİREY- TOPLUM İLİŞKİSİ VE TOPLUMSAL DENETİM

Japon kültüründe birey, içinde yaşadığı çevreden ayrı düşünülemez. Bireyin yaptığı iyi ve kötü davranışlar, hem kendisinin hem de ailesinin toplum içindeki konumunu belirler.

Güvenç, klasik Batı düşüncesinin biçimsel, Japonya'nın da dahil olduğu klasik Doğu düşüncesinin ise çelişik olduğunu belirtmiştir. Suzuki ve Fromm'dan aktaran yazar, *"Düşünüyorum öyleyse varım"* diyen akılcı Batı düşüncesine karşın duyumcu Doğu düşüncesinin *"Biziz, öyleyse varız"* dediğini belirtmiştir.[330]

Hamaguchi Eshun, Japonya'daki toplum-birey ilişkisini incelemiş ve bu ilişkinin işleyiş biçimine "bağlamsallık kavramı" adını vermiştir. Bağlamsallık kavramı, Batılı çağdaş birey kavramını eleştirel bir bakışla ele alırken aynı zamanda onu model alan bir yöntemdir. Hamaguchi'ye göre bu iki kavram üç noktada birbiriyle çelişmektedir: Batılı insan benmerkezcidir, kendine güvenir ve insanlar arasındaki ilişkileri amaca giden araç olarak kabul etmektedir. Japonlardaki bağlamsallık kavramı ise karşılıklı güven, dayanışma ve insanlar arasındaki ilişkilerin kendisini değerli gören bir düşünce şeklidir. Yamazaki'ye göre bağlamsallık kavramı, toplum konusunda gerçeğe yakın bir görüş edinmemizi sağlar. Birey ve bütünün neden bir yandan belli oranda kendi kimliklerini korurken diğer yandan değişmeye devam ettikleri sorusuna açıklık getirmemize yardımcı olur.[331]

Benedict, Amerikalıların kendilerini, 'atalarının mirasçısı' olarak gördüklerini, Doğu toplumlarında ise bireyin 'atalarına borçlu' olarak doğduğunu belirtmiştir. Doğu toplumlarında birey, bu borçluluk duygusuyla atalarına duyduğu saygıyı, bir dini görev gibi algılamakta ve öyle yerine getirmektedir. Bu borç ilişkisi sadece geçmişe ve atalara bağlı değil, aynı zamanda günlük ilişkilere de bağlı olarak artmaktadır.

Kişinin başkalarıyla olan ilişkileri devamlı olarak borçlanma ve borcunu ödeme karşılıklılığı ile yürümektedir. Bu yüzden, Japonya'da erdemli ve adil olabilmek, kişinin atalarını ve çağdaşlarını da içine alan bir borçluluk sistemine uygun davranmasını, bu karşılıklı ilişkide kendi yerini ve sorumluluklarını kavrayabilmesini gerektirmektedir.[332]

Güvenç de Japon eğitimi ve ahlak felsefesine göre, görevlerin, haklardan önce geldiğine dikkat çekmiştir. Japon insanı, ailesine, akrabalarına, topluma karşı yerine getirmesi gereken görev ve sorumluluklarıyla doğmakta, yaşamı boyunca sorumluluklarını yerine getirerek onurlu bir kişi olmaya çalışmaktadır. *"Batılı insan, özgür olduğu oranda, içindeki üstbene (superego'ya) karşı sorumluluk duyar. Japon insanı ise on görevlerini yerine getirebildiği oranda kendini özgür (rahat, mutlu) hisseder."*[333]

Japon dilinde, kişinin farklı alanlardaki yükümlülüklerini ifade eden çok sayıda sözcük bulunmaktadır. Sorumulukları, borç olarak görülen görevleri anlatmak için bu kadar çok sayıda sözcük kullanılması, bireyin ailesi ve toplumla kurduğu ilişkideki yerini anlamamıza yardımcı olmaktadır. Kişinin büyük ve küçük borçlarının tamamını anlatmak için '*On*' sözcüğü kullanılmaktadır. Yazar *On*'un farklı alanlarda da olsa, her kullanılışında insanın mümkün olduğu kadar tahammül edebileceği bir yük, bir borçluluk ifade ettiğini söylemiştir. İmparatora sadakat olan '*chu*' ve aileye karşı olan '*ko*' yükümlülükleri fedakarlık gerektirse de sorgulanmadan yerine getirilir ve asla bitmez. Bu borçlar ödenmekle bitmeyen, yaşam boyu devam eden borçlardır. '*Giri*' denilen sorumluluk ise ikiye ayrılır. Bir insanın kendi saygınlığını, şerefini korumak için yapması gerekenler, kendi ismi için olan giridir. Bir de başka insanlara karşı yükümlülüklerini içeren giri vardır ki, bu ödenmesi en zor olandır. Evlenme ile edinilen akrabalara karşı görevler, kişinin kendisine yapılan iyilik karşısında, o iyiliğin sahibine yüklendiği borç giri kapsamına girmektedir.[334]

'*On*' kişinin anne babasına, bağlılık duyduğu, desteğini aldığı insanlara karşı duyduğu minnet, asla ödeyemeyeceği borçtur. '*Giri*' ise daha kapsamlıdır, tüm topluma karşı yerine getirilmesi gereken bir görevdir. Onurlu, haysiyetli davranma zorunluluğu olarak da anlatılabilir. Giri'yi

yerine getirmeyen kişi onurunu kaybeder, toplum içine çıkacak yüzü kalmaz.[335] Benedict, kişinin kendi ismi için olan girisinin Japonya'daki diğer bütün yükümlülüklerde ve terbiye metotlarında olduğu gibi insanın sosyal durumu yükseldikçe ağırlaştığını, fakat toplumun her seviyesinde yerine getirilmesi beklenen bir yükümlülük olduğunu belirtmiştir.[336]

Benedict, kitabını yazdığı 40'lı yıllarda, mahalli idarelerin büyük yetkilere sahip olduğuna değinmiştir. Köylerde başkan ve ihtiyar heyeti, köyün ekonomik idaresinden, halk sağlığından, okulların bakımından ve emlak kayıtlarından sorumludur. Başkan, bir kişinin ikametgah, evlenme ve evlat edinme gibi kayıtlarının yanında kanuna aykırı durumların ve diğer hareketlerinin kaydını günü gününe tutarak doğduğu yerdeki resmi kuruma gönderir. Kişi bir işe başvuruda bulunduğu, sorgulandığı veya kimliği herhangi bir nedenle istendiği zaman doğdukları yerdeki kurumdan bu dosyanın bir örneği istenir. Bu nedenle Japonlar için kendilerinin veya ailelerinin dosyalarında kötü bir kaydın yer alması ihtimali dayanılmazdır.[337]

Eberhard'ın Çin kaynaklarından aktardığına göre, eski Japon hukukunda çok ağır cezalar uygulanmıştır. Hafif suçlarda suçu işleyen kişinin eşi ve çocukları devletin kölesi yapılmış, daha ağır suçlarda ise suçlu ve tüm ailesi idam edilmiştir.[338]

Görülmektedir ki Japon devletinin ilk kurulduğu dönemden itibaren işlenen bir suç nedeniyle sadece suçlu değil, onun tüm ailesi cezalandırılmıştır. Eskiden hukuki boyutta uygulanan bu cezalandırma, günümüzde sosyal alanda devam etmekte, suçlunun sadece kendisi değil ailesi de toplum tarafından kınanmakta ve dışlanmaktadır.

Güvenç'in aktardığına göre Ulusal Polis Örgütü'nün 1978 yılı raporu, toplam olayların ancak yüzde üçünün savcılığa ulaştığını göstermiştir. Düşük suç oranları ülkedeki insanların hayatlarından memnun ve her anlamda mutlu olduklarını göstermez. Düşük suç istatistiklerinde toplumsal yapının da önemi büyüktür. İyi ve kötü davranışların sadece birey için değil, ailesi için de gurur ya da utanç kaynağı olduğu bir toplumda insanlar mahkeme ve karakol kayıtlarında yer almak is-

tememektedirler. Aile büyükleri, akrabalar, arkadaşlar ve patronlar, çıkan sorunlarda arabuluculuk yaparak polis veya mahkemeye gerek kalmadan tarafların uzlaşmasını sağlamaktadır. Örneğin uzman psikolog Sasahara'ya göre, Japonya'da her beş aileden birinde ebeveynler çocuklarından şiddet görmekte, ancak bunu polise bildirmemektedir.[339]

Geoffrey Gorer'den aktaran Benedict, Japon toplumundaki birey-grup ilişkisinin de sosyolojide genel olarak görülmeyen bir şekilde işlediğinden söz etmiştir. Geniş ailelerin, sosyal grupların sıkı ilişkiler içinde olduğu toplumlarda, birey içinden bulunduğu grubun onayını aldıktan sonra, destekleneceğinden emin olarak başkalarına karşı gelebilmektedir. Grup, bireyi diğerlerinin eleştirilerinden ve çeşitli baskılarından, saldırılarından korumaktadır. Oysa Japon toplumunda bunun tersi olmaktadır. Bir davranışından dolayı başka gruplar tarafından eleştirilen birey, kendi grubunun da eleştirilerine maruz kalmakta, gruptan dışlanmaktadır. Kendi ailesi de toplum içinde kendilerine utanç getirdiğini düşünerek kişiyi dışlamakta, akranları onunla ilişkilerini kesmektedir. Dışlanan bir kişinin tekrar gruba girebilmesi için özür dileyerek kendini affettirmesi gereklidir. Kişi ancak başka grupların onayını aldıktan sonra, kendi grubundan kabul görür. Bu nedenle Japon toplumunda 'dış dünya'nın onayını alma isteği kişinin davranışlarına yön veren en önemli etken haline gelmektedir.[340]

Toplumsal denetim yaygın ve güçlü olduğu için az suç işlenmekte, işlenen suçların bir kısmı da arabuluculuk yoluyla çözülmektedir. Suç işleyen kişi yakalanırsa kendi kendisini cezalandırmayı seçmektedir, çünkü toplum sadece suç işleyen kişiyi değil tüm ailesini kınamakta ve dışlamaktadır. Etkin toplum denetimi, cemaat duygusu, suça yönelimi bastırırken intihar oranlarının da yükselmesine sebep olmaktadır. Suça karışan kişi intihar ederse dosya kapanmakta ve ailesi hayata devam edebilmektedir. Gerektiğinde kendini cezalandırabilmek olgunluk ve kahramanlık olarak görüldüğünden suçlunun ailesinin onuru kurtulmuş sayılmaktadır. Borcunu zamanında ödeyemeyen borçlu, kötü notlar alan veya üniversite giriş sınavlarında başarılı olamayan bir öğrenci, ailesini utandırdığı gerekçesiyle yaşamına son verebilmektedir.[341]

> Herhangi bir engellemeyle karşılaşan bir Amerikalının kolayca suç işlemiş olması gibi, Japonlar da bu gibi durumlarda kolayca intihar etme eğilimi gösterirler ve gerçekleştirmeğe muvaffak olamadıkları bir şeyin yerini tutmuş olması bakımından intihar etmekten zevk duyarlar. Bacon' un ifadesiyle onu, kendileri için makbul olan aleni bir hareket haline getirirler. İntihar hiçbir şekilde yeri doldurulamıyan bir ihtiyacı karşılar.[342]

Kırsal geniş aile geleneğinden kopan Japonlar, kentlerde iş veya eğitim ilişkileri içinde aile benzeri bir örgütlenmeye katılmakta ve bu büyük ailelere yine ie adını vermektedirler. Sosyal bilimci Nakane Chie, "*Human Relations in Japan*" (1972) adlı kitabında bu yeni ailelerdeki ilişkilerin geleneksel tarım ailesindeki gibi düşey yapıdaki ilişkiler olarak düzenlendiğini belirtmiştir. Baba-oğul, kök-dal, yaşlı-genç, kıdemli-kıdemsiz ilişkileri gibi. Nakane, aile ve iş ilişkilerindeki bu işlevsel benzerliğe bakarak, Japon toplumunun düşeyine işleyen bir toplum olduğunu ileri sürmüştür.[343]

Japon toplumunda memleket, aile, ortaklık, işyeri gibi toplumsal bağları anlatmak için *vaku*, soy, cinsiyet, meslek, yetenek gibi bireysel nitelikleri anlatmak içinse *shikaku* kavramı kullanılmaktadır. Nakane'ye göre Japonlar bireysel niteliklerinden çok toplumsal bağlara önem vermektedirler. Kimliği sorulan bir Japon kendisini öncelikle bir şirket ya da ailenin üyesi olarak tanıtmakta, kendisini, özdeşleştirdiği bir grup üstünden tanımlayarak *uçi* (biz) duygusu ile hareket etmektedir.[344] Japonlar, resmi yazışmalarda ve günlük dilde, kendilerini tanıtırken adlarından önce soyadlarını, yani ailelerini söylemektedirler. Kişinin birey olarak kim olduğu, bağlı olduğu aileden sonra önem taşımaktadır.

Yamazaki, sanılanın aksine Japonya'da her zaman bir bireycilik geleneğinin var olduğunu, ancak asla Batıda görülen tarzda bireyci bir toplum oluşmadığını belirtmiştir. Japon toplumunun özünü oluşturan şirketlerin yapısında, faaliyetlerinde, yönetiminde ve hükümet organlarında, başka ülkelerde görülmeyen bir aile ruhu görülmektedir.[345]

İş örgütlerindeki kişilerarası ilişkiler de aile içi ilişkiler gibi sürdürülmektedir. Şirketlerin çalışanlarıyla ilgili konut, eğlence, sağlık politikaları çalışanların ailelerini de kapsamaktadır. Amaç çalışan kişinin işyerine de ailesine bağlandığı gibi bağlanmasıdır. Şirketler ve devlet kurumlarındaki büyük aile benzeri örgütlenme, dikey yapının yanı sıra baba-oğul ilişkisi biçiminde töresel bir bağlılık da getirmektedir. Dolayısıyla dikey geçişlilik yıllar içinde mümkün iken yatay geçişlilik neredeyse imkansızdır. Kişinin, çalıştığı şirket ailesine gönülden bağlı olması beklenmekte, işten ayrılan bir kişinin sadakat ve bağlılığından şüphe edildiği için, diğer şirketler tarafından da kendisine iyi gözle bakılmamaktadır. Bu nedenle, çalıştığı şirketten ayrılan bir kişinin, başka bir şirkette aynı kademede işe başlaması çok zordur. Japonyanın "ömür boyu istihdam" idealinde, çalışanların işe başladıkları şirketten emekli olması beklenmektedir. Japon işçi sendikaları memur-işçi ayrımı yapılmaksızın bir kurum ya da şirkette çalışanların tümünü kapsamaktadır. Yine bir kurum içinde aynı yıl işe giren çalışanlar aynı yıl kıdem kazanır, aynı yıl zam alır ve aynı yıl terfi ederler.[346]

Japonya'da, büyük şirketlerin çoğunda görüş birliği, ilgili kişilerin imzalı onayı anlamına gelen *ringi* prensibi ve *nemavashi* olarak anılan, perde arkasında yapılan pazarlık yöntemleriyle gerçekleşmektedir. Kurumu gerçek anlamda idare edenler orta düzey yöneticilerdir ve bu yöneticilerin görüşlerini yüksek düzeydeki yöneticilere iletebilmesi için çeşitli yöntemler vardır. Toplantılar çok farklı görüşlerin ifade edilmesi ile başlamış olsa da genellikle, azınlığın, çoğunluğun fikrini kabul etmesi ile sonuçlanmaktadır. Yamazaki, böyle durumlarda çoğunluk kararı ilkesinden bile mümkün olduğunca kaçınıldığını, çoğunluğun ısrarla azınlığı ikna etmeye çalıştığını, oybirliği ve birlikte uyum içinde hareket etme ilkesine uyulmaya çalışıldığını belirtmiştir. Üyeler, üstü kapalı olarak toplantıdan önce anlaşmışlardır ve toplantıda küçük düzenlemeler yapılmaktadır. Yamazaki, bu durumun genelde, Japonların geleneksel iletişim biçimi olarak kabul edildiğini belirtmiştir. Geçtiğimiz yüzyılda uzlaştırmacı eğilimin bir grubun hakimiyeti biçimine dönüştüğünü aktaran yazar, çoğu kez halk, aile ve devlet kurumlarının bireyi baskı altına aldığına dikkat çekmiştir.[347]

Wolferen, sanayi holdinglerinin amaçlarına karşı olan bir işçi hareketinin örgütlenmesine izin verilmiş olsaydı, Japonya'nın bilinen ekonomik sisteminin gerçekleşmesinin mümkün olamayacağını öne sürmüştür. Modern Japonya'nın iyi bilinen işçi-işveren uyumu ve çalışanların şirketlerine duyduğu ailevi bağlılık kendiliğinden ortaya çıkmamıştır. Savaş sonrası işçi hareketi zor kullanılarak, sendikalar iflas ettirilerek, grevleri bitirmek için mafya ile işbirliği yapılarak uysallaştırılmıştır. 1920'lerde dikkati çeker nitelikte işçi huzursuzluklarının ortaya çıkmasıyla, bazı firmalar çalışanları için ailelerinin yerine geçen kurumlar oldukları fikrini ortaya atmıştır. Japon toplumunun denetimi yolunda içinde bulunulan örgütlenmeleri aileye benzetmek en önemli adımdır. Zamanın İçişleri Bakanlığı olan Naimusho, ülke çapında bir kampanya ile bu aile şirketi fikrini desteklemiş, bu kampanya, aile devleti olma iddiasındaki Japonya'da çok başarılı olmuştur.[348]

Yamazaki, Japon sanayi toplumunun, 19. yüzyılın sonuna kadar ie(hane halkı) ilkelerini esas almadığının altını çizmiştir. Meici Dönemi'nin başlarında fabrika işçilerinin büyük bölümü şirketle hiçbir kurumsal bağı olmayan, dışarıdan getirilen işçilerden oluşmuştur. İşçiler ve yöneticiler arasında, Ortaçağdaki Tokugawa yönetimi ve köylüler arasındaki gibi bir uçurum oluşmuş, iletişim eksikliği ve kayıtsızlık nedeniyle işçilerin çalışma şartları kötüleşmiş, işten kaçanlar artmış, hatta ülkede ayaklanmalar olmuştur. Yirminci yüzyılda makineleşmenin yaygınlaşması ile vasıflı işgücünü elde tutmak, Batı'dan gelen işçi hareketi ideolojileri ile savaşmak gerekmiştir. Ayrıca 1930'lu yıllarda ülkede militarist düşünce yükselmiş, yaklaşan savaş için üretimi hızla arttırmak gerektiği anlaşılmıştır. Tüm bu nedenlerle işçileri şirkete bağlamak, sadakatlerini ve çalışma isteklerini arttırmak için ie toplumundaki birlik anlayışı "*şirket ie*'si" olarak uygulanmaya başlanmıştır. İkinci Dünya Savaşı sırasında, hükümet desteği ile şirket ailesi kavramını yönetim politikalarına dahil eden şirketler, yaşam boyu iş, kıdeme göre maaş, şirket içi refah planı ve şirket güdümlü işçi sendikası gibi Japon tipi iş yönetimine özgü kavramların temelini atmış, savaştan sonra da devam ettirmiştir.[349]

1938 yılından itibaren hükümet emri ile oluşturulan işçi ve yönetim konseyleri bir yandan işçileri merkeze bağlayarak kontrol altına alma, diğer yandan militarist politikalara coşkuyla destek verecek bir kitle yaratma amacına hizmet etmiştir. 1940 yılı sonunda sanayi işçilerinin üçte ikisi merkezileştirilmiş ve yasal sendikalar "Milliyetçi Sanayi Dernekleri" (*Sangyo Hokokukai*) adlı organizasyonun içinde eritilmiştir. Birliğe katılmakta isteksiz davranan sendikalar İçişleri Bakanlığı'nın bürokratları ve bakanlık emrindeki polisler tarafından "ikna edilmiştir". Aynı dönemde siyasal partiler ve gençlik teşkilatları da İmparatorluk İdaresine Yardım Derneği bünyesinde eritilmiş, kırsal bölgeleri kontrol altına almak için de yerel kooperatifler zorunlu olarak İmparatorluk Tarım Birliği (*Nogyokai*)'nin çatısı altında toplanmıştır. Böylece hem merkezde, hem de kırsal bölgede militarist poitikalara ve baskı yönetimine karşı sesini yükseltebilecek toplumsal muhalefet ortamı ortadan kaldırılmıştır.[350]

Zamanla devlet kurumları ve işçi sendikaları, ticari şirketler gibi ie ilkelerine göre düzenlenmiş bir yapıyı benimsemiştir. Sürekli olarak aynı yerde oturmak, işe başladığı kurumdan emekli olmak ve her iş yerinde ailevi bağlara benzer bir birlik ruhu geliştirmek gibi erdemleri yücelten bir toplum yaratmak için ülke içindeki her kademeden okullar birer araç olarak kullanılmıştır. Yamazaki, modern Japon toplumunun sosyalleşmek için gereken paraya ve zamana sahip olmadığını, bunun sonucunda sosyalleşmeye olan isteğin kendiliğinden azaldığını söylemiştir. İkinci Dünya Savaşı öncesinde ve sonrasında artan, 1970'lerde had safhaya ulaşan bu eğilim, dışa kapalı bir şirket içi sosyalleşmesinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu dönemde toplumda kök salmaya başlayan ie ilkelerine göre işleyen sistem, gelenek ve değerler, "Japon kültürünün ezeli ve ebedi nitelikleri" olarak görülmeye başlanmıştır.[351]

3. GELENEKSEL JAPON AİLESİ

Güvenç, Japon yaşayışında ailenin önemini anlatmak için "*Batılı insan, varlığını düşüncesiyle kanıtlar. Oysa Japon insanı, varoluşunu bir ailenin üyesi olarak duyumsar ve yaşar.*" demiştir. Japon yaşayışında her güzelliğin kaynağının doğa olması gibi, sosyal yaşamdaki her başarının

ya da başarısızlığın kökeninde de aile vardır. Geleneksel Japon aile yapısı Konfüçyus öğretisinin izlerini taşımaktadır: *"Kişiler iyi eğitilirse aile düzenli olur; aile düzenli olursa Devlet hakça yönetilir; Devlet hakça yönetilirse herkes barış (dirlik- düzenlik) içinde mutlu yaşar."*[352]

Francis Hsu, Japonya'da *ie* (hane halkı) olarak adlandırılan akrabalık ilişkisini yakından gözlemlemiş, *ie* geleneğinin dünyada ender görülen aile sistemlerinden biri olduğunu söylemiştir. Bu sistemde aynı kandan gelen ardıllar olmadığında bile soyun ve yapının devam ettirilebilmesi için resmi olarak evlat edinmek meşru görülmektedir. Hsu'ya göre Japonya'daki *ie* geleneği, kan bağından ziyade resmiyete dayanan bir sistem niteliğindedir.[353]

Aralarında hiçbir kan bağı olmayan sosyal gruplarda bile roller, *ikka* (bir ie), *oyabun* (ana-baba rolü) ve *kobun* (evlat rolü) kavramlarıyla düzenlenmiştir. Japon toplumunun en belirgin özelliklerinden biri, örgütlenmiş tüm kurumları mümkün olduğunca aile kurumuna benzetmeye çalışmaktır.[354] Japonya'da aile içi ilişkilerdeki büyük-küçük arasındaki saygı kuralları, aile töresinin saygıdeğerliği, aile dışı örgütlenmelerde de belirleyici olmuştur. Eğitim kurumları, şirketler, sanat ve siyaset dernekleri ve hatta yasa dışı çeteler (Yakuza) aile gibi yapılanmakta ve işlemektedir.[355]

İe'nin ilk örnekleri, Heian Dönemi'nin sonları, Kamakura Dönemi'nin başlarında ortaya çıkmıştır. Bakir toprakları işleyerek tarım alanlarını genişleten toprak ağaları, bu toprakları düşmandan korumak için silahlı birlikler oluşturmuşlardır. Sınır bölgelerinde yaşanan mücadeleler, savaşçı aileleri hızla büyümek ve kendi soylarından gelmeyen kişileri de kendi saflarında örgütlemek durumunda bırakmıştır. Kan bağına dayanmayan bu yapay örgütlenmelerin varlıklarını devam ettirmek için bir temele oturtmaları gerekmiştir. Böylece bey ile tebası arasındaki ilişki, aile ile çocuk arasındaki ilişkiye benzetilmiş, beyin otoritesi veraset yoluyla güvence altına alınmıştır. Yamazaki'nin aktardığına göre, iç düzeni sağlamak için en güçlü bağ olan aile fikri başarılı olmuş, savaşçıların yerleştikleri toprakları bırakarak başka topraklara

gitmeye başladığı ortaçağın sonuna doğru bile bu hayali aile fikri bozulmadan korunmuştur.[356]

Geleneksel Japon ailesi, hane, soy anlamına gelen ie kavramı, ailenin bireye üstünlüğünü simgelemektedir. Mal mülk kişinin değil ailenindir, mirasla bölünemez. Kişinin davranışları ailesine onur ya da utanç verebilir. Kötü bir davranış ailenin sadece hayatta olan üyelerine değil, gelmiş geçmiş tüm kuşaklarına utanç verip, *ie*'nin şeref ve saygınlığına gölge düşürebilir.[357]

Yamazaki, "aile toplumu" ve "ılımlı bireycilik" kavramlarının, bazen birbirini dengelediğini, bazen de birinin diğerine ağır bastığını, ancak her durumda bu iki kavramın Ortaçağdan beri Japon tarihine yön verdiğini, toplumun kültürel niteliklerini belirlediğini söylemiştir. Yazar, aile toplumu kavramının 80'li yıllara kadar hakimiyetini sürdürdüğünü, ancak bu yıllardan sonra ılımlı bireyciliğin filizlendiğini belirtmiştir.[358]

Japon ailesinde özellikle anne-çocuk ilişkisinde taraflar, birbirine özveri-borç ilişkisi ile bağımlı durumdadır. Anne çocuğun doğumundan itibaren hayatını çocuğun isteklerine ve başarılarına adar. Gösterdiği 'amae' karşısında da çocuğun kendisine 'on' ile bağlanmasına ihtiyaç duyar. Güvenç'in aktardığına göre Japon dilindeki 'amae' kavramı, anne-baba gibi yakın bir kişiye sığınmak, güvenmek, bir başkasına bağımlılık duyma eğilimidir. Japon ailesinde çocuğun hemen büyüyüp kendi ayakları üzerinde durması, aileden uzaklaşarak kendi yaşamını kurması beklenmez. Amae'nin karşılığında çocuğun ana-babaya hayat boyu minnet duyması, borçlu olması beklenir. Asla ödenemeyen bu borca *'on'* denir. Çocuğun bağımsız davranması, annenin kendisine ihtiyaç kalmadığı korkusuna kapılmasına neden olur. Bu yüzden yetişme çağındaki çocukların bağımsızlık isteklerinden suçluluk duyduğunu belirten Güvenç, bu suçluluk duygusundan kurtulup annelerinin kaygılarını gidermek için çocukların hayat boyu annelerin dileklerini yerine getirme, ona itaat etme eğiliminde olduğunu belirtmiştir. 'Eğitim annesi' de bu duygular içinde çocuğun başarısızlığı durumunda ken-

disini sorumlu tutar, başarılı olamayan çocuk ise annesinin mutsuz olmasına neden olduğu için kendisini suçlar.[359]

Japon toplumunda, bir evladın annesinden yüklendiği on, sadece saf sevgiyi ve bağlılığı anlatmakla kalmayıp, çocuğun yetişmesi sırasında annenin gösterdiği her türlü fedakarlıktan dolayı borç altına girmiş olmasını da kapsamaktadır. Wolferen ve Güvenç'in de vurguladığı gibi, bu güçlü yükümlülük çocuk üzerinde büyük bir baskı oluşturmakta, onun eğitiminden evlilikteki eş seçimine kadar hayatı boyunca kararlarında etkili olmaktadır. Türk toplumunda da Japon toplumundakine benzer şekilde ana-baba hakkı asla ödenemeyen bir borçtur. Bu borç, ebeveynlere çocuk üzerinde büyük bir otorite sağlamaktadır. Bazı bölgelerde ve büyük aile yapılanmalarında, evlat üzerinde hala devam eden ana babanın bu otoritesi, çocuğun okulunu, mesleğini, evleneceği kişiyi seçme gücünü aileye vermektedir. Türk toplumunda yaygın olarak dile getirilen bir düşünce Japon toplumunda da kullanılmaktadır: Bir insan anne babasına ne kadar çok şey borçlu olduğunu, ancak kendisi anne- baba olunca anlar.

Japon toplumunda da anne baba, özellikle anne, çocuğun yetiştirilmesi sürecinde büyük fedakarlıklar yapmakta, çoğunlukla tüm hayatlarını çocuklarının bakımı ve eğitimine adamaktadırlar. Avrupa ülkelerinde reşit olan gençlerin sorumluluk sahibi olduklarını göstermeleri için kendi ayakları üzerinde durmaları, kendi paralarını kazanmaları beklenirken, Türk ve Japon toplumlarında çocuğun özerklik talebi isyankar davranışlar olarak görülür ve genellikle aile tarafından bastırılmaya çalışılır. Ailenin çocuğa adadığı tüm bir yaşam karşılığında beklediği davranış, evlenip kendi ailesini kurana kadar, hatta kendi ailesini kurduğunda bile anne babasına tabii olmasıdır. Japon ailesinde özellikle anne, çocuğa sağladığı 'amae' karşılığında 'on' beklemektedir.

> "Bize göre hiçbir şarta bağlı olmadığı için değer kazanan sevgi, iyilik ve cömertlik, Japonya'da mutlaka şarta bağlıdır. Ve kabul edilen bu gibi herhangi bir hareket, bir kimseyi borç altına sokar. Japon atasözünün de ifade ettiği gibi,

'on kabullenmek yaradılıştan fevkalade cömert olmayı gerektirir' " [360]

Bir insan hocası ve efendisi için de özel bir on yüklenmektedir. Bu kişiler onun hayattaki yolunu bulmasına yardım etmişler, onun gelişmesinde rol oynamışlardır ve kişi üzerindeki emekleri, onları alacaklı konuma getirmiştir. Japon atasözlerinden biri, insanın ne kadar çabalasa da *on*'un on binde birini ödeyemeyeceğini anlatmaktadır.[361]

Benedict ve Güvenç'in vurguladığı gibi, özellikle büyük erkek evlat, ailenin varisi olarak evlendikten sonra da anne babasıyla yaşamaya devam etmeli, eş seçimini ailesine bırakmalıdır. Kayınvalide gelinini sevmez, onu aileye layık bulmazsa eşler arasında uyum ve sevgi olsa bile, onu geri gönderebilmektedir. Erkek evlat, eşine ne kadar aşık olursa olsun, ailesinin istemediği bir gelini evden uzaklaştırarak ailesine olan *on* borcunun gereğini yerine getirmiş olmaktadır. Benedict, Japon edebiyat eserlerinde de benzer durumda kadın ve erkeğin çektiği acıların anlatıldığını belirtmiştir.[362]

Aracıların yardımıyla yapılan evlilikte, kayınvalide (*shuto*), gelinine kök ailenin töresini (*kafu*) öğretir. Kayınvalide veya "küçük kaynana" (*kocuto*) denilen görümce ile gelin arasında yaşanan anlaşmazlıklar doğal sayılmaktadır. Kök aile başkanlığı, anne babayla yaşayan büyük oğul 35-40 yaşına gelince, büyük oğula bırakılır. Yönetimin oğula geçmesiyle kayınvalide de evin yönetiminin simgesi olan pirinç kaşığı gelinine bırakır. Aile töresine göre önemli olan eşlerin ilişkisi değil, ana-baba ile çocukların ilişkisidir. Meici Restorasyonu sırasında yürürlüğe giren 1898 Aile Yasası'na göre, evli erkek önce ana-babasına, sonra çocuklarına, son olarak da karısına bakmakla yükümlü sayılmıştır. Güvenç'in aktardığına göre, Nakae Tocu da 17. yüzyılda genç kızlar için hazırladığı ahlak derslerinde erkeklerin evlenme nedenlerini şöyle açıklamıştır: *"Erkekler, yaşlı anababasına baksın, soyuna çocuk doğursun diye evlenir"*. Yine Güvenç'in açıkladığına göre Japon dilinde anne anlamına gelen *O'kasan* sözcüğü, aile varlığı, mülkü olan *"Kasan"* ile önüne eklendiği sözcüğe saygınlık kazandıran *"O"* takısının birleşiminden meydana gelmiştir.[363]

Benedict, 1940'lı yıllarda yaptığı araştırmalarda evlenme yaşına gelmiş Japon kızların, anne babasıyla yaşamak zorunda olan, yani ailenin varisi olan büyük erkek evlatlarla evlenmek istemediğini gözlemlemiştir.[364] Güvenç de 1980'de Japonya'da yaptığı gözlemlerde, üniversitelerdeki kızların aynı isteği açıkça dile getirdiklerinden, okulunu bitirdikten sonra kendi hayatını kurmak yerine anne babasıyla yaşamak için evine geri dönmek zorunda olmayan bir erkekle evlenmek istediklerinden söz etmiştir.[365]

Meiji Yasasına göre Japon ailesinde, töreye(kafu) duyulan saygı, kan bağından önde gelir. Ailenin töresine ayak uyduramayan, uzağa yerleşip aileyle bağını koruyamayan kişinin aile ile ilişiği kesilebilir, aile kütüğünden silinebilirken; kan bağı olmayan bir erkek evlat edinilip aile kütüğüne kaydettirilerek ailenin adı verilebilir. Ayrıca babanın onayı alınmadan yapılmış evlilikler, babanın istemesi halinde 30 yaşından önce iptal ettirilebiliyordu.[366]

Soyun sürekliliği çok önemli olduğu için aile adının devamı için gerekli çeşitli önemler alınmıştır. Ailenin soyu sürdürecek bir erkek çocuğu yoksa ve olma olasılığı kalmamışsa yapılabilecek olanları Güvenç şu şekilde özetlemiştir:

1-Aile bir erkek evlat edinebilir,

2-Kocası ölmüş dul bir kadın erkek evlat edinebilir,

3-Ailenin genç kızı dışarıya gelin verilmek yerine aileye uygun bir içgüveysi damat bulunabilir,

4-Anne-baba ölmüşse, ailenin kızı evlenerek kocasına aile adını verebilir,

5-Ailenin tüm üyeleri ölmüşse, bir akraba, dost hatta komşu, kendi oğluna tükenmiş olan ailenin adını vererek soyu devam ettirebilir.[367]

Çeşitli politik sistemlerde bireyler din kurumları yaratarak siyasi sistemle mücadele etmeye çalışmışlardır. Dünyevi yetkilerle dini rekabetin zayıf olduğu Çin'de ise merkezi iktidara muhalefet, aile klanları ve bölgesel aile nüfuz yapısının doruğunu temsil eden yerel orta sınıftan

gelmiştir. Japonya'da ise toplumsal ve siyasal hiyerarşiler birbirine karşıt değil uyumlu olmuştur. Tokugawa rejimi *ie*yi politik sistemin temel taşı olarak belirlemiş, aile reisinin üyeler üzerindeki gücünü yasalarla güvence altına almıştır. *İe* üyelerinin mülkiyet hakkı olmamış, görevleri paylaşmayan kişi, evi üyesi sayılmamıştır. Çin'deki gibi esas olan kanbağı değildir. Evin reisi bir varis evlat edinebilirdi.[368]

Japonlar, aile ve toplum ilişkilerindeki katı saygı kurallarını Çin'den almış olmakla birlikte, aileyi oluşturan üyeler konusunda oldukça farklı bir yol izlemişlerdir. Bunda iki toplumun yönetim şekilleri etkili olmuştur. Çin'de kalabalıklaşarak güçlenen klanlar idareyi ele geçirmek için girişimlerde bulunmuş ve kimi zaman başarılı olmuştur. Bu nedenle kan bağı büyük önem taşımış, ülkenin en uzak noktasında yaşayan klan üyeleri yılda bir kez toplanarak aile bağlarını korumaya çalışmıştır. Aile ile bağını koruyamayan, uzun yıllar diğer üyelerle görüşmeyen aile üyeleri bile kütükten silinmemiş, mirastan pay alma haklarını kaybetmemiştir. Oysa Japonya'da Güneş Tanrıçası Amaterasu'nun soyundan gelmeyen hiçbir aile imparatorluk makamını ele geçirme şansına sahip olmamıştır. Bu nedenle aile ilişkilerinde kan bağı değil, biraradalık öne çıkmıştır. Aileden uzakta yaşayan üyeler aile kütüğünden silinmiş, soyun devamı damatlar ile sağlanmıştır.

Tokugawa Dönemi'nde uygulanan sisteme göre, evlenmek isteyen erkek önce toprak sahibine danışmalı, seçilen eş ve evlilik kararı üst otoriteler tarafından onaylanmalıdır. Bu dönemin katı sınıf ayrımına bağlı olarak, eş seçimindeki en önemli ölçüt eş adaylarının aynı toplumsal sınıfa mensup olmasıdır. Evlenilen kadından mutlaka bir erkek çocuk doğurması beklenmiş, erkek çocuk doğuramayan kadın evden uzaklaştırılmış ya da eşinin başka bir kadından erkek çocuk sahibi olmasına razı olmak zorunda kalmıştır.[369]

Benedict, çocuk yetiştirirken son derece toleranslı davranılan bir toplumda çocuk sahibi olmak istenmesinin doğal olduğunu, ancak bunun yanında Japon geleneklerine göre çocuk sahibi olmanın öneminin de unutulmaması gerektiğini belirtmektedir. Yazarın aktardığına göre,

çocuk sahibi olamamış çiftlere hayattaki görevlerini yerine getirememiş, tam olarak başarılı olamamış kişiler olarak görülmüştür. Özellikle erkek çocuk sahibi olmak, ailenin şerefini ve mirasını koruyacak bir varis yetiştirmek anlamına geldiğinden büyük bir öneme sahiptir. Erkek çocuk büyüyünce babanın yerini alacak ve evdeki aile türbesinde her gün aile büyüklerinin minyatür mezar taşları önünde ölmüşlerine hürmetini sunacaktır.[370]

Meiji Döneminde yürülüğe giren aile yasasına göre "kadın yeteneksiz olduğundan dolayı" onun malvarlığını kocası idare etmelidir. Erkeğin evlilik dışı doğan oğlu, yasal kız çocuğundan üstün tutulmuş, kocanın ölümü halinde karısı, yasal kızları mirastan pay alamazken tüm mülkü bu erkek evlada bırakılmıştır.[371]

Erkek çocuğun ailenin devamı konusunda taşıdığı büyük önem, aile ilişkilerini de düzenleyici bir role sahip olmaktadır. Benedict özellikle Amerikan kültüründe baba ve oğlun birbirlerini rakip olarak görmelerinden kaynaklanan, erkek çocuk büyüdükçe yaşanan güç mücadelelerinin Japon ailesinde sık görülmediğini vurgular. Çünkü Japon ailesinde erkek evlat babaya ne kadar ihtiyaç duyarsa baba da soyunun devamı için erkek evlada aynı derece ihtiyaç duymakta, onu bir rakip olarak değil kendisinin devamı olarak görmektedir. Bu yüzden Japon ailelerinde yetişkin bir erkek çocuk Amerika'da yetişmiş bir erkekten çok daha uzun süre babasına tabi olmakla beraber bu durumu utanç verici veya onur kırıcı bulmamaktadır. Erkek çocuk yetişip kendi ailesini kurunca yaşlı baba sakince köşesine çekilmekte ve evin reisliğini oğluna bırakmaktadır. Bir Japon kadını için çocuk sahibi olmak son derece önemlidir. Evladına duyduğu sevgi yanında Japon toplumunda anne olmak kadına saygın bir yer sağlamakta, onun ailedeki yerini sağlamlaştırmaktadır. Çocuğu olmayan kadın, kocasının sevgisi ve bağlılığına rağmen aile büyüklerinin kararıyla evden kovulabilir. Aile büyükleri kadının evden kovulmasını istemese bile, ailenin devamı için bir erkek çocuk evlat alınacaktır. Benedict'in belirttiğine göre çocuk doğuramayan bir kadın, ileride evlatlık oğulun evliliğinde söz sahibi olmayı ya da yeni gelin üzerinde otorite kurmayı düşünemez.[372]

Ancak tüm geleneksel toplumlarda olduğu gibi Japon toplumunda da çeşitli alanlarda meydana gelen değişikliklerin de etkisiyle birey olma duygusu gelişmekte, geleneksel toplumun temel yapı taşı olan geleneksel aile yapısı çözülmektedir. Ekonomik, teknolojik ve demografik yapıdaki değişimler toplumun yapısını, dolayısıyla aile yapısını değiştirmektedir.

1917 yılında, endüstrileşme ve kentleşme süreçleri sonunda ortaya çıkan toplumsal sorunlar nedeniyle "Eğitim Sorunları Komitesi" kurulmuştur. Komite, ortaya çıkan sorunları, ülkenin "soylu ahlak gelenekleri"nin yozlaşması ile ilişkilendirmiş ve bu "soylu ahlak gelenekleri"ni şu şekilde açıklamıştır: Üst-ast ilişkilerine uygun davranmak yani toplum içindeki yerini, sınırını bilmek, aileye bağlı kalarak yetkeye boyun eğmek ve zengin-yoksul (sınıf ve kast) ilişkilerinde hoşgörülü olarak birbirine güvenmek. İkinci Dünya Savaşı sonrasında 1947 Anayasası ile aile yapısı hukuki olarak yeniden düzenlenmiştir. Geleneksel ie (geleneksel geniş aile) birliği, tüzel bir kurum olmaktan çıkarılmış, aile üyeleri arasındaki görev ve sorumluluklar değiştirilmiş, erkeğin evlilik dışı çocuklarını aile kütüğüne geçirilmesi geleneğine son verilmiştir. Ayrıca kız çocuklara mirastan eşit pay alma ve evli kadına sadakatsiz eşinden boşanma hakkı tanınmıştır.[373]

Japonya'nın tarım toplumu olduğu yıllar boyunca, tarım tipi çok geniş aileler ekonomik ve sosyal olarak itibarlı aileler sayılmıştır. Ancak kentlerde iş ve eğitim olanaklarının artması ile çekirdek aile değer kazanmaya başlamıştır. Aile bireylerinin kente yerleşmesi ile ortaya çıkan işgücü ihtiyacı ise gelişen tarım teknolojileri ile karşılanmıştır. Ayrıca kentte çalışarak kendi parasını kazanan aile üyeleri, ie'nin ortak mülkiyeti olan topraklardan ve toprak gelirlerinden pay alan bireye kıyasla ekonomik olarak da özgürleşmektedir. Artan eğitim olanakları ile genç kadınlar da erkeklere denk eğitim alabilmekte, kendi yaşamları üzerinde daha fazla söz sahibi olabilmektedirler. Meslek sahibi olan ve kente yerleşen genç kadınlar geleneksel gelinler gibi evlenecekleri erkeklerin evinde yaşamak, hayatlarını çocuklarına ve kocalarının yaşlı ana-babalarına bakmakla geçirmek istememektedirler. Evlenme yaşına gelen genç kadınlar, bir aile kurmak ve çocuk sahibi olmak isteseler de

ana-babasının yanına dönmek, onlarla birlikte yaşamak zorunda olmayan bir küçük oğulla evlenmek istemektedirler. Kadının her alanda kazandığı özgürlükler evliliklerin yapılış sürecini de değiştirmiştir. Ailelerin anlaşarak karar aldıkları görücü usulü evliliklerin yerini genç kadınların iş ve okul çevrelerinden seçtikleri erkeklerle yaptıkları evlilikler almıştır. Eğitimli, çalışan kadınlar daha özgür ve kendi ayakları üzerinde durmak isteyen çocuklar yetiştirerek toplumun genel yapısını büyük oranda etkilemektedirler. Konfüçyus ahlakının *"Gençliğinde babana, yetişkinliğinde kocana, yaşlılığında oğluna hizmet edeceksin'* öğretisi artık eğitimli kadınların hayatında eskisi kadar etkili olmamaktadır.

Japon toplumunda yaşanan bu değişimler sinemaya da yansımıştır. Japon kültüründe görünen sürekliliğin ardında değişen değerleri anlatan filmler yapılmıştır. Ozu Yasujiro'nun *Higanbana* (Equinox Flower-1958) adlı filmi aile yapısı ve evliliklerde yaşanan değişimleri, eski neslin bu değişikliklere gösterdiği direnci ele almıştır. Yönetmen 1953 yapımı *Tokyo Monogatari* (Tokyo Story) filminde de kuşaklar arasındaki iletişimsizliği, ailenin büyüklerine gösterilen geleneksel saygının modern yaşamda yerini ilgisizliğe bırakmasını eleştirmiştir.

Batı toplumlarında çocuk, doğumunun hemen ardından her konuda bir programa bağlı olarak yetiştirilir. Yeni doğan bebek belirli saatlerde emzirilir; mama ve uyku saatleri, yiyecek listesi önceden belirlenir ve çocuğun bu saatler dışında emzirilmek veya doyurulmak için ağlamasına aldırış gösterilmez. Çocuk büyüdükçe kendisi için faydalı olan yemekleri yemek ve doğru şekilde davranmayı öğrenmek mecburiyetindedir. Anne babası bir yere gittiği zaman genellikle onlardan ayrılır, bir bakıcı tarafından bakılır.[374]

Oysa Japon ailesinde doğan bir çocuk, okula başlama yaşına gelene kadar Batı terbiyesi alan bir çocuğa kıyasla daha talepkar olma hakkına sahiptir. Batı eğitiminde bebekler, henüz birkaç aylıkken anneden ayrılarak kendi odasında yatırılmakta, her türlü ihtiyacı belirli bir programa göre karşılanmaktadır. Çocuğun yetiştirilmesinde bu sisteme *on schedule* denmektedir. Geleneksel Japon ailesinde ise bebekler *on demand* yani isteme bağlı yöntemle yetiştirilmektedirler.[375]

"Raphael-Leff, iki tür temel annelik modeli betimler. Bu modellerin birinde anne, bebeğin kendisini ona uyarlamasını ister ve burada kendisi 'düzenleyicidir'; diğerinde ise, kendisi bebeğe uyar ve 'kolaylaştırıcıdır'"[376]

Bu açıdan bakıldığında geleneksel Japon ailesindeki anneler "kolaylaştırıcı" model annelerdir.

Geleneksel Japon toplumundab sırtta taşınan, annenin gittiği yere onunla giderken yolda uyuyan, etrafı seyreden bebek güven duygusu içinde toplumsal kuralları, gelenekleri de öğrenmektedir. Bebeğini sırtında taşıyan anne her hareketinde bebeğini hesaba katmaktadır. Onunla konuşmakta, eğilerek selam verdiğinde bebeğin de başını ve omuzlarını eğerek selam vermesini sağlamakta, bebeği yavaş yavaş içinde yaşayacağı topluma hazırlamaktadır.[377]

Bebeğin gündelik yaşamında aile üyeleriyle tensel teması koruduğu diğer bir mutluluk kaynağı da aile banyosudur. Ailenin evde ya da tatilde olması önemli değildir; günlük banyo anne, baba ve kardeşlerin katılımıyla hep birlikte, neşe içinde yapılır. Bu açıdan bakıldığında günlük banyonun vücut temizliğinden çok ruhsal bir arınmaya ve güven, birliktelik duygusu aşılamaya yöneliktir.

Miyazaki'nin *Komşum Totoro* filminde, anneleri hastanede olan iki kız çocuğu (Mei ve Satsuke) ve babaları, yeni taşındıkları evdeki ilk gecelerinde hep birlikte küvette yıkanırlar. Baba, kızların yeni taşınılan evle ilgili korkularını yenmelerini sağlarken diğer yandan annenin eksikliğinde kızların güven ve mutluluk duygusunu pekiştirmiş olur. Baba ve kızlar neşe içinde birbirlerine su atarken evdeki ruhları kaçırmak için kahkaha atarlar. Takahata Isao'nun 1988 yapımı *Ateşböceklerinin Mezarı* filminde de bombardıman sırasında anneleri ölen, babaları da savaşta olan iki çocuk, Seita ve Setsuke, birlikte neşe içinde banyo yaparlar. Böylece anne ve babanın yokluğunda aile banyosunu iki kardeş devam ettirmiş olurlar.

Bozkurt Güvenç, bu yolla yetişen bebeğin çevresine bağımlı kılındığını ve bu şekilde içinde yaşadığı toplumla sürekli uyum içinde olmayı

öğrendiğini belirtmektedir. Her istediğinde emzirilen, sürekli ve tükenmez bir hoşgörüyle bakılan, *onbu* adı verilen sırtta taşınma yöntemi sayesinde anneyle tensel teması kaybetmeyen bebek, büyük bir güven duygusu içinde yetişmektedir. Büyük kardeşler, baba ve diğer aile büyükleri de bebeği taşırken aynı yöntemi kullanmaktadır. Ayrıca toplu halde yapılan günlük aile banyosu ile bebeğin mutluluk ve güven duygusu pekiştirilmektedir. Zaman içinde bebeği taşıma yöntemleri değişse de sırtta taşıma yöntemi hala devam etmektedir. Japonlar bebeğin sırtta taşınma olayına anne açısından değil bebek açısından bakmıştır. "Onbu" sözcük olarak *dayanmak, güvenmek, bağlanmaktan* gelmektedir. Güvenç, Dr.Doi Takeo'nun Japon toplum ve kişilik yapısıyla ilgili olarak ortaya attığı "Bağımlı Kişilik Yapısı" kuramının temelde *onbu* ilşkisine dayandığını öne sürmüştür[378]

Benedict, Japon geleneklerine göre her yeni doğan çocuk için yatağı ve örtüleri yeni olan bir ot döşek hazırlanmasının öneminden sözetmiştir. Ailenin maddi durumu, bebeğe yeni bir döşek ve onu saracak yeni örtüler alamayacak kadar kötüyse, yeni bir yatağın hazırlanmamasının bebeğin geleceği için kötü şans getireceğine inanılır. Bebek için hazırlanan yatak ve örtüler büyüklerin yataklarına göre daha yumuşak ve hafiftir. Ancak asıl neden, yetişkinler için hazırlanan yatakların daha sert olmasından çok yeni doğan bir insanın yeni bir yatağa sahip olması inancıdır.[379]

Japon yaşayışında benzer bir gelenek çayevi için de geçerli olmuştur. Kakuzo Okakura bu durumu "*Çay odası, çay üstadı için yapılmıştır, çay üstadı çay odası için değil.*" diyerek açıklamıştır. Bir çay ustası için yapılmış çay odasını ondan sonra gelen nesiller kullanmaz. Çay odasının da gelip geçecek bir ömrü vardır. Bu, sadece çay evine has bir kural değildir. Herkesin kendisine ait bir evi olması fikri Japon ırkının eski adetlerinden birine dayanır. Shinto dininin batıl inançlarından birine göre her evi, oturanların reisi öldüğü zaman boşaltmak gerekir. Bu yüzden eski adetlere göre her yeni evli yeni bir evde oturmalıdır. Aynı şekilde her yeni doğan çocuk da kendisi için hazırlanmış bir döşeğe ve örtüye sahip olmalıdır. Kakuzo, eski zamanlarda imparatorluk payitahtlarının

sık sık bir yerden başka bir yere taşınmasını da bu geleneğe bağlamıştır. Güneş Tanrısı'nın en yüksek mabedi olan Ise mabedinin her yirmi yılda bir yeniden yapılması da yüzyıllardan kalma bu adetin hala yaşadığının ispatıdır. Yapması kadar yıkması da kolay olan tahta mimarisi sayesinde bu geleneklere uyulabilmiştir. Böylece tahta mimarisinin kullanılmasının başka bir nedeni daha ortaya çıkmaktadır.[380]

Benedict'in aktardığına göre yeni doğan bebek üç gün emzirilmez, anneden gerçek sütün gelmesi beklenilir. Üç günden sonra da çocuk ne zaman isterse doyurmak veya susturmak amacıyla emzirilir. Japonlar bir anne için bebeğini emzirmenin en büyük zevklerden biri olduğuna inanırlar. Genellikle bebek, yeni kardeşin doğumuna az bir zaman kalana kadar emzirilir. Bebeği uzun süre memeden kesmemenin Japonların beslenme şekliyle de ilgilisi vardır. Yazar, Japonların memeden kesilmiş küçük bebeklere yedirebilecekleri gelenek haline gelmiş özel yiyecekleri bulunmadığını ve inek sütünün de Japon beslenmesinde yeri olmadığını belirtir.[381]

Benedict'in kitabını 1940'lı yıllarda hazırladığı dikkate alınacak olursa vardığı sonuçlar akla yakındır. Ancak 21.yüzyıl Japon annelerinin ev dışında çalıştıkları ve Batı tarzı her tür hazır mamaya kolayca ulaşabilecekleri düşünülünce bu geleneklerin ne kadarının devam ettiği ayrıca incelenmelidir. Yeni doğan bebeği üç gün aç bırakmak Anadolu'da da sık rastlanılan bir gelenek olmuştur. Ayrıca çok çocuklu geleneksel ailelerde doğan bebekler, anneleri yeniden hamile kalana kadar emzirilmekteydi. Ne var ki günümüzde çalışan anneler doğumdan kısa süre sonra işe dönmekte ve genellikle 6 aydan sonra bebeklerini hazır mamalarla beslemektedirler. Nitekim 1979 yılında Japonya'da bulunan Bozkurt Güvenç, eskiden bebeklerin yeni bir bebek doğuncaya kadar emzirildiğini ancak artık 7-8 aylık olan bebeklerin sütten kesildiğini belirtmiştir.[382]

Benedict, Japon ailesinde babaanne ile anne arasında çocuğun sevgisini kazanmak konusunda sürekli bir rekabet olduğundan söz etmiştir. Annenin çocuk bakımı dışında ev işleriyle de ilgilenmesi gerekirken babaannenin çocuklarla ilgilenmek için daha fazla boş vakti vardır. Bü-

yükanne ve büyükbaba, çocukları annenin sınırladığı konularda şımartabilir ve anne bu duruma itiraz edememektedir. Ayrıca büyükanne çocuklara hediye verebilirken annenin böyle bir hakkı bulunmamaktadır.[383]

Benedict Japon aile yapısını 1940'larda inceleyip yukarıda değinilen bilgilere ulaşmıştır. Benedict'ten 40 yıl sonra Güvenç, geleneksel ailedeki pek çok adet gibi annelerin çocuklarına hediye almasını engelleyen adetlerin de artık değişmeye başladığını, annelerin kız çocukları da dahil olmak üzere çocuklarına hediye verebildiklerini belirtmiştir.

Çocuğun yetiştirilmesi sırasında sıkça başvurulan yöntemlerden biri utandırma ve dışlamadır. Yaramazlık yapan, ağlayan çocuğu susturmakta zorlanan anne, herkesin ona güldüğünü, kocaman bir çocukken bir bebek gibi mızmızlandığını söyler. Eve başka bir çocuk gelmişse anne, 'Bak şu bebek ağlamıyor, ben artık onun annesi olacağım.' diyerek çocuğu sevgisinden mahrum etmekle tehdit edebilir. Benzer durumlarda anne, eve gelen erkek misafirden yardım isteyerek 'Bu çocuğu alıp götürün. Biz onu istemiyoruz' demektedir. Misafir de bu oyuna katılarak çocuğu götürmeye çalışıyormuş gibi davranmakta, çocuğun uslu duracağına söz vermesi üzerine anne gülümseyerek çocuğu kabul etmektedir.[384]

Güvenç, çocuğu utandırma yönteminin onu doğaüstü yaratıklarla, kötü güçlerle korkutma yönteminden daha ağır bir yaptırım olduğunu söylemiştir. Japon kültüründe en çok korkulan durum başkaları önünde gülünç duruma düşmek, alay konusu olmaktır. Japon dilinde bir insanın küçük düşmesini, alaya alınmasını anlatmak için "dokuz göbeği kendine güldürmek" sözü kullanılmaktadır.[385]

Görüldüğü gibi Japon insanının alay konusu olma, toplumdan kovulma ve dışlanma korkusunun temelleri çok küçük yaşlarda atılır. Japon çocukları çok küçük yaşlardan itibaren bu duruma düşmemek için çevresiyle uyumlu olmayı, kendisini zor durumda bırakmayacak şekilde tedbirli hareket etmeyi öğrenmektedirler. Hareketlerinde çevrenin onayını alma, grubun üyesi olma arzusu henüz çocuk küçükken

benliğini şekillendirmekte ve hayatı boyunca davranışlarına yön vermektedir.

Bebeklikten itibaren uyarma, utandırma, şeker vererek dikkatini başka yöne çekme yoluyla terbiye edilmeye çalışılan çocuk, okul çağına geldiğinde itaatsizlik yapmaya devam ederse moksa denilen bir 'tedavi' yöntemine başvurulmaktadır. Tapınağa götürülen çocukla konuşan ve öğütler veren rahip, içinde toz olan küçük bir külahı çocuğun derisinin üzerinde yakar. Bu ceza, çocuğa acı vermesinin yanında, derisinde hayatı boyunca geçmeyecek bir iz bırakır. Benedict, çocuğun davranışlarının düzelmemesi durumunda ikinci kere moksa 'tedavisi'ne başvurulabileceğini, ancak üçüncü tedaviye çok ender rastlandığını belirtmiştir.[386]

Japon çocuklarının küçük yaşlarda öğrenmesi gereken kurallardan biri de bedenini disiplin altına almasıdır. Çocuğun küçük yaşlardan itibaren otururken ve uyurken doğru pozisyonda ve hareketsiz durmayı öğrenmesi gerekmektedir. Benedict, henüz iki yaşına gelmeden, babanın çocuğa doğru oturmayı öğretmeye başladığından sözetmiştir. Çocuğun bacaklarını geriye doğru kıvıran baba, çocuğun ayaklarının üst tarafları döşemeye gelecek şekilde ve hareketsiz olarak oturmasını sağlar. Beden hareketsizliğinin sağlanması gereken diğer bir pozisyon ise uyku pozisyonudur. Özellikle kız çocuklarına çok küçük yaşlardan itibaren kolları ve bacakları sıkıca kapatılmış şekilde ve hareket etmeden yatmaları öğretilmektedir. Japon örf ve adetlerinin pek çoğu gibi uyku pozisyonuyla ilgili kurallar da yüksek sınıftan kişilere daha katı şekilde uygulanmıştır. Bir samuray kızı olarak yetiştirilmesini anlatan Etsu Inagaki Sugimoto, erkek ve kız çocuklarına uygulanan farklı terbiyeye de değinmiştir: "*Samuray kızlarına -uykuda bile- vücudu ve başı kontrol etmeleri öğretilirdi. Erkek çocuklar dikkatsizce kol ve bacaklarını uzatarak yatandai karakterli kimseler olabilirler; kızlar ise 'kontrolün ruhu' manasına gelen, mahcup ve ağır başlı olmayı sağlayan kinoji karakterine sahip bulunmaya mecburdurlar.*"[387]

İki Batılı araştırmacı, Gorer (1943) ve LaBarre (1945) İkinci Dünya Savaşı devam ederken yayınlanmış iki farklı incelemede Japon insanı-

nın ulusal karakteri konusunda ortak bazı yargılara varmışlardır. Araştırmacılara göre Japon insanında, içinde bulunduğu duruma göre birbiriyle çelişik üç tür davranış kalıbı görülmektedir:

- *Duyarlı bir yakınlık, yumuşaklık, hoşgörü ve anlayış gösterirler (söz gelişi iş ilişkilerinde);*

- *Aşırı bir düzen, kuralcılık ve töreye bağlılık gösterirler (aile ilişkilerinde);*

- *Fanatizme varan bir aşırılık, acı çekmekten ya da acı çektirmekten sanki zevk alan bir küstahlık, sertlik ve kabalık eğilimi gösterirler (yarışta ve savaşta).*[388]

Benedict de "*Krizantem ve Kılıç*" adlı eserinde Gorer ve LaBarre'ın çoğu bulgularını doğrulamış, Japon insanındaki bu çelişkili davranış kalıplarını çocuğun yetiştirilmesi sırasında anne babanın uyguladığı sevecen ancak ödün vermeyen tutumuyla açıklamıştır.

Japon çocuklarının eğitiminde dikkat çeken noktalardan biri de tuvalet eğitimin çok erken dönemde başlamasıdır. Bebek 3-4 aylık olunca tuvalet terbiyesi verilmeye başlanmaktadır. Güvenç, erken dönemde başlayan ve kararlı şekilde sürdürülen bu tuvalet eğitimi ile bebeğin istem ve dürtülerinde ölçülü olmaya, saldırgan eğilim ve güdülerini bastırmaya zorlandığını söylemiştir.[389] Benedict de benzer şekilde bu katı tuvalet eğitiminin çocuğu Japon kültürünün anlaşılması zor olan mecburiyetlerini kabule hazırladığını belirtmiştir.[390]

Gorer ve La Barre 1940'lı yıllarda birbirlerinden bağımsız olarak yaptıkları araştırmalar sonucunda "Japon insanında zaman zaman gözlemlenen *aşırı yumuşaklık* (insancıllık), *aşırı düzen* (görev) tutkusu ile savaştaki *fanatik davranışlar*"ın erken dönemde başlayan ve katı bir şekilde sürdürülen tuvalet eğitiminden kaynaklanabileceğini ileri sürmüşlerdir.[391]

4. EĞİTİM SİSTEMİ

Yirmi beş yıl Japonya'da gazetecilik yapmış, dört yıl boyunca Waseda Üniversitesinde ders vermiş olan Karel van Wolferen'e göre, Japon eğitim sistemi, bireylerin sistemin genel işleyişine ve mevcut toplum

yapısına uyacak şekilde hazırlanmalarına hizmet etmektedir. Eğitimin ilk aşaması olan anaokulundan başlayarak çocuğa, toplumun benimsediği davranış kalıpları öğretilirken yaratıcılık ve kişisel farklar törpülenerek tek tip insan yetiştirilmektedir. Bu süreçte entelektüel birikim bir yana bırakılarak bilgi yığınlarını ezberleme, hiyerarşiyi benimseme ve Japonluk ruhuna uygun davranışları öğrenme esas alınmıştır. *"Japon eğitim sistemi, öğrencilerin muhakeme yeteneklerini keskinleştireceğine, böyle amaçlara düşmanca tavır takınır. Neredeyse bütün okullarda, içinden geldiği gibi davranış ve muhakeme, sistemli olarak bastırılır, yaratıcılığa izin verilmez."*[392]

Wolferen, okuldaki öğretmenlerinin ve iş yerindeki amirlerinin, Japon insanına *"bir bahçıvanın taflanlara davrandığı gibi"* davrandığını, *"kişiliklerinin çıkıntılı yanlarını düzenli kırparak"* her türlü bireysel farklılıktan arındırılmış sistem elemanları haline getirdiğini belirtmiştir.[393]

Okul kuralları ve öğretmenler, okul içinde geçirilen saatlerdeki eğitim-öğretim yanında öğrencinin evde ailesiyle ve dışarıda arkadaşlarıyla geçirdiği saatleri de düzenleme görevini yürütür. Bir öğrencinin okul dışındaki serbest zamanında gitmesi kesinlikle yasak olan yerler ve ailesiyle gidip görmesi okul tarafından tavsiye edilen yerler vardır.[394]

Wolferen, Japon okullarının iç içe geçmiş çeşitli hiyerarşiler için uygun bir ayıklama ve iş bulma görevini yerine getirdiğini söylemektedir. 'Yürüyen merdiven sistemi' olarak adlandırılan bu sistemde çocuklarına iyi bir gelecek sağlamak isteyen aileler, öncelikle onların iyi bir anaokuluna kabul edilmelerini sağlamak zorundadırlar. Kendi bünyesinde lise, ortaokul, ilkokul hatta anaokulu bulunduran pahalı eğitim kurumlarına daha ilk basamaktan başlamak, geri kalan basamakları tırmanmak için en kolay yoldur. Wolferen, çocuklarını iyi anaokullarında okutmak isteyen ailelerin kimi zaman Tokyo'ya taşındıklarını, ayrıca çocuklarının en iyi anaokullarına kabul edilebilmeleri için üç yaşındaki çocuklarına özel öğretmenler tuttuklarını söylemiştir.[395]

Eğitimin ilk basamağından başlayarak Japon toplumundaki mevcut hiyerarşik ilişkiler tekrar sağlamlaştırılmaktadır. Pahalı özel eğitim ku-

rumları ve özel öğretmenler için harcayacak parası olmayan fakir ailelerin çocukları en baştan bu yarışın gerisinde kalmaktadır. Bu çocuklar ileride de yüksek kademelerdeki işlere eleman sağlamakla ünlü birkaç saygın üniversiteye kabul edilemeyecek, iş bağlantıları yapmalarını sağlayacak yüksek sınıf bir çevreye sahip olamayacaklardır.

Japon eğitimcileri mevcut sistemi merkezi bir tren garından çeşitli yollara dağılan tren raylarına benzetmekte, öğrencinin ilk durakta girdiği okulun hayatı boyunca devam edeceği yolu baştan belirlediğini söylemektedir. Eğitim konusunda, çocuğun yola nereden çıktığı büyük oranda nereye varacağını da belirlemektedir. İyi anaokulları öğrencilerini sınavla seçmekte, iyi bir anaokuluna kabul edilmekse iyi bir ilkokula, oradan saygın bir liseye ve ünlü bir üniversiteye devam edebilmek, iyi bir iş bulabilmek için büyük öneme sahip olmaktadır.[396]

Okullar ev kadar temiz tutulur. Ders aralarında ve akşam ders bitiminde günlük temizlik öğrenciler tarafından yapılır. Miyazaki Hayao'nun *Komşum Totoro* filminde de akşamları dersler bittikten sonra öğrencilerin hep birlikte sınıfı temizledikleri bir sahne vardır.

Okulda öğretilen her konu özel bir şarkıyla pekiştirilmektedir. Bozkurt Güvenç, temel eğitimde birlikte şarkı söylemenin, birlikte yapmak kadar temel bir ilke olduğunu gözlemlemiştir.[397] Benedict de sabahları her okulun aynı saatte radyo yayını ile aynı beden hareketlerini yaptığını, her okulun müfredatının merkezden belirlendiğini ve halkın okulları, polisi veya mahkemeleri mahalli olarak idare etme hakkına sahip olmadığını belirtmiştir.[398] Güvenç, 1979 yılında Japonya'da yaptığı gözlemlere dayanarak okullardaki geleneksel askeri disiplinin yumuşamakta olduğunu belirtmiştir.[399] Ancak son yıllarda ülkedeki okullarda şiddet, kabadayılık ve en iyi okullarda yer kazanmak için şiddetli rekabeti de içeren çok sayıda problem ortaya çıkmıştır.[400]

Bir firmada işe girmek, sınav barajları aşıldıktan sonra bile profesörlerden alınacak tavsiye mektupları, firmanın yapacağı sınavlar ve dedektiflerin araştırma sonuçlarına bağlıdır. Pek çok şirket, işe alınacak kişinin 'temiz olmayan' *buraku* sınıfının yeni neslinden veya yeni din-

lerir inananlarından olmadığına emin olmak istemektedir. Firmalarda işe başlayan çalışanlar genellikle Zen mabedlerinde yapılan dayanıklılık ve sadakat testlerini başarıyla geçmek için tuvalet temizletmek, askerlerle 24 saat yerde sürünmek, buzlu suda iç çamaşırlarıyla bekletmek gibi direnç kırma yöntemlerine katlanmak durumundadır.[401]

Üniversiteler arasında büyük bir saygınlık sıralaması olduğunu belirten Güvenç, üniversiteye girişin çok zor olduğunu, ancak giriş sınavını kazanarak eğitme başlayan öğrencilerin çok fazla çalışmadan, derslere devam etmeden mezun olduklarını, "*Yükseköğretim: Giren kazanıyor ve tatil yapıyor!*" sözleriyle açıklamıştır.[402]

Wolferen de benzer gözlemlerde bulunmuştur. Yazar, Waseda Üniversitesi'nde ders verdiği dört yıl boyunca, üniversiteye girişte en yüksek puanı alan politika ve ekonomi öğrencilerinin yapacak fazla işleri olmadığını gördüğünü söylemiştir. Üniversite yönetimi tarafından derslere düzenli devam eden öğrencilere geçer not vermesi talimatı ile karşılaştığını söyleyen yazar, üniversitelere bakışı şöyle açıklamıştır:

> Öğrencilerin çoğu için üniversite rahatlama, işletme organizasyonunun sistematik dünyasına girmeden önce kısa süre keyfedip, eğlenme zamanı demektir... Japonların çoğu, öğrencilerin "daha iyi" üniversitelerde 'dinlenmeyi' hak ettiklerini, çünkü buralara girişin çok zor ve sinir bozucu bir işlem olduğunu düşünürler.[403]

Başbakanlığa bağlı "*Gençlik Sorunları Bürosu*"nun beş yıllık araştırma sonuçlarına göre Japon gençler ciddi kimlik sorunları yaşamaktadır. Araştırmanın ortaya koyduğu üzere, gençler çalışacakları işyerinde bir aile üyesi olmak, kendilerini şirkete, topluma adamak konusunda isteksiz görünmektedirler.[404]

Japon düşüncesi doğrunun, yanlışın, güçlünün zamana ve duruma bağlı olarak değişebileceği temeline dayanır. Her insan, eğitim yoluyla, toplum tarafından arzu edilen "*ideal insan*" haline gelebilir. Eğitim, kişinin doğumuyla başlayıp ölümüne dek devam eden bir süreçtir. Ailede başlayan eğitim, çocuğun okula başlaması ile devam eder.

Tatillerde okul ya da aile ile yapılan müze, tapınak, doğa gezileriyle desteklenir. Zorunlu eğitimin bitmesi ile eğitim son bulmaz, çay töreni (çanoyu) , kılıç (kendo) , çiçek düzenleme (ikebana), fırça sanatı gibi eğitimlerle hayat boyu devam eder. Deneyen, isteyen kişi her şeyi öğrenebilir, doğuştan gelen yetenek eksikliği nedeniyle öğrenemeyeceği, ustalaşamayacağı bir uğraş, bir sanat dalı yoktur.[405]

Shiken Jigoku (Sınav Cehennemi) ve Kyoiku Mama (Eğitim Annesi)

Eğitim geçmişi, Japonya'daki ömür boyu istihdam sisteminde büyük öneme sahiptir. Üst düzey bir şirkette çalışabilmek için birinci sınıf bir üniversiteden mezun olmak gerekmekte, bu da orta ve lise eğitimini başarıyla tamamlamaya ve üniversite giriş sınavından yüksek puan almaya bağlı olmaktadır. Giriş sınavlarındaki şiddetli rekabet nedeniyle her yıl daha fazla sayıda öğrenci özel hazırlık okullarına devam etmektedir. Öğrencileri okul derslerinden sonra sınavlara hazırlayan bu özel hazırlık okulları, anaokulundan üniversite giriş sınavına kadar her düzeyde bulunmaktadır.[406]

Japonların *shiken jigoku* yani sınav cehennemi olarak adlandırdıkları bu bitip tükenmez sınav koşusu ortaya kyoiku mama (eğitim annesi) olarak adlandırılan bir sosyal tipin çıkmasına neden olmaktadır.[407]

Japon toplumunda kişinin başarı ya da başarısızlığından ilk olarak ailesi sorumlu tutulur. Aile içinde çocuğun eğitiminden ve terbiyesinden öncelikle anne sorumludur. İyi bir evlat yetiştirmiş olmanın gururu anneye toplumda saygın bir yer kazandırır. *Kyoiku mama*'nın ortaya çıkışında işte bu saygınlık kazanma isteği önemli rol oynamaktadır. Wolferen, Japon annelerinin çocuk yetiştirirken çocuğun önüne ideal bir doğrular şeması koymak yerine annelerin tepkilerini dikkate almayı öğrettiklerini öne sürmektedir. Çocuk kendi hareketlerini evrensel doğrulara uygun olmasından çok anneyi gururlandırması ya da utandırması üzerinden değerlendirmeyi öğrenmektedir. Kyoiku mama, çocuğuna kuvvetli suçluluk duyguları aşılayıp gerektiğinde çocuğunu harekete geçirebilmekte ya da durdurabilmektedir.[408]

Japon Gençlik Araştırmaları Enstitüsü'nün 1978 yılı araştırma sonuçlarına göre Japon anneleri çocuklarını başarılı olmaları konusunda baskı altında tutmakta, onlardan sürekli daha fazla çalışmalarını istemektedir. Bu baskı, başarısız çocuklara artık sevilmediklerini ya da başarısızlıkları nedeniyle insanları kendilerine güldürdüklerini söylemek biçimindedir.[409]

Aileler çocuklarının sınavlara hazırlandığı dönemde çeşitli özel ders verme kurumlarına büyük paralar ödemektedir. *Juku* adı verilen uzmanlaşmış paralı dersanelerde çocuğa geçmiş yılların sınav soruları tekrar tekrar çözdürülmekte, bu jukular da hangi üniversiteye kaç öğrenci gönderebildikleri kriterine göre sıralanmaktadırlar. Okul çıkışında gece geç saatlere kadar özel ders verilen juku'larda geçmiş yılların sınav soruları çözülmektedir. Ünlü bir üniversiteye kabul edilmek isteyen gençler üç-dört yıl boyunca sınavlarda şansını denemektedirler. Sonuçta çocuğun sınavı kazanıp kazanamaması tüm aile için büyük önem taşıyan bir mesele olabilmektedir. *"Çocuktan sökülerek elde edilen insanüstü çaba ve ailenin yaşadığı, shiken jigoku gerginliği Japon orta sınıf aile hayatındaki dramın en büyük faktörüdür."*[410]

Karel van Wolferen, Japon gençleri arasında sınav stresi ve başarısızlık durumlarında sık karşılaşılan intihar olaylarının tek başına shiken jigoku ile açıklanamayacağını, ebeveyn baskısı, kişilik gelişimindeki sapmalar ile birleşen sınav stresinin çocukları bu noktaya getirdiğini savunmaktadır.[411]

Hayatın her alanınaki sorunlar gibi okullardaki sıkı disiplin, öğrenciler arasında yaşanan şiddet ve kabadayılık olayları da manga ve animelerde sıkça ele alınmaktadır. Özellikle ergenlik çağındaki gençleri hedef alan shounen ve shoujo türündeki anime ve mangalarda, okul önemli bir dekordur. Bilimkurgu öykülerinden romantik komedilere kadar çok geniş bir konu yelpazesinde okul, gençlerin hayatında önemli bir yere sahiptir: Aşklar orada yaşanır, geceleri kahramanlık yapan gençler günüzleri sınav stresi yaşar, uzaylılar ülkeyi ele geçirmeye liseden başlar... Lise ve üniversite giriş sınavlarına hazırlanan gençlerin

sınav stresi, başarılı olamama korkusu ya da başarısızlığına manga ve animelerde sık sık değinilmekte, eğitim sistemi ve sistemin gençler üzerinde yarattığı baskı irdelenmektedir. Böylece izleyici/okuyucu gençlerin öykünün kahramanı ile daha kolay özdeşleşmesi sağlanırken bir yandan da sanatçılar, mevcut sisteme karşı eleştirilerini manga ve animeler aracılığıyla dile getirmektedirler.

Yuki Kaori'nin "*Tenshi Kinryouku*" (Angel Sanctuary) adlı mangası ve bu manganın üç bölümlük OVA (Original Video Animation) versiyonu, ergenlik, anne-babanın boşanması, okul kabadayılıkları gibi gençlik sorunları ile boğuşan Setsuno adlı bir lise öğrencisinin, yüksek sınıftan bir meleğin sonsuz reenkarnasyona mahkum edilmiş ruhunu taşıdığını öğrenmesi ve kendi kız kardeşine aşık olması gibi daha uç noktada sorunlarla yüzleşmesini konu edinmektedir. Meleklerin aşırı güçlenerek şeytanları katlettiği, yüksek sınıftan bir meleğin (Alexial) Tanrıya isyan ederek sonsuz reenkarnasyonla cezalandırıldığı öyküde, Shinto inancının etkileri görülmektedir. Doğa üstü varlıkların tıpkı insanlar gibi belirli bir hiyerarşiye göre konumlandırıldığı, meleklerin ve şeytanların iyi-kötü karşıtlığından kurtarılarak insani özelliklerle donatıldığı öykünün mekanı okuldur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

JAPON SİNEMASI, MANGA VE ANİME

1. JAPON SİNEMASI

Uzak Doğu ülkeleri içinde sinema ile en erken tanışan ülke Japonya olmuştur. Edison'un "*Vitascope*"u bu ülkeye 1896 yılında ulaşmıştır. Daha sonra Lumiére sinematograf operatörü Durel, Japonya'da bazı sokak sahneleri çekmiştir. 1899-1900 yıllarında aktör Inouze Takeye, popüler kabuki oyunlarından bazı kısa parçaları filme almıştır.[412]

1897 yılından itibaren Shiro Asano, Tsunekichi Shibata ve Kanzo Shirai, İngiltere'den ithal edilmiş kameraları kullanarak sokak sahnelerini ve geyşa danslarını filme almış, *Bake Jizo* (Uğursuz Jizo-1898) ve *Shinin no sosei* (Bir Ölünün Dirilişi-1899) gibi hile efektlerinden yararlanan skeç filmler yapmışlardır. Filmler yapılmasına rağmen 19. yüzyıl başında Japonya'da yerleşik bir sinema endüstrisi henüz gelişmemiştir ve sinema pazarı Fransız, İngiliz ve Amerikan filmlerinin egemenliğindedir. Komatsu, bu dönemde Japon izleyicisinin yerli film beklentisine rağmen Japon filmlerinin Kabuki oyunlarının filme alınmasından öteye gidemediğini ve ihtiyaca cevap verebilecek bir yapım şirketi de olmadığını belirtmiştir.[413]

1905 yılında Japon-Rus Savaşı sırasında çok sayıda gazeteci ve kameraman, savaş haberleri yapmaları için Asya kıtasına gönderilmiş, bu sayede Japonya'da yerli film üretimi canlanmıştır. Tsunekichi Shibat ve Kozaburo Fujiwara adlı kameramanların çektiği savaş görüntüleri, İngiliz kameramanların çektiği görüntülerle birlikte Japonya'da popüler olmuştur. Savaş filmlerinin kazandığı popülerlik, Japon ve Fransız yapımı sahte belgesellerin önünü açmıştır. "*Rus-Japon savaşıyla ilgili bu sahte belgeseller, izleyicinin dikkatini o zamana kadar Japon sinema endüstrisinde fark edilmeyen bir ayrıma, öykülü film ile öykülü olmayan film arasındaki farlılıklara çekti.*"[414]

1903 yılının ekim ayında Japonya'nın ilk sinema salonu Tokyo'da kurulmuştur. Sessiz dönem boyunca Japonlar, No ve Kabuki tiyatrosu geleneklerinden alınma bir film gösterme biçimi geliştirmiştir. Salonlarda çalışan ve *Benshi* adı verilen anlatıcı-yorumcular, film başlamadan önce filmi izleyiciye tanıtma ve önemli noktaları anlatma işini üstlen-

mişlerdir. Ancak filmler uzayıp daha karmaşık bir hal aldıkça benshiler, diyalogları seslendirmeye başlamışlardır. Komatsu, anlatıcı sisteminin, sinemanın gelişimini olumsuz yönde etkilediğine değinmiştir. *Benshi*'nin yeteneklerini öne çıkarmek için ara yazılara fazla yer verilmemiş, kahramanların duyguları, atmosfer ve sahneler benshi tarafından anlatıldığı için seyircinin Batı film pratiğini özümsemesi mümkün olmamıştır. Film yapımı da bundan etkilenmiş, anlatıcının sesi çekimleri ve oyuncunun hızlı hareketlerini sınırlandırmıştır. Komatsu, 1910'larda *benshi*'lerin popülerlikleri sayesinde, bir filmin son şekli üzerinde en az yapımcılar kadar söz sahibi olduklarını aktarmıştır.[415]

Kurosawa Akira, özyaşam öyküsünü anlattığı kitabında, sesli filmlerin çekilmesiyle birlikte işten çıkarılacaklarını anlayan benshi'lerin, ağabeyinin liderliğini yaptığı grevine değinmiştir. 1920'lerin başında, ünlü yönetmenin benshi olan ağabeyi henüz 27 yaşındayken, artık sesli filmler yapılması ve kendilerine gerek kalmaması nedeniyle intihar ederek yaşamına son vermiştir.[416]

1908'e kadar kabuki oyunlarının filme alınması da dahil, tüm filmler açık havada çekilmiştir. 1908 yılında yerli film şirketleri tarafından kurulan 3 stüdyo ve Pathé Şirketi'nin kurduğu stüdyo sayesinde 1909'dan itibaren ülkede düzenli olarak film yapılmaya başlanmış, bu dört şirket ilk yıllardaki yapımcılığın anaakımını oluşturmuştur.[417]

İkinci Dünya savaşı öncesinde çok sayıda Japon sinemacı, Japon sinemasının geleneksel biçim ve içeriklerine karşı çıkan filmler yapmıştır. Bu başkaldırıdan doğan en etkili akım Ozu Yasujiro'nun temsil ettiği "doğalcı" gerçekçilik olmuştur. Savaş sonrası ise bu akıma "bağımsız sol yapımlar"ın gerçekçiliği eklenmiştir. Ancak yönetmen Oshima Nagisa, Kinoshita Keisuke ve Imai Tadashi gibi gerçekçi yönetmenlerin gelenekleri aşmak için eski biçimleri kullandığını, gerçek anlamda yeni biçimler ortaya koyamadıklarını vurgulamıştır.[418]

İkinci Dünya Savaşı boyunca Japonya'da Amerika ve Avrupa yapımı filmler yasaklanmış, her sinema salonu belirli sayıda propaganda filmi göstermek zorunda kalmıştır. Savaş sonrası dönemde ise Japon

stüdyoları tekrar film yapmaya çalışırken İşgal Yönetimi, Batı'da biriken gösterilmemiş filmlerin ülkedeki salonları istila etmesini sağlamıştır. Gravett, bu dönemde sinemaya gitmenin inandırıcı bir "demokratikleşme" aracı olarak görüldüğünü ve "ulusal bir heyecan" haline geldiğini belirtmiştir. Bilet fiyatlarının dondurulması ile sinema, televizyon öncesi dönemin az sayıdaki ucuz eğlencesinden biri haline gelmiş, bu sayede 1946'da izleyici sayısı, savaş öncesi ortalamanın yaklaşık iki katına çıkmıştır. Anime ve manga türünün gelişmesini sağlayan Tezuka Osamu gibi pek çok sanatçı, o dönemin Disney ve Chaplin filmlerini izleyerek yetişmiş kişilerdir.[419]

Savaşın sona ermesinden birkaç yıl sonra, Japonya toplumsal çalkantılar yaşarken, özgürlüğü ve insan haklarını savunanlar mevcut düzene ve geleneksel toplumsal ilişkilere karşı çıkmaya başlamıştır. Yapım şirketleri, içerik ve biçim olarak geleneksel sinemaya yakın olan filmler dışında, geleneksele karşı çıkan filmlere de destek vermişlerdir. Kurosawa Akira, Kinoshita Keisuke, Imai Tadashi gibi yönetmenler bu fırsatı değerlendirmiş, genç seyircilerin büyük desteğini kazanmışlardır. 1950'lerin ikinci yarısından itibaren yenilgi döneminin toplumsal karışıklıkları yatışmış, görece bir istikrar sağlanmış ve insanların günlük geçim derdi kalmamıştır. Bu dönemde seyircilerin duyarlılıklarının tutucu bir kisveye büründüğünü söyleyen Oshima, tüm umutlarını özgürlüğe ve insan haklarının güçlendirilmesine bağlamış olan az sayıda yönetmenin de yalnız kaldığını, "Japon sinemasının en iyileri olan" yönetmenlerin çabalarının durgunluğu aşmakta yetersiz kaldığını belirtmiştir. Durgunluk dönemi boyunca Japon sinemasının en geleneksel biçimi olan melodramlar da izleyici kaybetmiş, tam bu sırada film şirketlerinin en güçlü rakibi olan televizyon ortaya çıkmıştır.[420]

Ünlü Japon yönetmen Oshima Nagisa, 1956 yılında Nakahira Ko'nun "*Gençlik Tutkusu*" adlı filmiyle Japon sinemasında yeni bir dönemi müjdelediğini, Nakahiro'yu Shirasaka Ishio, Masumura Yasuzo gibi yönetmenlerin izlediğini söylemiştir. Masumura'nın 1957 yapımı "*Öpücük*" adlı filmi, kendi etrafında dönen kamerası, motosikletleriyle akıllarına estiği gibi gezen genç aşıkları, hızlı diyalogları ve dinamik

hareketleri ile modern düşünceyle bağlantılı dinamik bir akımı başlatmıştır. Bu yönetmenlerin en önemli özelliği, Japon sinemasının geleneksel biçimleri -kabuki'ye dayalı tarihi dramları (*jidaigeki*) ve *shimpa* tiyatrosunu taklit eden modern melodramları- ile tüm bağları koparan filmler yapmış olmalarıdır. *"Modernistler yalnızca film şirketlerinin acil taleplerini karşılamakla kalmadılar, sinema sanatının durgun dünyasında yenilik ateşi de yaktılar."*421

Oshima'nın modernist yönetmenler arasında toplumsal ilişkileri en iyi çözen kişi olarak tanımladığı Masumura, Japon sinemasını etkileyen hakim toplumsal koşullara ve "sıradan şiirselliğe" tamamen sırtını dönerek bireyin tutkularını ve istemlerini dile getirmiştir. Masumura, geleneksel Japon sineması hakkındaki düşüncelerini şu sözlerle dile getirmiştir:

> Japon sineması, tam anlamıyla ne özgürlüğün ne de bireyin varolduğu güdümlü ve kontrollü bir toplum olan Japon toplumunun kurallarına uygun yaşayanların heyecanlarını ve duygularını konu edindi ve yalnızca bu toplumun içinde hapsolmuş insanların davranışlarını, hakim insan ilişkileri altında ezilenlerin iç çelişkilerini dile getirmekle yetindi: Japon sineması, özgürlüğün yok edilmesini betimler.[422]

Güvenç, 1960 başlarında sayısı yıllık bir milyara yükselmiş olan sinema seyircisinin 1965 sonrası hızla düştüğünü, 70'li yılların sonunda ise 165 milyon civarında olduğunu belirtmiştir.[423]

Japonya'da 1972 yılında sinema izleyicisi sayısı, 1958'deki zirvenin altıda birine düşmüştür. Gravett'in aktardığına göre, Japonya'da 2000'lerde yapılan bir araştırmaya göre, ortalama her 68 bin kişiye bir sinema salonu düşmektedir. 1990'larda sinemanın üç katı kar getiren manganın gelirleri arasında, başarılı manga öykülerinin sinemaya uyarlanması için stüdyoların ödediği telif ücretleri de yer almıştır. Filmlerin başlıca ilham kaynakları arasında başarılı olmuş manga öyküleri yer almaktadır. Anime uyarlamalar, live-action uyarlamalardan daha popüler olmuş, animeler büyük bütçeli Amerikan yapımlarını, çok daha

küçük bütçelerle gölgede bırakmıştır. *Akira, Ghost in the Shell* gibi popüler manga uyarlamalarının yanı sıra, Miyazaki Hayao'nun türün en yüksek hasılatını getiren özgün eserleri gibi animeler, sinema sektörünün yıllık hasılatının yarısından fazlasını getirmiştir.[424]

2. MANGA

Japonca en basit anlamı çizgi roman olan *manga*, tüm dünyada Japon kökenli olarak çevirisi, basımı ve dağıtımı yapılan her türlü çizgi romana verilen isimdir. *Manga*, bu çizgi romanların oluşturduğu bir alt kültürün tümü ve başlı başına bir sanat akımıdır aynı zamanda.425

Yonezawa Yoshihiro, çizgi romanların birçok ülkede iki tipten birine girdiğini öne sürmüştür: Bunlardan ilki çocukları hedefleyen, kolay anlaşılan ve sadece eğlendirmeyi amaçlayan çizgi romanlardır. Diğerleri ise yetişkinlere yöneliktir. Bazıları politikacıları hicvederken öbürlerinin amacı sanatsal bir etki yaratmaktır. *"Japon çizgi romanlarında bunların hepsini ve daha fazlasını bulursunuz. Japon çizgi romanları bir hikaye anlatma ve bir dram sunma yetenekleri ile, neredeyse romanın veya bir filmin yerini alırlar."* 426

Çizgi roman, bilgi ulaştırmakta çok çekici ve etkili bir araçtır. Japon çizerler de eğitimi eğlenceli kılmak konusunda başarılı olmuş, böylece hemen her konuda eğitim veren mangalar Japon insanının büyük beğenisini kazanmıştır. Japonya'da, manga formatında hazırlanmış okul öncesi kitaplar, okul kitapları ve üniversite öğrencileri için çalışma kitapları bulunmaktadır. Yemek yapmak, balık tutmak veya golf oynamak isteyenler için işin püf noktalarını anlatan mangalar vardır. Ishinomori Shotaro adlı çizerin Japon ekonomisini açıklayan 1986 tarihli mangası, bir yıl içinde yarım milyondan fazla satılmıştır. Bu örnek, halkın çizgi romanları sadece eğlence aracı olarak görmediğini, onlardan bilgi ve fikir edinmeye ne kadar açık olduğunu göstermiştir. [427]

1800'lerin sonundan itibaren ortaya çıkan, İkinci Dünya Savaşı sonrasında önem kazanan mangalar, 1950'lerden beri gittikçe gelişerek ve çeşitlenerek günümüzdeki formunu kazanmıştır. Tüm dünyadaki çizgi

roman okuyucuları tarafından takip edilen mangalar, ülke içinde günlük-haftalık gazete ve dergilerle aynı miktarlarda yapılan baskıları ile Japonya'nın en büyük sanayi ve istihdam alanlarından biridir. Popüler mangaların tek bir sayısının baskısı milyonları bulabilmekte, genç-yaşlı, kadın-erkek, her kesimden milyonlarca insan tarafından okunmaktadır. Japonya'da çizgi romanlar, Avrupa ve Amerika'da görülmemiş çapta, sadece basılı yayın olarak değil, manganın yan ürünleri olan oyunlar, hediyelik eşyalar, oyuncaklar, kırtasiye eşyaları ve bilgisayar oyunlarının da dahil olduğu dev bir sektör haline gelmiştir.[428] *Manga* (Japon çizgi romanı) ve *anime* (Japon canlandırma sineması) 80'lerden itibaren Japon popüler kültürünün dünyada en iyi bilinen ve küresel pazarda dolaşıma giren en başarılı örnekleridir.[429]

1984 yılında Japonya, beş milyonun üzerindeki dergi ve kitap basımıyla dünyanın en çok basım yapan ülkesi olmuştur. Bu beş milyonluk eserin %27'sini, yani yaklaşık olarak 1.35 milyonunu mangalar oluşturmaktadır. Frederick Schodt'un aktardığına göre 1984'te hepsi haftalık olan ve zirvedeki ilk dört sırayı paylaşan *Shonen Jump, Shounen Champion, Shounen Magazine* ve *Shounen Sunday* adlı dergiler yaklaşık 8.5 milyon tiraj yapmıştır. *Shonen Jump* bazen haftada 4 milyonun üzerinde satılmaktadır. Popüler Amerikan dergisi *Newsweek, Shonen Jump*'la yaklaşık olarak aynı tiraja sahiptir fakat Japonya'nın nüfusu, Amerikan nüfusunun yarısından azdır.[430]

Emre Elikara, günümüzde Japonya'da en çok *Shounen* (genç erkeklere yönelik dergi) türü dergilerin satıldığını aktarmıştır. En çok satan dergi ise *Shonen Jump*'tır. 90'lı yıllarda, haftada 5-6 milyon satan *Shonen Jump* dergisinin tirajı 2000'lerde 3-4 milyon civarındadır. *Shounen Magazine, Shounen Sunday* gibi yakın rakiplerinin tirajları bu derginin tirajınaa yaklaşmıştır. *Shoujo* (genç kızlara yönelik dergiler) dergilerin satışlarında ilk üçte 1-2 milyon arası değişen tirajları ile *Ciao, Ribon* ve *Nakayoshi* dergileri yer almaktadır. *Seinen* (yetişkin erkeklere yönelik dergi) dergilerde *Weekly Young Jump, Young Magazine* ve *Big Comic* dergilerinin tirajları birbirine çok yakın olup bir milyon civarındadır. *Josei* (yetişkin kadınlara yönelik dergi) dergileri diğer türlere kıyasla daha

az sayıda satılmaktadır. 2000'lerde en çok satan *Josei* dergisi olan *You*, 300-400 bin civarı tiraja sahiptir.[431]

Mangalar, Amerikan çizgi romanlarından ele aldıkları konular ve bu konuları işleyiş biçimleri ve hedef kitleleri bakımından farklı olduğu gibi, biçim olarak da farklıdır. Amerikan çizgi romanları genellikle tamamı renkli 30-50 sayfa kadar basılırken, Japonya'da haftalık bir çizgi roman dergisi yaklaşık 400 sayfa olarak basılmakta, kapak ve ilk sayfa dışında genellikle siyah beyaz olarak çizilmektedir. Bazı dergiler Schodt'un belirttiği gibi 1000 sayfayı geçen kalın ciltler halinde basılmaktadır. Schodt, Amerika'da çizgi romanların, genellikle genç erkekler ya da çizgi roman koleksiyonu yapan yetişkin erkekler tarafından satın alındığını aktarmıştır. Ayrıca Amerikan çizgi roman dergilerinin satışı, endüstrinin televizyonla yaşadığı rekabet ve dergi içeriklerine karşı toplumda gelişen ahlaki tepkiden dolayı ani biçimde düşmüştür. Amerika'da, aylık yayınlanan bir derginin 300 bin kopya satması seyrek karşılaşılan bir durumdur ve haftalık yayınlanan dergilerin sayısı çok azdır.[432]

Japonya'da çizgi romanlar, her yaştan okuyucuya seslenen gerçek bir ifade aracı haline gelmiştir. Schodt, günümüzde Japonya'daki okurların mangaların, romanlar ve filmler kadar hayat hakkında birşeyler söyleyebildiğini düşündüğünü aktarmıştır. Çocuklar, genç kızlar, genç erkekler, yetişkin erkekler ve kadınlara yönelik olarak, çok değişik içeriklerde hazırlanmış olan mangalar, okuyucuların günlük hayatta karşılaştıkları aşk, aile içi sorunlar, ergenlik ve cinsellik gibi konularda öykülere yer vermektedir.

> Günümüzde bir trende ya da otobüste kusursuz giyimli bir şirket çalışanının her gün işine gidip gelirken evrak çantasından bir çizgi roman dergisini okumak için çıkarması az rastlanır bir görüntü değildir, ilginç olan yanı başında oturan küçük bir öğrencinin de aynı dergiyi okuyor olmasıdır. Tüm bunların en şaşırtıcı tarafı birçok yetişkin erkeğin yakın tarihte özellikle kızlar için yaratılmış çizgi romanları okumayı sevdiklerinin saptanmış olmasıdır.[433]

Gravett, ev, okul ve iş hayatları sert bir saygı ve hiyerarşi anlayışı ile yönetilen Japonların, manga okurken formaliteleri bir kenara bırakarak çok daha özgür bir hayal dünyasına yolculuk yaptıklarını söylemiştir.[434] 80'lerin sonunda Japonya'da araştırma ve gözlemlerde bulunan Bozkurt Güvenç de her yaştan ve cinsiyetten Japon insanının rahatlamak için paçinko adı verilen sesli, müzikli bir demir bilya oyununu oynadığını ve ülkede bu tür makinelerin olduğu çok sayıda oyun salonu olduğunu belirtmiştir. Profesör Isikava Hiroshi'de aktaran Güvenç, paçinko'nun Japon insanının dinlenme idealinin bir simgesi olduğunu, gerçek yaşamdaki grup etkileşiminden ve disiplinden uzak, tek kişilik rahatlatıcı bir eğlence biçimi olduğunu söylemiştir.[435] Burak Aydın, kendi içlerinde oldukça disiplinli ve belli toplumsal kurallara bağlı bir yapıda yaşayan Japonların, mangaları kendilerine mevcut kuralların ve düzenli yapının dışına çıkma, ilginç karakterlerin yer aldığı heyecanlara katılma olanağı verdiği için bu kadar sevdiklerini söylemiştir.[436]

Japonya'daki manga okurlarının sayısı hakkındaki istatistikler "nawashiyami" adı verilen bir uygulama nedeniyle gerçek sayıyı vermekte yetersizdir. Çizgi romanların elden ele dolaşması ve paylaşılmasını ifade eden nawashiyami nedeniyle satış ve tirajlar, okuyucu sayısını tam olarak ifade etmemektedir. Okuyucular manga kafelerde, kütüphanelerde mangaları okuyabilmekte, satın aldıkları mangaları paylaşarak mangalara ulaşabilmektedirler. Japonya'da günlük yaşamda manga okuyucularının alışkanlıklarını anlamak açısından Schodt'un gözlemleri faydalıdır:

> Japonya'da çizgi roman dergileri ve kitapları insanların olduğu her yerde, trenlerde, berberlerde, güzellik salonlarında, restoranlarda, evlerde, şirketlerde ve fabrikalarda bulunabilirler. Kitabevleri raflarının yarısından fazlasını çizgi romanlara ayırabilirler ve 'kitaplara göz gezdirmek yasaktır' yazan büyük bir ilan asarlar. Bazen koridorlar okuyan insanlarla o kadar doludur ki neredeyse içinden geçilmez olur. Gece yarısı okumak istediğiniz çizgi romanları

şehirdeki paralı makinelerden bozuk parayla temin edebilirsiniz[437].

Sarah Glazer, Amerikan piyasasındaki manga tirajlarının da bu ülkedeki okuyucu sayısını belirlemek açısından güvenilir olmadığının altını çizmiştir. Hayranların bazen yeni çıkan bir manga cildini yarım saat içinde kopyaladığını ve arkadaşlarıyla paylaştığını belirtmiştir. Kütüphaneciler ise çok fazla okunduğu için zarar gören ve dağılan ciltler olduğundan şikayet etmektedirler.[438]

Kendi içlerinde çeşitli yaş grupları ve toplumsal konumlar hedeflenerek üretilmiş mangaların diğer ükelerdeki çizgi romanlardan en büyük farkı, yaygın bir okuyucu kitlesini hedef alan çok çeşitli içeriklere sahip olmasıdır. *"Amerikan çizgi romanında türün ilk ortaya çıkışından beri hakim olan süper kahraman stereotiplerinin çok dışında, Avrupa akımlarındaki toplumsal kahraman/anti-kahraman kavramlarının ötesinde bir dünya yatıyor mangada."* Manga öykülerinde gerçek yaşamda ve hayal dünyasında olan her şey bir konu olabilmekte, bu nedenle hem çizerler konu sıkıntısı çekmemekte, hem de her kesimden okuyucu kendisine ilgi çekici gelen bir manga bulabilmektedir.[439]

Modern manganın başlangıç noktası olarak kabul edilen Edo Dönemi'nin Ukiyo-e baskıları, insanın her durumda resmedilmesi, resimler ile çeşitli hikayeler arasında bağlantı kurulması geleneğini başlatmıştır. Bu eserlerin popüler olması, Japonların mangaya gösterdiği yoğun ilginin temelini oluşturmuş, Amerika ve Avrupa'dan gelen çeşitli bant ve karikatürlerin de etkisiyle bu ikisinin birleşiminden günümüzdeki örneklere yakın eserler verilmeye başlanmıştır.[440]

Yoshinori, geleneksel sanat formları gelecek yüzyıllarda kaybolma tehlikesi ile karşı karşıya olsa da çizgiye yansıyan ruh ve geleneğin günümüz Japon çizgi roman sanatçılarına ilham verdiğini söylemiştir. Geleneksel resimli kitap anlayışının, resimle öykü anlatılmasına aşina bir toplum oluşturduğu düşünülürse, günümüz Japon toplumunda çizgi romanların bir ifade aracı olarak benimsenmesi anlaşılabilmektedir. *"Çizgi romanlar Japonya'da çok fazla kişinin tahmin edebileceğinden daha çok*

rağbet görmektedir. Her ay yaklaşık 350 çizgi roman dergisi, 500 kadar da çizgi roman kitabı yayınlanmaktadır. Japonya'yı ziyaret edenler, yetişkinlerin 'manga' okuduğunu görerek çok şaşırabilirler."[441]

Manga tarihi ile ilgili çalışmalar, odun üzerine resmetme gibi geleneksel resim sanatının manganın kökenini oluşturduğunu öne sürme eğilimindedir. Mutlu Binark ise sanatsal kökenleri bir yana bırakılarak, popüler kültür ürünü olarak manganın, Japonya'da kitlesel üretim ve tüketimin başlaması, yani sanayileşme ile ortaya çıktığını vurgulamıştır. Japon toplumunun ilk kez bilinen anlamda çizgi roman bantları ve karikatürler ile tanışması Batı üzerinden gerçekleşmiştir.[442]

Japonya, kuruluşundan itibaren sınırlarının dışından gelen öğretilere açık bir ülke olmuştur. Eğitim ve öğrenme ile değiştirilemeyecek hiçbir şeyin olmadığına inanan Japonlar, ilk olarak Çin kültürünü ve idaresini örnek almış, daha sonra taklit yoluyla öğrendiklerini kendi kültürleriyle sentezleyerek kendi yolunu çizmiştir. Meiji döneminde modernleşme seferberliği başlatılmış, ülkeyi güçlendirmek için " dünyanın her yerinde bilginin peşine düşme" anlayışı ile Batılı ülkelere araştırmacılar gönderilmiştir. Meiji Dönemi'nde halkı modernleşme konuşunda teşvik etmek için kullanılan sloganlardan biri de *"oitsuke!oikose!"* yani *"Yetiş ve Geç!"* olmuştur. Gerçekten de Japonya, her alanda modernleşerek hızla kalkınmış, İkinci Dünya Savaşı öncesi dünyanın süper güçlerinden biri haline gelmiştir. Savaşın ardından Gravett'in deyişiyle *"beyni Amerikan kapitalizmiyle yıkanmış"* olan Japonya, yabancı bir kavramı hemen öğrenebileceğini, onu değiştirip geliştirerek tekrar dış dünyaya ihraç edebileceğini bir kez daha kanıtlamıştır.[443]

Japonlar, 1945'ten itibaren işgalci güçler aracılığıyla ülkeye giren Amerikan çizgi romanları ile tanışmış, bu çizgi romanlar savaş yüzünden yıllarca yoksunluk içinde yaşamış olan Japon çocukları üzerinde büyük etki yapmıştır. Japonlar, Amerikan çizgi romanlarının temel ilkelerini, resim, kareler ve yazılar arasındaki ilişkileri alıp Japonlaştırmış ve farklı cinsiyet ve yaş gruplarına hitap eden, özgün bir hikaye anlatma aracına dönüştürmüşlerdir.[444] İkinci Dünya Savaşı ve sonrasında yaşanan büyük toplumsal acılar, sıkıntılar, insanlarda bu sıkıntıların-

dan bir şekilde kaçma, kısa süreliğine de olsa gerçeklerden uzaklaşarak hayal dünyasında gezinme ihtiyacı doğurmuştur.[445] *Hadashi no Gen* (Yalınayak Gen) adlı manganın yaratıcısı Nakazawa Keiji manga tutkusunu, Hiroshima'da geçirdiği yıllarda kendisine neşe veren tek şeyin manga olması ile açıklamıştır.[446] İnsanların gerçek yaşamın sıkıntılarından uzaklaşabilmek için mangaya yoğun ilgi gösterdiği bu dönemde mangalar da konu olarak çeşitlenmeye başlamış, her türlü konuyu ve temayı işler hale gelmiştir. Mangalarda kendi ailelerine benzer çizgi ailelerin eğlenceli yaşamlarını, efsanevi karakterlerin maceralarını okuyarak keyifli vakit geçirmişlerdir.[447]

Eberhard, Japonların maddi ve manevi kültürünün çoğunun yabancı kaynaklı olduğunu belirtmiştir. Ülkeye giren ve kabul gören yabancı unsurlar zamanla milli bir değer olmakta, tekniği, kullanılış tarzı Japonlaştırılmaktadır. Japonlar ham madde veya ham fikir olarak aldıkları bir şeyi estetik ve teknik olarak geliştirmek, yerelleşirmek konusunda oldukça başarılı olmuştur. Aynı yöntemi endüstriyel kalkınma döneminde de uygulayan Japonlar, Batı ürünlerinin taklitlerini yaparak başladıkları üretimlerini hızla geliştirerek özgün ve kaliteli ürünler vermişlerdir.[448]

Mangalar, Amerikan çizgi romanlarından sadece içerik ve biçim olarak farklı olmakla kalmayıp, Japon toplumu üzerinde, Amerikan çizgi romanlarının Amerikan toplumu üzerindeki etkisi ile kıyaslandığında, çok daha büyük bir etkiye sahiptir. Bu etkinin birbiriyle ilişkili iki nedeni vardır: Birinci sebep, mangaların animelerden bile fazla konu çeşitliliğine sahip olmasıdır. Erkek çocuklar için spor klubü ve dev robot öykülerini içerek Shounen türü, kızlar için Shoujo mangaları gibi gençlere yönelik mangalar, kadınlara yönelik olarak hazırlanmış, görgü kuralları ile ilgili günlükler ve erotik içerikli mangalar bulunmaktadır. Manganın, günümüz Japon toplumu üzerindeki etkisinin ardında yatan ikinci sebep, birinci sebepten, yani mangaların konu zenginliğinden kaynaklanmaktadır. Manga, sahip olduğu konu zenginliği sayesinde her yaştan, cinsiyetten ve toplumsal sınıftan insan tarafından okunmaktadır. Frederick Schodt'un da belirttiği gibi, dünyada çizgi ro-

manların tam olarak bir ifade ortamı olarak kabul edildiği ilk ülke Japonya'dır.[449]

Yonezawa Yoshihiro, İkinci Dünya Savaşı sonrasında popüler olan manganın, okuyucuları ile birlikte olgunlaştığını söylemiştir. Çocukluğunda manga okumaya başlayan İkinci Dünya Savaşı jenerasyonu olgunlaştıkça, 1960'ların sonlarında, manga da daha derin konulara eğilmeye başlamış, 10'lu yaşlardaki okuyuculardan 20'li yaşlardaki okuyuculara ulaşmaya başlamıştır. Çok geçmeden manga dramları yetişkinlere yönelik derin felsefi konuları, varoluşsal sorunları ele almaya başlamış, bazıları ise açıkça orta yaşlı ve yaşlı okuyuculara yönelik hikayeler anlatmaya başlamıştır. 1980'lerden itibaren kadınlar arasında artan iş yaşamına katılma, geleneksel evlilik ve annelik rollerini erteleme eğiliminin artmasıyla manga, evlenme, çocuk yetiştirme ve iş yaşamındaki zorluklar gibi konular üzerinde yoğunlaşmaya başlamıştır.[450]

Mizushima Shinji'nin 1973 yılında yayınlanmaya başlayan *Abu-san* mangasının kahramanı *Abu-san*, 20'li yaşlarında genç bir beyzol oyuncusu olarak ortaya çıkmıştır. Yıllar geçtikçe okuyucular *Abu-san*'ın evlenmesine, baba olmasına ve çocuğunu büyütmesine şahit olmuş, kahramanla beraber büyümüşlerdir. 2000'lerde ise okuyucular, 50 yaşına yaklaşan *Abu-san*'ın ve oğlunun aynı profesyonel ligdeki kahramanlıkları okuma fırsatı bulmuştur. Abe Zenta ve Shinohara Yukio'nun çizdiği "*Teinen Taishoku*" adlı bir dizide (*Emeklilik, Patron Yok, İş Yok*), hayatın emeklilikten sonraki dramatik anları anlatılmış, Hirokane Kenshi'nin *Gün Batarken Düşen Yıldızlar* adlı mangasında da 60'lı yaşlardaki erkekler ve kadınlar arasında geçen aşk ve cinsellik konu edilmiştir.[451]

Günümüzde manga, Japon üniversitelerinin güzel sanatlar fakülteleri ve sosyoloji bölümlerinde sanatsal ve toplumsal bir olgu olarak incelenmektedir. Japonya'nın çeşitli kentlerinde açılan manga müzeleri de bu popüler kültür ürününe etnik-kültürel bir anlam yüklendiğini göstermektedir. Mutlu Binark'ın altını çizdiği gibi, "*Popüler kültür ürünü olarak manga ve alt türlerini tüketmek 'akademik ilgi' alanına girdikçe,*

manga'nın kendisi daha da kurumlaşmış; adeta Japon 'halk' kültürünün bir parçası konumuna gelmiştir."[452]

Güçlü bir kitlesel edebiyat türü haline gelen manga, televizyon ve sinemanın hakimiyetine direnmenin ötesinde, onları etkilemektedir. Paul Gravett, televizyon ve sinemada başarı kazanmış işlerin büyük bir kısmının mangadan uyarlanmış olan animasyonlar ya da live-action (canlı sinema) yapımları olduğunun altını çizmiştir.[453] *"...geleneksel resim sanatlarına göre farklı ve yeni bir anlatım türü olan mangayı Japon toplumundaki değişiklikleri, toplumsal, siyasal ve kültürel çatışmaları ve yeni tüketim eğilimlerini izlemenin bir haritası olarak kullanmak mümkündür."*[454]

Frederik Schodt 1983 tarihli *Manga!Manga!* adlı çalışmasında manga sözcüğünü oluşturan iki Çin ideogramını açıklamıştır. Manga, "istemsiz" veya "kendisine rağmen" anlamına gelen *"man"* ve "resimler" anlamına gelen *"ga"* ideogramlarından oluşmaktadır. On sekizinci yüzyıldan kalma bu terim çeşitli içerikteki kitapları ifade etmiş, 1814 yılında Japon sanatçı Hokusai tarafından kendi çizim defteri için kullanılmıştır. *Man* ideogramının ikinci bir anlamının da "ahlaksız" olduğunu eklemiş ve bu da "sorumsuz resimler" anlamını doğurmuştur. Böylece manga, Batı'da konuşma diline olumsuz bir anlam yüklenerek girmiştir. Ahlaki bir anlam yüklenmiş bu tanımı da medya ve eleştirmenler sıkça kullanarak manganın Batı'da en başından sorunlu bir çerçevede algılanmasına neden olmuştur. Japon idareciler de manganın dış dünyaya yansıttığı ulusal portreden utanç duymuşlar ve Batılı ülkelerdeki manga festivallerine karşı mesafeli, hatta kontrolcü bir yaklaşım sergilemişlerdir.[455]

1970'lerin başından itibaren çeşitli yazarların yorumları üzerinden manga ile tanışan Batılılar, bu şaşırtıcı fantezi ürünlerinin içerdiği şiddet ve cinsellikten dehşete düşmüşlerdir. Gravett, manga ve animelerin kötü örneklerinin ihraç edilmeye başlandığı 1980'lerde, Batı'nın Japonları ve onların çizgi romanlarını küçümseyişini özetleyen bir imgeden bahsetmiştir: Banliyö treni ile işe giderken, elindeki şiddet ve cinsellik yüklü manga dergisine gömülmüş, takım elbiseli bir Japon memur. 1987 yılında Wall Street Journal gazetesi *"Japonya'da Yetişkin Erkekler*

Hala Çizgi Roman Okuyup Fantezi Kuruyor" diye alaylı bir manşet atmıştır. Bu Japon memur hala "*on iki yaşındaki oğlan çocuğu*"dur, ancak bedeni büyümüş olan bu çocuk "*iğrenç ve zalim olandan*" zevk almakta- dır.[456]

Japon toplumu da zaman zaman anime ve manga kültürü karşısında Sharon Kinsella'nın "ahlaki panik" olarak adlandırdığı bir duyguya kapılmaktadır. Ülke içinde bazı anime ve mangaların içerdikleri cinsellik ve şiddet tartışma konusu olmakta, aile ve eğitim sistemini hedef alan manga ve animeler, toplumsal değerlere saldırarak sosyal açıdan sağlıksız gençlerin yetişmesine neden olmakla suçlanmaktadır. Japon medyası da Aum Shinrikyo tarikatının metroda yaptığı gaz saldırısı ve Akhiabara katliamı gibi büyük ses getirmiş şiddet olaylarının faillerinin manga ve anime hayranları olmasını vurgulayarak, bu ürünlerin gençlerin ruh sağlığı ve ahlak yapısı üzerinde olumsuz etkileri olduğunu öne sürmüştür.[457]

Türkiye'de de anime ve mangaya ait belli kalıplaşmış yargılar vardır. Bunun nedeni ülkemizde Japon popüler kültür ürünlerinin pazarlama stratejilerinin fazla bilinmemesi ve ithal edilen manga/animelerin genelde belli alt-türlerin örnekleri olmasıdır. Televizyonlarda gösterilen anime dizilerinin çoğunluğunun shoujo türünden olması nedeniyle, bu türün karakterlerinde öne çıkan büyük gözler, uzun bacaklar ve uzun boy gibi Japon insanının fizyolojisini yansıtmayan çizim teknikleri, tüm türlerin bu şekilde olduğu gibi yanlış bir yargıya neden olmuştur. Yoğun ve yüksek düzeyde şiddet -özellikle de cinsel şiddet- içeren manga ve animeler, erkek bakışının doyurulmasına yönelik olduğu için eleştirilmiştir.[458]

Anime ile kıyaslandığında, manganın başka ülkelerde popülerlik kazanması daha fazla zaman almıştır. Animenin başka bir ülkeye uyarlanması sadece dublaj ya da altyazı ile mümkün olabilmektedir. Oysa manganın Japon dilindeki gibi sağdan sola doğru okunması, resimlerin ve simgelerin bu şekilde basılması, başka bir dile çevrilmesini zorlaştırmaktadır. Tuğbek Ölek, manga hayranı olmak için, Japonya'da yaşamanın önemli bir unsur olduğunu söylemiştir. Manga, Japonların

günlük yaşam tarzına yerleşmiş, şehrin yaşam kültürüyle iç içe geçmiştir. aponya dışında bir ülkede her köşe başında ve çok ucuza manga almak mümkün değildir. Anime ise her yaştan, her ülkeden izleyicinin kolayca takip edebileceği, film izleme kültüründen çok fazla farkı olmayan bir alışkanlıktır.[459]

Son yıllarda, özellikle 2000'den sonra, büyük Amerikan şirketleri manga ve anime sektörüne katılmaya başlamıştır. Günümüzde manga ve anime sektörü sadece fasiküllerin veya DVD'lerin satışlarından değil, bunlarla bağlantılı pek çok üründen oluşan büyük bir sektördür. Bülent Tellan, sektörün zincirleme şekilde genişleyen hacmini şu şekilde özetlemiştir:

> Hem hikayelerde öğrenciler, hem kıyafetleriyle yapılan etkinlikler, cosplayler, hem live action filmler, hem manga olarak çıkanın anime olarak çevrilmesi, anime olarak hazırlanan bir hikayenin mangaya dönüştürülmesi, bağımsız çizerlerin geliştirdiği hikayelerin sonra şirketler tarafından satın alınıp ana hikayeye dahil edilmesi...[460]

Manga: Yerel mi Evrensel mi?

Kamakura Dönemi'nde (1192-1338) Japonya'da kaos ve feodal iktidar mücadeleleri yaşanırken, cenneti, insanları, dev tanrıları, hayvanları, aç hayaletleri ve cehennemi tasvir eden resimler yapılmıştır. Bu dönemde sanatçılar mizahi karikatür üslubuyla, karnı aç yaratıkların cesetleri ve pislikleri yediği, hastalıkların ve deliliğin insanların evlerine girdiği, garip ve sakat insanlarla dolu korkunç bir dünya tasvir etmişlerdir.[461]

On ikinci yüzyılda başlayan bu eski eserler, efsaneleri, savaşları ve günlük olayları anlatan, uzunlukları altı metreyi bulan kağıt rulolar üzerine, birbirini izleyen diziler halinde resmedilmiş çizimlerdir. Bu ruloların, sanatçı-rahip Toba Kuruyu'nun (1053-1140), rahipleri tavşan, tilki, kurbağa gibi hayvanlara dönüştürerek çizdiği resimler gibi komik örnekleri de bulunmaktadır. Gravett, rulolardaki bu sağdan sola doğru

akan okuma ve bakma biçiminin de manga ile bağlantılı olup olamayacağı sorusunu sormuştur. Gravett aynı şekilde, katlanır paravanların üzerine çizilmiş sahnelerin bölümlere ayrılma şeklinin de manganın karelere bölünmüş anlatım şekli ile olan bağlantısına dikkat çekmiştir.[462]

Sonraki dönemlerde tahta bloklar üzerine dünyanın bilinen ilk "çizgi roman kitapları" basılmıştır. İpli cilt ile bağlanmış ya da katlanmış ardışık panellere tek renkli olarak, renklerin yerine gölgelendirme tekniği kullanılarak çizilmiş bu resimlerin yapımı ve çoğaltılması ilerleyen yıllarda geliştirilmiş ve halk tarafından çok sevilmiştir.[463]

Halkın daha rahat ulaşabileceği, bütçesine uygun ve Gravett'in değerlendirmesiyle "*muhtemelen ruhu mangaya daha yakın olan*", eğlence bölgelerinin *ukiyo-e*'leri, yani yüzen dünya resimleri büyük beğeni kazanmış, 17. yüzyıldan itibaren yüzlerce kopya halinde basılmıştır. Dünyevi konuların resmedildiği bu tahta baskılar bir kabuki gösterisi, bir sumo güreşi müsabakası, kiraz çiçekleri veya güzel geyşaların tasvirlerini içermektedir. Günümüz pornografik mangalarına benzer "*abartılı bir erotizm*" içeren ve 1722'de yasaklanan *shunga*'lar (bahar resimleri), korku türündeki mangaların halen yararlandıkları, şeytanların ve korkunç hayaletlerin tasvirlerini içeren *yokai* baskıları, modern mangalar ile geleneksel Japon kültürü arasındaki bağı gözler önüne sermektedir.[464]

Modern mangalar gibi *Ukiyo-e*'ler de Edo Dönemi'nin popüler kültürünün bir parçasıdır. *Ukiyo-e* resminin ustaları, eserlerinde formların bozulmasıyla sağlanan bir mizah yaratmış, fantastik, dehşetli ve erotik unsurları da eserlerine katmışlardır. "*Manga*" kelimesini ilk kullanan kişi, ünlü baskı sanatçısı Katsushika Hokusai (1760-1849)'dır. Ressam Tsukioka Yohitashi'nin şiddetli savaş sahnelerinde günümüz mangalarında yer alan karakterize etme biçemleri ve aynı türdeki kan sıçramaları görüldüğünü söyleyen Schodt, benzer örneklerin, Japon çizgi romanının kökenlerinin geleneksel sanatlar olduğu yargısını desteklediğini belirtmiştir.[465]

Gravett, Japonya'da toplam kitap ve dergi satışının % 40'ını mangaların oluşturmasında, Japonların eskiden beri çizgi roman sanatına yaklaşan, çizgi roman eleştirmeni Fusanosuke Natsume'nin de bazı örneklerini pre-manga olarak adlandırdığı resimli sanatlara duydukları sevginin ve aşinalığın etkisi olduğunu belirtmiştir.[466]

On dokuzuncu yüzyılın ortasında Amerika Birleşik Devletleri'nin Japonya'yı Batı ile ekonomik ilişkiler kurmaya zorlaması ve yaklaşık iki yüz yıldır dünyaya kapıları kapalı olan ülkeyi dışa açması sonucu, Japon toplumunu etkileyen Batı kaynaklı pek çok ürün gibi Batı tarzı çizgi roman da Japonya'ya ulaşmıştır. Özellikle İngiltere'de yayınlanan *"British Puch"* dergisi eleştirel tarzı ile Japonlar tarafından beğenilmiş, 1862 yılında *"Japan Punch"* adlı Japon versiyonunun çıkmasıyla Japon çizgi roman geleneği üzerinde etkili olmuştur.[467]

Manga ve anime, Batı'ya kıyasla görselliğin çok daha fazla önem taşıdığı bir kültürün mirası olarak ele alınmalıdır. Manga üzerine çalışan araştırmacıların çoğu, manganın köklerinin en azından Edo Dönemi'ne uzandığını öne sürmektedirler. Bazı araştırmacılar ise bu formun kökeninin daha eskiye, Ortaçağ Dönemi'nin Zen karikatürü ve Onuncu Yüzyılın komik hayvan çizimli parşömenlerine dayandığını ileri sürmektedirler. Bu açıdan incelendiğinde, Edo Dönemi eserleri olan *Kiboyoshi* adlı resim kitapları ve *Ukiyo-e* adlı tahta baskılar manga ve anime ile doğrudan bağlantılı resimler içermektedir. Kiboyoshiler genelde esprili ve/veya erotik içeriğe sahip resimli kitaplardır. Ukiyo-e adı verilen tahta baskılarda ise *"sadece ahlaksız dünyanın oyuncularının ve saraylıların değil, cinler, hortlaklar gibi grotesk ve hayali kişiler ile aşırı derecede yaratıcı pornografi içeren"* resimler vardır. Cinsellik içeren grotesk resimler özellikle Bakumatsu (Shogunluğun Sonu) olarak adlandırılan dönemde ve Meiji Dönemi'nde yaygınlık kazanmıştır. Bu dönemler, Japonya'nın bir yandan kendi geleneklerini korumaya çalışırken, diğer yandan Batı'dan gelen etkileri yakalamaya, değişimleri sindirmeye çalıştığı geçiş dönemleri olmuştur.[468]

Mutlu Binark, çizgi roman türünün Japonya'ya, Batı üzerinden çizgi roman bantı olarak girmiş olduğunu hatırlatmakla birlikte, manganın

"Japon ekolü" olarak adlandırılabilecek bir tür olarak ortaya çıktığını vurgulamıştır. Binark, kendine özgü yapısına rağmen mangayı etnik bir ürün olarak nitelendirmenin aşırı bir yorum olacağını ve bu türün küresel kültür endüstrisi içinde değerlendirilmesi gerektiğini belirtmiştir.[469]

Gravett, bugün bildiğimiz anlamda manganın Meiji Dönemi ve sonrasında, ülkeye yeni giren Batı etkilerine uyum sağlayan bir grup öncü çizerin çabalarıyla geliştiğini söylemiştir. Gravett, manganın Batılı çizgi roman ile Doğu sembollerinin, yeni ile eskinin birleşiminden doğduğunu belirtmiş, bunu da Meiji dönemi modernleşmesinin sloganı ile özetlemiştir: "*Bu bir wakon yosai, yani 'Japon ruhu, Batı tekniği' meselesiydi*". [470]

1950'li yılların sonunda Japon ekonomisinin güçlenmesine bağlı olarak Japon medya sektörü de hızla büyümüştür. Sinemasal anlatım tekniği ile çizilmeye başlanan mangaların okuyucuları artmış, aylık olarak çeşitli dergilerde yayınlanan mangalara bu dergilerde ayırılan sayfa sayısı artmış, aylık olarak yayınlanan dergiler haftalık olarak yayınlanmaya başlamıştır. 1960'lı yıllarda artan çizer ihtiyacını karşılamak için sektöre çok sayıda genç çizer katılmış, manga üretiminin merkezi olan Tokyo'da çok sayıda stüdyo kurulmuştur.[471]

Anime ve manganın bugün geldiği noktaya ulaşmasındaki en önemli isim Tezuka Osamu'dur. Tezuka, ithal ve yerli çizgi romanların hevesli bir okuru olan, sinemayla ilgilenen bir babanın ve iyi bir tiyatro izleyicisi olan bir annenin çocuğudur. Amerikan filmlerinde hayran olduğu hareket kurgusunu öncelikle manga çizimlerine yansıtmış, bunu Disney'in karakter çizimleri ile birleştirmiştir. Tezuka'dan önce *manga-ka*'lar (manga çizerleri) karakterlerini sabit kamerayla filme alır gibi, belli bir uzaklıktan ve boydan resmetme eğiliminde olmuşlardır. Tezuka ise sinema tekniklerini mangaya uyarlamış, çok farklı bakış açılarına göre çizim yaparak karelere hareket kazandırmıştır. Sonuçta her yaştan ve cinsiyetten insanı etkileyen zengin bir konu çeşitliliği ve hikaye akışı ortaya çıkarmıştır.[472]

Tezuka, çizdiği mangaların kendisinden öncekilerden farkını şöyle açıklamıştır:

> O zamana kadar, pek çok manga iki boyutlu olarak ve sahne oyunu tarzında çiziliyordu. Sahnenin sağından ve solundan görünen aktörlerin etkileşimi bir tiyatro seyircisinin bakış açısıyla görünüyormuş gibi verilirdi. Bu yaklaşımla, güçlü ve psikolojik bir betimlemeyi ortaya koymanın mümkün olmadığını fark ettim. Bu yüzden kompozisyonlarımda sinemasal teknikleri de kullanmaya başladım. Bunun için örnek aldığım modeller öğrenciyken izlediğim Fransız ve Alman filmleriydi. Tabii ki yakın plan ve farklı açıları kullandım, daha önce sadece bir tek karede verilen hareketleri ve yüz ifadelerini içtenlikle yakalayabilmek için daha çok kare ve hatta sayfa kullandım. Böylece, kısa sürede beş ila altı yüz sayfadan bin ve üstü sayfaya sahip işler ortaya çıkarmış olacaktım... Ayrıca, manganın potansiyelinde güldürmekten daha fazlasının olduğunu düşünüyordum, gözyaşı ve acı, kızgınlık ve nefret temalarını kullanarak, her zaman mutlu sonla bitmeyen hikayeler yaptım.[473]

Bertolt Brecht'in tiyatroda kullandığı yabancılaştırma efektlerine benzer şekilde Tezuka da kimi zaman okuyucuya şahsen görünüp okuyucuya doğrudan seslenmiş, hikaye akışını kasten bölmüştür. Tezuka'nın bu uygulaması zaman içinde manganın tipik bir özelliği haline gelmiş, mangakalar öyküyü bölerek çizimlerin kalitesi ve ya karakterlerin gelişimi konusunda okuyucuya doğrudan seslenmişlerdir.[474]

İkinci Dünya Savaşı sırasında ekonomik sıkıntılar ve devlet sansürü nedeniyle duraklama döneminden geçen manga sektörü, savaş sonrası özellikle Tezuka Osamu'nun eserleri ile hareketlenmiş, çocuklardan büyüklere doğru kaymaya başlayan bir profile dönmüştür. Tezuka'nın manga türüne yaptığı en büyük katkı, manganın günümüzde sahip olduğu kendine özgü görsel, akışsal ve teknik zenginliklere kavuşması, bu zengin içerikli eserlerden etkilenen pek çok hevesli gencin manga çizeri olarak sektöre katılmasıdır.[475]

Özellikle shoujo türündeki manga ve anime karakterlerinin kocaman gözlerle çizilmesi Tezuka Osamu'dan beri yerleşmiştir. Tezuka, karakterin belli bir olay karşısında hissettiklerinin en iyi gözlerle ifade edilebileceğini söylemiştir.[476]

Manga ve animeyi Japon kültürünün değerli parçaları olarak gören Tezuka, İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği yıkım ve kayıpların ardından, çizgi roman aracılığıyla barışı ve tüm canlılara saygı duymayı öğretmeyi amaç edinmiştir. Ele aldığı konu ve tür çeşitliliği, ince düşünülmüş karakterleri, hareketli sayfa tasarımlarının yanında kimlik, yakınını kaybetme, ölüm ve adaletsizlik gibi en temel insani konuları irdelemesi, savaşın ardından Japonların içine düştüğü kimlik krizini robot bir çocuk, erkek kılığında bir prenses ve ölümsüz bir kuşla ilgili öyküleriyle dile getirmesi, onu 20.yüzyıl Japonya'sının en önemli kişilerinden biri haline getirmiştir. Büyüdüğü şehir olan Takarazuka'da adına yapılan bir müzeyle onurlandırılan Tezuka Osamu, günümüzde hala "Manga Tanrısı" olarak anılmakta ve büyük saygı görmektedir.[477]

Tezuka'nın eserleri çok geniş bir konu ve tema yelpazesine sahiptir. Sanatçının "*Ribon no Kishi*" (Kurdeleli Şövalye) mangası, neredeyse tek başına genç kızlar ve kadınlar için üretilen büyük bir manga ve anime türü olan Shoujo'nun başlamasına neden olmuştur. Yıllar geçtikçe eserlerinde daha olgun temalar üretmeye başlamış, ölüm, hayatın anlamı, dini meseleler gibi problemlerin üstesinden gelmeye çalışmıştır. Barışa tüm kalbiyle inanan Tezuka'nın tüm eserlerinde, sonraları "Tezuka Hümanizmi" olarak adlandırılacak olan derinlik bulunmaktadır. Stanley, Tezuka'nın "insanların yüzeysel eylemlerinin ötesine bakıp onları bir bütün olarak görme" yeteneğine sahip olduğunu söylemiştir. Tezuka'nın yarattığı karakterler iki boyutlu değil karmaşıktır, bu karakterler her zaman doğru şeyleri yapmazlar, kimi zaman da yanlış yaparlar, bazen de ölürler.[478]

1946 Anayasası'nda "*Japon halkı, savaşı ulusun egemenlik haklarından biri olarak görmekten sonsuza dek vazgeçer*" hükmü yer almış, yani Japonya, "savaş ilan etme hakkı"ndan vazgeçmiştir. İkinci Dünya Savaşı öncesinde ve savaş sırasında, manga da dahil olmak üzere Japon med-

yası, şovenizmi ve militarizmi körüklemek için samuray öykülerini kullanmıştır. Savaşın ardından İşgal Kuvvetleri, itaat ve kendini kurban etme gibi *Bushido* değerlerini çağrıştıran her şeye son vermek için harekete geçmiştir. Ülkede samuray öyküleri ve judo, karete, sumo güreşi ve diğer sporlar hem yayınlarda hem de uygulamada yasaklanmıştır. Rekabete dayalı tüm sporlara uygulanan bu yasak, 1950 yılında General MacArthur tarafından kaldırılmıştır. *"Halkın moralini yükseltmek ve yeni bir Japonya umudu aşılamak için bu yenik düşmüş ulusun kazanmayı yeniden öğrenmesi gerekiyordu."* 1950'lerin başından itibaren her tür sporla ilgili cesaretlendirici manga öyküleri, erkek çocuklara yönelik mangalarda hızla yaygınlaşmıştır. Takahashi Yoichi'nin Kaptan Tsubasa'sı, henüz ülkede profesyonel olarak futbol oynanmadığı yıllarda gençlere futbolu sevdirmiş, Takehiko Inoue *Slam Dunk* ile basketbolun, Matsumoto Taiyo ise *Ping Pong* ile masa tenisinin popülerlik kazanmasına katkıda bulunmuştur.[479]

Savaş sonrası dönemde yönetimde bulunan işgal kuvvetleri sıkı bir sansür uygulamış, samurayları konu alan kahramanlık öyküleri ortadan kaybolmuş, Mutlu Binark'ın saptamasıyla, bu dönemde *"popüler tarih tarihsizleştirilmiştir"*. Aynı dönemde Hiroshima ve Nagazaki'ye atılan atom bombalarının yol açtığı hasar ve kalıcı etkiler konusunda gazete ve dergilerin haber yapması konusunda sıkı bir sansür uygulanmıştır. Japon halkının bilincinden militarizm ve milliyetçiliği silmeye çalışan İşgal Kuvvetleri, Japon toplumunun kendisiyle hesaplaşmasını da ertelemiştir.[480]

Manganın çocuklar için eğlenceli, komik çizimlerden sofistike bir sanat dalı haline dönüşmesinde Tezuka'nın rolü büyüktür. Ancak manganın karlı bir endüstri haline gelme süreci, savaş sonrası Japon tarihi ve ülkedeki kitle iletişim araçlarının gelişimi bağlamında ele alınmalıdır. Burak Aydın'ın aktardığına göre, Japonya'da ilk televizyon yayınlarının başladığı 1954 yılında, tüm ülkede sadece 866 televizyon bulunmaktaydı. 1959 yılına kadar bu sayı iki milyona çıkmıştır. Evlerdeki televizyonların artışında Japon prensinin düğünü etkili olmuştur. 1959 yılında prensin evlenmesi medyanın en büyük olayı olmuş, halk

düğün görüntülerini ve haberlerini izleyebilmek için televizyon alma yarışına girmiştir. Hızlı bir ekonomik gelişme yaşayan savaş sonrası Japonya'sında, haftalık yayın formatı ile televizyon, bilgi ve eğlence akışının hızını belirlemiştir. Diğer kitle iletişim araçları bunu izlemiş ve 1956 yılında Japonya'nın ilk haftalık dergisi piyasaya çıkmış, 60'ların başına kadar çocuk pazarını da kapsayacak şekilde haftalık dergi patlaması yaşanmıştır. 1959 yılında çocuklar için yayınlanan ilk haftalık dergiler olan *Weekly Shounen Magazine* ve *Weekly Shounen Sunday* piyasaya çıkmış, kısa zamanda bunları yeni dergiler izlemiştir. Başlangıçta genel bilgi ve eğlence dergileri olarak düşünülen bu dergilerde mangalar bir sayının yüzde kırkından daha az yer tutmuştur. Bu dergilerin 200.000 civarında olan tirajları, geleneksel çocuk dergilerininki gibi düşüktür. Ancak yayıncılar kısa sürede, mangaya ayırdıkları sayfaları arttırarak satışları yükseltebileceklerini fark etmişlerdir. Sonraki birkaç yılda dergilerin mangaya ayırdıkları alan derginin yarısını kaplamaya başlamış ve daha önce kendilerini desteklemiş olan eğitimci ve ebeveyn gruplarının tepkisini çekecek şekilde "eğitici" öğelerden uzaklaşmaya başlamışlardır.[481]

Savaş sonrasında ağır hayat şartları, ekonomik güçlükler ve kağıt sıkıntısı nedeniyle manga sevenler için kiralık manga uygulaması başlamıştır. 1950'lerin ortasında manga kiralayan dükkanların (*kashihonya*) sayısı hızlı bir artış göstermiş ve 30.000 dükkana ulaşmıştır. Kage (*Gölge*) ve Machi (*Sokak*), o dönemin en büyük iki kiralık manga dergileri olmuştur.[482]

1950'lerin sonlarından itibaren manganın okuyucu kitlesi genişlemeye, ergenler, üniversite öğrencileri ve genç çalışanlar, gekiga adı verilen yeni bir tür sofistike ve ciddi manganın bulunduğu kiralık manga dükkanlarına gitmeye başlamışlardır. Gekigalar, macera ve bilimkurgu öykülerinin yer aldığı erkek çocuklara yönelik dergilerden farklı olarak, resim ve içerik olarak gerçekçiliği vurgulayan, genelde kasvetli ve şiddet içeren türde mangalardır.[483]

Savaşın ardından yaralarını sarmaya çalışan Japonya'da yoksulluk içindeki halk, acılarından uzaklaşmak için ucuz bir eğlenceye ihtiyaç

duymuştur. Gerçek yaşamın acılarını kısa süreliğine de olsa unutmak için yetişkinlerin bulduğu eğlence sinema iken gençler için mangalar olmuştur. 1950'lerde yıkıntıların arasında yeniden kurulan şehirler, çalışmak için köylerden gelen işçilerle dolmaya başlamıştır. Ailesinden uzakta ve maddi sıkıntılar içindeki bu işçiler için tek ucuz eğlence kaynağı kiralık mangalar olmuştur. Kiralık mangaları hazırlayan sanatçılar, amatör gençlerden oluşmuştur. Bu genç çizerler, içinde bulundukları toplumun zor koşullarından etkilenmiş, daha gerçekçi ve yetişkinlere yönelik bir manga stili geliştirmişlerdir.[484]

1940'lardan itibaren çocuk dergilerinde daha fazla sayfa mangaya ayrılmaya başlanmasıyla sektöre yeni çizerler katılmıştır. Ancak bu dergilerde yer bulmakta zorlanan genç çizerler kağıt tiyatrolar, yenilikçi çizgi romanlar ve paralı kütüphaneler gibi ücretlerin düşük ve rekabetin yoğun olduğu alanlara yönelmişlerdir. Bu genç çizerler, daha "marjinal" bir alanda çalışarak daha karanlık bir manga türü geliştirmişlerdir. Genç bir sanatçı olan Tatsumi Yoshihiro, 1957 yılında bu tür dramatik yetişkin mangalarını tanımlamak için bu stildeki mangalara "dramatik ve aksiyon dolu resimler" anlamına gelen "*gekiga*" adını vermiştir. Daha karmaşık ve gerçekçi öyküleriyle zamanın gerçeklerine daha yakın olan bu tür, dönemin çocuklara yönelik popüler çizgi romanlarından farklı üslubu nedeniyle genç yetişkinler tarafından okunmuştur. 1960'lar boyunca, gekiga kuşağından pek çok çizer, bir zamanlar kabul edilmedikleri popüler dergilerde çizmeye başlamış ve manga türüne sürükleyici olay öykülerini, karanlık ruh hallerini katmıştır.[485]

Gekiga sanatçıları başlarda kaçınılmaz olarak Tezuka'nın mangalarından etkilenmişler, ancak zamanla onun Disney çizgi filmlerini andıran kocaman gözlü stiline ve çocuksu temalarına olan ilgilerini yitirmişlerdir. Tezuka'ya kıyasla daha yoksul ve eğitimsiz ortamlardan gelen bu gençler, Kurosawa Akira ve Ozu Yasujiro gibi Japon yönetmenlerin filmlerindeki tekniklere ve temalara dayanan, sosyal içerikli, daha cesur konularla ilgilenmişlerdir. Gravett, Film Noir yönetmenleri ve Yeni Gerçekçi sinemanın da gekiga sanatçılarına yeni alternatifler sunduğunu belirtmiştir.

> Örneğin, Yoshihiro Tatsumi'nin Kage'deki, yeni ufuklar açan, sert kısa öyküleri, yenik düşmüş ve derinden yaralanmış bir ulusun yaralarını gözler önüne sermekten çekinmedi. Onun ince esprili kısa hikayelerinde verdiği yegane mesaj, hayatın amacının, umutsuzluğu ve isteklerin gerçekleşmemesini kabullenmek ve melankoliyi, şiirsel bir dünyada insanın ulaşmayı umabileceği en yüksek nokta olarak benimsemekti.[486]

Gekiga çizerleri, sadece Japonya'nın o dönem içinde bulunduğu sorunları, sokağın gerçeklerini eserlerine yansıtmakla kalmamış, ülkenin kimi dönemlerde sorunlu olan tarihini de irdelemişlerdir. Shirato Sanpei, *Ninja Bugeicho* (Bir Ninja'nın Askeri Başarı Tarihi- 1959-62) adlı destanında, zorba derebeyi karşısında fakirlerden ve parya durumundaki *burakulardan* yana olan bir kahramanın öyküsünü çizmiş ve büyük başarı kazanmıştır. Toplum dışı olan *burakular* o dönem Japonya'da hala büyük bir ayrımcılığa uğramalarına karşın resmi tarih, bu azınlığa ve maruz kaldıkları ayrımcılığa neredeyse hiç değinmemiştir. Gravett, devletin Japon tarihi ile ilgili kapsamlı kontrolünün günümüzde hala devam ettiğini hatırlatmış ve gekigaların, okullarda öğretilmeyen tarihi olayları ele alarak güncel sorunlarla paralellikler ortaya koyduğunun altını çizmiştir. İkinci Dünya Savaşı öncesinde ve savaş boyunca Japonya'nın izlediği faşist militarist politika, feodal dönem zorbalıkları ve ezilen azınlıklar gibi resmi tarih kitaplarında yer verilmeyen tarihi ve güncel gerçekler bu eserlerde irdelenmiştir. Gravett'e göre *"Muhafazakar Japonya'da, gerçeği bağımsız ve cesur bir bakış açısıyla ele almanın aracı çizgi romanlardır."* Gekiga, 1950'lerin sonlarındaki politize yıllarda güçlenmiş, toplumsal muhalefetin tarihsel olaylarla bağlantılı olarak ele alındığı bir alan olmuştur. Japon-Amerikan ittifakının yenilenmesine karşı oluşan toplumsal muhalefet 1960'ta doruk noktasına ulaşmıştır. Eylemciler üniversite binalarını işgal ettiğinde, adaletsizliğe karşı sınıf mücadelesi veren manga karakterlerinin resimleri pankartlarda boy göstermiştir. Gravett, bu isyan ve direniş havasının, 1960'larda tüm halkın ülkeyi bir süper güç haline getirmeye odaklanması ile değiştiğini belirtmiştir.[487]

1959 yılından itibaren Japon çizgi roman endüstrisi olağanüstü bir büyüme yaşamış, ekonomideki büyüme ve savaş sonrası *baby-boom* (bebek patlaması) kuşağı çocukların manga okuyabilecek yaşa gelmesi bu büyümeyi desteklemiştir. Bu dönemde radyo ve televizyonlar başarılı çizgi roman karakterlerini dizilere uyarlamaya başlamıştır. Bu manga uyarlamaları sadece televizyon yayıncılığının değil, manga yayıncılığının da yapısını etkilemiştir. Uyarlamaların televizyon ve radyoda haftalık bölümler halinde yayınlanmasıyla, bir ayın çocuk hayatı için uzun bir süre haline geldiği anlaşılmış ve haftalık manga dergileri yayınlanmaya başlanmıştır. Aylık yayınlardan haftalık yayınlara geçilmesi ile iş yükü artan pek çok mangaka, bu durumla başa çıkabilmek için stüdyo kurup asistan almış, sektöre yeni çizerler kazandırmıştır. Japonya'da iyi bir işte çalışmak isteyen her gencin sahip olması gereken diploma, aile bağları ya da sosyal statü gibi etkenlerin hiçbiri manga endüstrisinde işe yaramadığından, yeteneği, şansı ve hırsı olan herkes bu sektörde başarılı olabilmiştir.[488] Dolayısıyla manga ve anime sektörü sadece ele aldığı konular ve bunları işleyiş biçimleri ile değil, üretim sürecindeki yapılanması ile de Japonya'nın katı sisteminde bir gedik açmayı başarmıştır. Manga ve anime, kimliği sorunsallaştırması, tarihin ve kültürün algılanışını resmi tarihten farklı şekilde muhalefete teşvik etmesi gibi okuyucular üzerindeki etkisinin yanında, daha üretim aşamasından itibaren sistemin genel işleyişine bir alternatif oluşturmuştur.

1960'lı yıllarda Japonya, savaş sonrası yoksulluğun üstesinden gelmiş ve sanayileşmeye başlamıştır. Sanayileşme ve modernleşme ile popüler kültür ürünlerinin üretimi ve tüketimi artmış, buna bağlı olarak manga patlaması yaşanmıştır. 1960'ların sonu ve 70'lerin başında toplumsal dinamizme bağlı olarak politik hareketler de artmış, manganın da siyasallaştığı gözlenmiştir. *Seiji Manga* (siyasal manga) olarak adlandırılan mangalar Japon hükümetine, özellikle Amerikan-Japon Güvenlik Anlaşması'na yönelik tepkileri yansıtmıştır. 1964 yılında yayınlanmaya başlayan *Kamui-den* (Kamui Efsanesi) Japon toplumuna egemen olan güçlere karşı verilen mücadelenin öğrenci olaylarındaki simgesi haline gelmiş olan bir siyasal manga örneğidir.[489]

Shoujo manga İkinci Dünya Savaşı'nın ardından geçen on yıl içinde Tezuka Osamu'nun etkisiyle ortaya çıkmıştır. İlkokul çağındaki Japon kızlarını hedef alan dergilerde, Amerikan gazetelerinde de benzerlerine rastlanan, basit, mizah merkezli çizgi romanlar yayınlanmıştır. Teknik ve anlatı açısından sofistike, drama, macera, trajedi, fantezi, mizah ve romans içeren hikayelerin öncülüğünü ise Tezuka, *Ribon no Kishi* (1954) adlı mangasıyla yapmıştır.[490]

1960'lı yılların başına kadar shoujo mangaların büyük bir kısmı, çoğu shounen manga türünde de eserler veren erkek çizerler tarafından yaratılmıştır. Shoujo manga üreten ve sayıları çok az olan kadın çizerler ise ilkokul çağındaki kızların mizah, korku ve aileleriyle olan ilişkilerini ele almıştır. 1963 yılına gelindiğinde Shounen mangaların aylık formattan haftalık yayın formatına dönüşümleri shoujo mangaları da etkilemiştir. Daha fazla sayıda çizere ihtiyaç duyulması ve kadın çizerlerin okuyucuların isteklerini anlama konusunda erkek çizerlerden daha başarılı olduklarının anlaşılması nedeniyle sektöre kadın çizerler katılmıştır. 1960'ların sonu, sektöre katılan çok sayıda yetenekli kadın çizerin yaptığı çıkışlara sahne olmuştur.[491]

1970'lerde kadın mangakaların ortaya çıkmasıyla, kadınlar manga endüstrisine dahil olmuş, kendilerine yönelik hazırlanan mangaların sadece okuyucusu değil, üreticisi de olmuşlardır. Kadın mangakalar, genç kızların ve kadınsı güzelliğe sahip genç erkeklerin romantik aşk öykülerine odaklanan shoujo ve bishounen türlerinde mangalar üretmişlerdir.[492]

Kadın dergileri 1960'lardan itibaren sayfalarında seri çizgi romanlara yer ayırmış, okuyucu ilgisinin artmasıyla 80'li yıllardan itibaren kadınlara yönelik manga dergileri yayınlanmaya başlamıştır. *Redikomi*'ler, yani kadınlar için çizgi romanlar, yetişikin kadınların hayalleri ve yaşamlarıyla ilgilenmektedir. Genellikle kadın kahramanın ideal erkeğini bulmasıyla sonuçlanan aşk hikayelerine yer vermekle birlikte redikomi'ler, kadın çizerlere cinselliği kullanmakta genç kızlara yönelik çizgiromanlarda bulamadıkları bir özgürlük vermiştir. 1980'lerin sonunda kadınlara yönelik çizgi romanların üçte ikisi *hentai* denilen, "ola-

ğan dışı cinsellikten ciddi derecede sapıklığa kadar" oldukça geniş bir içerik sunmaktaydı. Kadınlara yönelik çizgi romanlar sadece cinselliği değil, ciddi aile ve ilişki sorunlarıyla nasıl başa çıkılacağı konusunu da işlemektedir. Kocasının ebeveynleriyle aynı evde yaşayan kadınların, kayınvalideleriyle yaşadığı ev içi çekişmelerden çalışan kadının sorunlarına, çok çalışan ve evle ilgilenecek vakti olmayan kocalarla yaşanan evlilik krizlerinden sadakatsizliğe kadar pek çok sorunu ele alan çizgi romanlar, bu tür krizleri aşarak mutlu sona ulaşan karakterleriyle kadınlara duygusal rahatlama sağlamanın ötesinde, okurlarına pratik tavsiyeler de vermektedir.[493]

Redikomiler genellikle 19-29 yaşları arasındaki kadınlar tarafından okunmakta, ancak okurları arasında geleceğini merak eden ergenler de yer almaktadır. Gravett, gençlere ve yetişkinlere yönelik mangalarda okudukları seks hikayeleri ile ilgili fikirleri sorulan liseli kız öğrencilerin yanıtlarını oldukça aydınlatıcı bulmuştur. Genç kızlar, Japon yetişkinlerinin seksten utandıklarını, evde ve okulda kendilerine cinsel hastalıklar ve doğum kontrolü gibi konularda eğitim verilmediğini belirtmişler, bunları çizgi romanlardan öğrendikleri için bu tip yayınlara ihtiyaç duyduklarını söylemişlerdir.[494]

1970'lerin başında, çoğu 1949 yılında doğduğu için "*Muhteşem 49'lular*" olarak tanınan bir grup kadın manga sanatçısı sektörde etkili olmuştur. Hagio Moto, O-shima Yumiko, Takemiya Keiko, Ikeda Riyoko ve Yamagishi Ryoko geleneksel Shoujo Manga'nın kısıtlamalarını reddederek daha büyük yaştaki okuyuculara çekici gelen temalar, tarzlar ve öyküler çizmeye başlamışlardır. Cinsiyet ve cinsellik kavramlarını irdeleyen, erkeklere ait görülen bilimkurgu gibi janrları adapte eden ve insanlıkla ilgili derin konuları ele alan kadın çizerler, shoujo türünün gelişmesini sağlamıştır. Shounen magazinler, haftalık yayın formatının getirdiği zaman kısıtlamaları nedeniyle aksiyona odaklanarak öykülerini derinleştirme konusunda sıkıntı çekerken, sektöre katılan kadın çizerler sayesinde, shoujo mangalar için haftalık yayın formatı tam tersi yönde bir etki yapmıştır. Nitekim shounen mangalar ilerleyen dönemde önce iki haftada bir yayınlanmaya başlamış, daha sonra da orijinal formata dönerek ayda bir yayınlanmıştır.[495]

1970'lerin sonunda shoujo manga homojen bir tür olmaktan çıkmaya başlamış, fantezi, bilimkurgu ve erkekler arası aşk öykülerini anlatan *shounen-ai*'ler gibi alt türler sağlam bir yer edinmeye başlamıştır. Shoujo manga okuyucularının üst yaş sınırı arttıkça, bu yaşa bağlı olarak 80'lerden itibaren daha dar kitleleri hedef alan, çalışan genç kadınlara, ev kadınlarına yönelik dergiler ortaya çıkmıştır. 1990'lardan sonra ise yayıncılar pek çok çeşitte alt türler yaratmaya ve belirli "tipteki" yetişkin Japon kadınlarını hedef almaya başlamıştır. Günümüzde manga sanatçıları, shoujo manganın en güçlü özellikleri olan karakterler arası ilişkileri, duygusal durumdaki değişimleri, öykünün geçtiği mekanı geliştirme ve ayrıntılara inme fırsatı bulmakta, daha düşük tempoda, daha uzun süreli çizimler yapabilmektedirler.[496]

Bir manga dergisinde yer alacak mangaların içeriğini editör belirlemektedir. Yayın politikasına göre dergide yer alacak mangaların romantik, bilimkurgu ya da eleştirel olmasına dergi editörü karar vermektedir.[497] Japonya'da manga çizerleri editörlerle ortak çalışmakta, bazen zamanında yetişmesi gereken bir sayı için aynı evde yaşayarak gece gündüz çalışmaktadırlar. Japonya'daki manga çizerleri, eserlerini oluştururken öykü gelişimi, karakter dizaynı, konuşma balonlarının yazılması gibi her işi kendileri yapmaktadır. Bir asistanı olacak kadar ünlü çizerler kimi zaman bazı ayrıntıların çizimlerini veya tüm bir karenin oluşturulmasını asistanlarına bırakabilmektedirler. Amerikan çizgi romanlarında ise farklı aşamalardan sorumlu uzmanlar vardır. Konuşma balonlarının yazılması tek bir kişinin işi olurken, taramalardan bir başkası sorumludur.[498]

Belli bir manga serisinin hayranları tarafından, o serinin karakterleri baz alınıp çizilen alternatif hikayelere *doujinshi* adı verilmektedir. Japonya'da düzenli olarak doujinshi fuarları düzenlenmekte, bu fuarlarda profesyonel olmayan çizerlerin mangaları satılmakta, büyük şirketlerin yöneticileri yetenekli buldukları çizerleri bünyelerine katmaktadır.[499] İyi bir *mangaka* olmak, dövüş sanatlarında ustalaşmak gibi ancak bir sensei gözetiminde çalışmak, ona asistanlık yapmakla mümkün olmaktadır. Bu nedenle *mangaka* olmak isteyen gençler, uzun bir

süre sıradan ayak işlerini yapmakta, bu hevesli gençlerin pek azı ünlü bir *mangaka* olabilmektedir.[500]

Sarah Glazer'ın aktardığına göre manga, Amerika'da da yayıncılığın en hızlı büyüyen alanlarından birinin, grafik romanların itici güçlerinden biri olmuştur. 2002 yılında 55 milyon dolarlık manga satışı yapılmış, 2004'te ise satışlar 125 milyon dolara yükselmiştir. Amerika'daki manga okuyucularının %60'ını genç kızlar ve kadınlar oluşturmakta, bu nedenle Amerika'daki manga sektörünün lideri shoujolar olmaktadır.[501]

Japonya dışında yaşayan, manganın çizim ve öykü tekniklerinden etkilenen pek çok sanatçı benzer eserler vermiştir. Bu mangaların Amerika'daki örneklerine "*ameri-manga*", Avrupa'daki örneklerine "*euro-manga*", Kore'deki örneklerine "*manwha*" adı verilmektedir.[502]

Türkiye'de basılan ilk manga, Tudem Yayıncılık tarafından yayınlanan Nakazawa Keiji'nin *Yalınayak Gen (Hadashi no Gen)* adlı ünlü mangasıdır. Amerimanga'nın Türkiye'de yayınlanan ilk örneği ise Benn Dunn tarafından çizilen *Ninja High School V2* adlı çizgiromadır. Türkçe olarak yayınlanan *Ninja High School V2*, ilk olarak 2001 yılında Akşam gazetesinin yanında ek olarak verilmiş, Mayıs 2002'de C&C Tasarım Yayın tarafından cilt halinde basılmıştır.[503]

3. ANİME

Animasyonun ortaya çıkışı, imgeleri hareket ettirmek konusunda yapılan deneyler sonucunda gerçekleşmiştir. MÖ 70 yılında Lucretius tarafından "*De Rerum Natura*" adlı kitapta, elle çizilen imgelerin hareket ettirilmesine yönelik çalışmalara ait kanıtlar bulunmaktadır. On altıncı yüzyılda animasyona dair ipuçları kendisini göstermiş, bu dönemde Avrupa'da genellikle erotik içerikli olan, *flipbooks* adı verilen ve kitap sayfalarını hareket ettirerek elde edilen hareketli görüntüler yaygınlaşmıştır.[504]

Uzun süre karikatür çizmiş olan Emile Cohl, elde çizilmiş resimleri ekranda canlandıran, yani gerçek anlamda animasyon film yapan ilk

yönetmendir. Cohl'un Pathé Stüdyoları'nda yaptığı ilk animasyonun adı "*Fantasmagorie*" (Hayal Oyunu)'dir. Bu filmde bir filin yavaş yavaş bir dansçıya, sonra da farklı biçimlere dönüşmesi tasvir edilmiştir.[505]

1914 yılında Winsor McCay, "*Gertie the Dinosaur*" (Dinazor Gertie) ve 1918 yılında "*The Sinking of the Lusitania*" (Lusitanya'nın Batışı) adlı animasyonlarıyla karakter animasyon/antropomorfizm kavramının ilk örneklerini vermiştir.[506] Güvemli'nin aktardığına göre McCay, Dinazor Gertie adlı film için üç sene boyunca resim çizmiştir. Amerika'da, animasyon filmlerin popüler olmasında basının büyük rolü olmuş, filmler için çizilen kareler önce gazetelerde çizgi roman olarak basılmıştır.[507]

Japonya'nın bilinen ilk animasyonu Katsudo Sashin adı verilen kısa ve sessiz bir animasyondur. Animasyonun renkli olduğu belirtilmiştir.[508] 2005 yılında bulunan ve 1907 yılında yapıldığı tahmin edilen animasyon, 5 çerçevelemeden oluşmaktadır. Doğrudan selüloid şerit üzerine çizilmiş olan animasyonda, Çin ideogramlarıyla "hareketli resim" yazan bir çocuk tasvir edilmiştir. Çocuk izleyicilere döner, şapkasını çıkararak selam verir. Bu animasyonun yaratıcısı bilinmemektedir.[509]

Animasyon filmler Japonya'ya ilk olarak 1908-1910 yılları arasında Fransa ve İngiltere'den gelmiş, özellikle Fransız animasyon sanatçısı Emile Cohl'un eserleri Japon animasyon sanatçıları üzerinde büyük etki bırakmıştır. 1915'ten itibaren Japon animasyon sanatçıları kendi çalışmalarını yaratmaya başlamışlardır. Bunun yanında animasyonun ticari bir sanat formu olarak değer kazanması, Toei gibi gerçek oyuncularla çektiği filmlerle tanınan stüdyoların ürettiği uzun metrajlı animasyon filmler ile gerçekleşmiştir. Japon film endüstrisinin ilk büyük film şirketi olan Nikkatsu Stüdyo, 1912 yılında kurulmuştur. Yabancı ülkelerden film ithal etmek ve kendi filmlerini yapmak konusunda oldukça başarılı olan Nikkatsu, animasyon yapımıyla da ilgilenmeye başlamıştır. Nikkatsu ve rakip stüdyolar gerçek oyuncularla çekilen filmlerin yanında animasyonla da ilgilenerek erken Japon animasyonunun öncülerine çalışma ve eser yaratma fırsatı sunmuştur. Tochigi Akira, 1910'larda Japon sinema seyircilerinin %30-40'ının çocuklardan oluş-

tuğunu belirtmiştir. Sinemanın çocuklar üzerindeki etkisi konusunda ateşli tartışmalar yaşanmış, hükümet, akademisyenler ve entelektüeller, bu konuda araştırmalar yapmıştır. Bu tartışmaların sonucu olarak 1920'lerin başında, hükümet çocuklar için eğitici animasyon üretimini destekleme politikası uygulamaya başlamış, bu dönemde eğitici filmler animasyonları kuşatmıştır. Bu tür bir kategorilendirme ile hükümet animasyon filmlerin yapımını desteklemiş, kimi zaman bağımsız animasyon sanatçılarını eğitici filmler yapmaları için görevlendirmiştir. Animasyonun, çocukları sinemanın etkilerinden korumanın bir yolu olarak görüldüğü bu dönemde, animasyonun niteliği ve rolü değişmiştir.[510]

1920'lerde Amerika başta olmak üzere diğer ülkelerden daha fazla animasyon film ithal edildikçe, önde gelen stüdyolar kendi animasyonlarını üretmek konusunda daha az istekli olmuştur. Tochigi'nin aktardığına göre bu stüdyoların yöneticileri, Amerikan animasyonunun daha sofistike olduğuna ve Japon izleyicisine daha cazip geldiğine inanmaktaydılar.[511]

1930'larda yükselen militarist politikalarla birlikte hükümet filmleri sıkı denetime tabi tutmuş, 1940'lı yıllardaki "Film Yasası" ile eğitici filmlerin, belgesellerin ve animasyonların salonlarda gösterime girerek geniş halk kitleleri ile buluşmasını desteklemiştir. İkinci Dünya Savaşı boyunca ordu denetimindeki hükümet, film üretimini sıkı bir kontrole tabi tutmuştur. Bu dönemde pek çok manga ve anime sanatçısı propaganda amaçlı eserler vermiştir. Savaş döneminin ürünleri olan *"Momotaro no Umiwashi"* ve *"Momotaro-Umi no Shinpei"* adlı animasyon filmlerinde ünlü Japon halk masalı kahramanı *"Şeftali Çocuk Momotaro"* kullanılmıştır. Bu filmlerde Momotaro tüm Uzakdoğu'da barışı sağlamak isteyen ve Uzakdoğu ırklarını temsil eden çeşitli hayvan askerlerle birlikte savaşan bir deniz kuvvetleri komutanı olarak filme uyarlanmıştır.[512] Masalın orjinalinde de Momotaro, yaşadığı yörenin halkına eziyet eden bir şeytanla savaşırken çeşitli hayvanlardan yardım almaktadır.[513]

İkinci Dünya Savaşı ile sonuçlanan süreçte Asya kıtasında yayılmacı bir politika izleyen Japonya, savaş propagandasını Uzakdoğu barışı ve

Batılı güçlerin Uzakdoğu üzerindeki etkisini ortadan kaldırma söylemi üzerine kurmuştur. Uzakdoğu halklarını temsil eden askerlerin -komutan Momotaro hariç- çeşitli hayvanlarla, Batılı kuvvetlerin ise biçimi bozulmuş insanlar şeklinde temsil edilmesi, Japonya'nın insan yayılmacılığını temsil eden emperyalist Batı'ya karşı savaşan doğa güçleri ile eş tutulduğunu akla getirmektedir.

1942 yılında Japon Deniz Kuvvetleri tarafından finanse edilen ve yönetmenliğini Geijotsu Eigasha'nın yaptığı "*Momotaro no Umiwashi*" (*Momotaro's Sea Eagles/Momotaro'nun Deniz Kartalları*) yapılmıştır. 37 dakikalık bu sesli animasyon, Doğu animasyonunda o güne kadar yapılmış en uzun ve teknik olarak en gelişkin örneğidir. Film, insan Momotaro ve Uzakdoğu ırklarını temsil eden çeşitli hayvan türlerinden oluşan bir deniz kuvvetleri birliğinin, ortak bir zafer için hep birlikte savaşmasını anlatmaktadır. Bu film, dünya çapında Disney'in "*Snow White*" (Pamuk Prenses) ve Fleischer'ın "*Gulliver's Travels*" (Güliver'in Maceraları) filmlerinden sonra üçüncü en uzun animasyon olmuştur. İki yıl sonra, 1944'te, Shouchiku Douga Kenkyuusho, 74 dakika uzunluğundaki "*Momotaro Umi no Shimpei*" (Momotaro's Divine Sea Warriors/Momotaro'nun Kutsal Deniz Savaşçıları) adlı filmi yapmış, bu siyah-beyaz animasyon, Japon animasyonunun ilk uzun metrajlı örneği olmuştur.[514]



İlk uzun metrajlı Japon animasyonu "Momotaro Umi no Shimpei" (Momotaro's Divine Sea Warriors/Momotaro'nun Kutsal Deniz Savaşçıları)

İkinci Dünya Savaşı sırasında çekilen Amerikan propaganda çizgi filmlerinin aileleri ve gençleri hedefleyen politik taşlamalar olduğunu belirten Fred Patten, aynı dönemde yapılan Momotaro çizgi filmlerinin açıkça çocukları hedef aldığını belirtmiştir. Filmde Uzakdoğu halklarını sembolize eden savaşçı hayvanlar belirgin şekilde sevimli çizilmiştir. Pelüş oyuncaklara benzeyen bu asker hayvanlar, çocukların kolay anlaması için az sayıda diyologla oynar, koro halinde ninni benzeri melodilere sahip askeri marşlar söylerler. Düşman kuvvetleri ise şeytani boynuzlara sahip, sevimsiz insanlardır. Bu savaşçı hayvan karakterler, sabahları neşe içinde askeri antremanlarını yapar, ailelerine mektup yazar ve diğer ırkları temsil eden hayvanlar Japonca öğrenirler. Patten, bu sahnelerin çocuklara deniz kuvvetlerindeki yaşamın "zevklerini" göstermeyi ve çocuklara "vatansever" duygular aşılamayı hedeflediğini söylemiştir. Geleneksel sanatların etkisinin hissedildiği film yavaş akmakta, çok sayıda dramatik ve estetik sahne bulunmaktadır. Paraşütle atlayan askerler düşen çiçeklere benzetilmiş, yağan yağmurun güzelliğini vurgulayan sahnelere yer verilmiştir.[515]

Ancak tüm bu uyum içinde birlikte yaşama, ortak çaba ile barışı sağlama mesajlarının ve etkileyici dramatik yapının yanında, tıpkı Amerikalı emsallerinde olduğu gibi ırksal steorotipleştirme göze çarpmaktadır. Örneğin Doğu Hint adalarını temsil eden hayvanlar sevimli ve arkadaş canlısı olmakla birlikte fazla zeki karakterler değildir. Düşman kuvvetleri ise uzun boy ve yuvarlak göz şekli gibi Batılı ırk özelliklerinin abartıldığı insanlardan oluşur.[516]

Patten, günümüzde Japon propaganda çizgi filmlerine ulaşmanın, Amerikan yapımı örneklerine ulaşmak kadar kolay olmadığını söylemiştir. Savaş boyunca Japon ordusu hammadde sıkıntısı nedeniyle filmleri tekrar tekrar kullanmak için parçalara ayırmıştır. Ayrıca savaş sonrası Amerikan İşgal Kuvvetleri yönetimi de Japonya'daki savaş dönemini ve militarizmi hatırlatan her şeyi yok etmiştir.[517]

Savaş bittiğinde hükümetin film yapımlarına verdiği desteğin son bulması ve Amerikan yapımlarının ülkeye akın etmesiyle Japon sineması büyük sıkıntıya girmiştir. Toei gibi büyük film şirketlerinin ani-

masyon filmler çekmesi ve yetenekli sanatçılar sayesinde Japon animasyonu zaman içinde gelişerek yetkin örnekler vermiştir. Japonya'nın ilk uzun metraj renkli animasyonu olan *Hakujaden*, Toei şirketi tarafından yapılmıştır. Yönetmenliğini Okabe Kazuhiko ve Yabushita Taiji'nin yaptığı *Hakujaden (The Legend of White Snake/* Beyaz Yılan Efsanesi) 1958 yılında gösterime girmiştir. Toei Stüdyoları, her animasyon sanatçısının filme kendi stilini getirmesine önem veren bir şirket olarak Miyazaki Hayao, Takahata Isao ve Oshii Mamoru gibi yetkin yönetmenlerin ortaya çıkmasını sağlayan, "proggressive anime" veya "auteuristic" olarak adlandırılan bir tarzın doğmasına katkıda bulunmuştur.[518]



İlk uzun metrajlı renkli Japon animasyonu

"Hakujaden" (The Legend of White Snake/Beyaz Yılan Efsanesi)

Anime, özellikle Japonya'da büyük bir sektör olmanın yanında, günlük yaşam üzerinde olduğu kadar çağdaş sanat üzerinde de önemli etkisi olan bir fenomendir. 1960'lı yıllarda TV dizileri ile küresel pazarda yayılmaya başlayıp pek çok ülkeden izleyicileri ve sanatçıları etkilemiş, son 25 yılda ulusötesi görsel kültürün en yaratıcı formlarından biri haline gelmiştir.[519]

Kısaca Japon animasyonu olarak tanımlanabilecek olan anime, içinde ülkemizde de yayınlanmış olan *Şeker Kız Candy, Pokemon, Sailor Moon* gibi çocuk çizgi filmlerinin yanında, kıyamet sonrası fanteziler,

şizo-psiko heyecan öyküleri ve samuray destanları da barındıran bir görsel anlatı aracıdır.

Manga ve anime, Amerikan çizgi romanlarının ve çizgi filmlerinin basit Japon uyarlamaları değildir. Batılı çizgi film ve çizgi roman gelenekleri 19.ve 20. Yüzyıl boyunca, özellikle de 1945-1952 yılları arasındaki Amerikan istilası sırasında, türe katkı yapmış olsa da manga ve anime kendi literatürleri, tarihi ve gelenekleri olan kültüre özgü ürünlerdir. On birinci yüzyılda, Heian döneminin sonunda, zarif şekilde çizilmiş resimli rulolardan beri (*e-maki*), Japon literatürü kelimeler kadar resimlerden de oluşmaktadır. Bunlar Batılı anlamda basit çizimler değil, eserin bir parçasıdır.[520]

Tokugawa Dönemi'nde (17.-19. yüzyıl) Japonlar kitlesel olarak tahta kalıplarla basılan *kibyoshi* adlı popüler ve gelişkin bir çizim literatürüne sahip olmuştur. İkinci Dünya Savaşı sonrası istila döneminde, Amerikan çizgi romanlarının ülkeye akın etmesi, çerçeveleme, büyük gözler ve konuşma balonları gibi gelenekler kazandırsa da gerçekte genelde yetişkin okuyucuya yönelik üretilen, sözcüklerin ve görüntülerin birleşimi yoluyla uzun ve karmaşık öyküler anlatma geleneğini değiştirmemiştir. Bu özellikler, modern manga türünün kurucusu olarak nitelendirilen Tezuka Osamu'nun eserlerinde açıkça görülebilmektedir. Her ne kadar Amerikan çizgi romanlarından önemli ölçüde etkilenmiş ve eserlerini kimi zaman çocuklar için oluşturmuş olsa da, Tezuka aynı zamanda günümüze kadar değerini kaybetmeyen nitelikli ve yoğun eserler üretmiştir.[521]

Animeler, Japon kültüründen beslenmekle birlikte, Amerikan animasyonlarının Japonya'daki etkisi ile gelişmiş, sektör haline gelmiştir. Ancak animeler ile Amerikan animasyonları arasında ele alınan konular bakımından olduğu gibi, öykünün akış temposu açısından da önemli farklar vardır. Amerikan animasyonları, hareket kurgusunu kullanan Amerikan live-action sinemasını taklit etmektedir. Bu animasyonlar gerçek hayattan yola çıkarak fizik kurallarına bağlı kaldıkları için hareketler gerçek hayattaki gibi süreklilik göstermekte, akıp gitmektedir. Animede ise dövüş sahneleri bile kesik kesik kullanılır ve ha-

reketler yavaştır. Kavga eden iki karakterin mimikleri, el-kol hareketleri yakın çekimde verilir, utanan karakterin alnında beliren tek damla ter ya da öfkelenen karakterin alnında belirip kaybolan bir damara odaklanır. Bazen kamera uzun uzun durağan resimler üzerinde gezinir ve izleyiciye gerçek zaman duygusunu verir. Karakterler düşünür, uzun ve sessiz bekleyişler yaşanır. Özellikle ağıt anlatısının öne çıktığı sahnelerde izleyici kahramanla birlikte doğayı, yağmuru veya gece karanlığında şehrin ışıklarını seyreder. Tüm bu özellikler Japon animelerinin stilize estetiğini oluşturmaktadır. Japon animelerinde kullanılan yavaş geçişlerin bir nedeni de ekonomiktir. Özellikle televizyon için üretilen düşük bütçeli animelerde süreyi minimum hareketle geçirmek için kamera karakterlerin yüzüne ve gözüne odaklanmaktadır. [522]

Gerçekte bir iki saniyeyi geçmeyen bir tekme, birkaç saniyelik bir kılıç hareketi, dakikalar süren ayrıntılı sinematografik yakın çekimlerle çizilir. Dövüşen karakterlerin hareketlerinin ve izleyen karakterlerin yüz ifadelerinin yakın çekimlerle çizilmesi, karakterlerin duygu durumlarındaki değişikliklerin hareketsiz ancak deforme edilmiş çizimlerle verilmesi, dramatik etkiyi kuvvetlendirmenin yanında az sayıda kare çizerek haftalık yayın saatini doldurma imkanı veren oldukça hesaplı bir tekniktir.[523]

Televizyon için hazırlanan bir animenin mutlaka zamanında hazır olması gerektiğini vurgulayan Miyazaki, animasyon sanatçılarının eseri, animasyonun en temel özelliği olan hareketi mümkün olduğunca az kullanarak oluşturmak zorunda kaldıklarını belirtmiştir. İzleyicilerin böyle tuhaf bir stildeki animasyonu kabul etmesinin nedeni büyük olasılıkla, *"animenin büyük kardeşi"* olan manganın resim temelli anlatım dilinin topluma nüfuz etmiş olmasıdır. Japon animasyonunun, sanatçıların "hareket"i kullanmayı bıraktıktan sonra başladığını söyleyen yönetmen, bunun ancak gekiga türünün de dahil olduğu manga metod= larının uygulanmasıyla mümkün olduğunun altını çizmiştir.[524]

Miyazaki, hareketin en aza indirilmesi ve duygu durumlarını yansıtabilmek için karakterlerin sürekli olarak deforme edilmiş şekilde çi-

zilmesini *"ölçüsüz dışavurum"* olarak adlandırmıştır. Deforme edilmiş rengarenk bir dünyada, gerçek olduğu duygusu vermeyen aşırı derecede deforme edilmiş karakterler, televizyonda zamanın istenildiği kadar genişletilmesine olanak tanımış, bunlar Japon animesinin temel karakteristiği haline gelmiştir.[525]

Japon kültürü profesörü ve anime araştırmacısı olan Susan Napier animeyi *"kendine özgü görsel unsurların, türsel, tematik ve felsefi yapılardan oluşan bir yelpazeyle birleşerek, benzersiz bir estetik dünya oluşturduğu bir ortam"* olarak tanımlamıştır.[526]

Manga, ekran için canlandırıldığında animasyon sanatçıları bu kültürel karışıma sadece Amerikan çizgi film tekniklerini değil, *Kabuki* (geleneksel halk tiyatrosu), *Bunraku* (kukla tiyatrosu), *Takarazuka* (sadece kadın oyuncuların rol aldığı bir tiyatro) gibi tiyatro türlerinden ve sözlü hikaye anlatma geleneklerinden alınma öğeler eklemişlerdir.[527]

Anime, Japon popüler kültür endüstrisinde, 60'ların ortasından itibaren önemli bir yere sahip olmaya başlamıştır. Kurosawa Akira, Ozu Yasujiro ve Mizoguchi Kenji'nin de unutulmaz filmler çektikleri dönem olan 50'ler ve 60'lar, Japon film endüstrisinin dünyadaki en büyük film endüstrilerinden biri haline geldi dönemdir. Japon film endüstrisinin çöküşüyle birlikte anime, Japonya'nın görkemli sinema sanayisinin gölgesinde kalmaktan kurtularak, sadece çocuklara yönelik alternatif bir üretim olmaktan çıkmış, televizyonla ve Amerikan filmleriyle rekabette önemli rol oynamıştır.[528]

Eğer Disney Amerikan çizgi filmlerinin gelmiş geçmiş kralıysa, Japon animasyonunun da kendi koruyucu meleği Tezuka Osamu vardır. Şimdi modern manga ve anime olarak tanımladığımız örneklerin neredeyse tamamının başlangıcı olan Tezuka, *"insan düşleri fabrikası"* ndan *"Manga Tanrısı"*na kadar pek çok şekilde adlandırılmıştır.[529]

Japon animasyon tarihinin dönüm noktası, Tezuka'nın yarattığı *Astro Boy* (Tetsuwan Atomu) mangasının 1963 yılında anime haline getirilerek Japonya'nın ilk animasyon televizyon dizisi olarak yayınlanmasıdır. İnsan benzeri robotlarla ilgili anime film öykülerinin de ilki

olan Astro Boy, bir bilim adamının, ölen oğlunun yerini doldurması için yarattığı, erkek çocuk görünümündeki bir robotun maceralarını anlatır. Tezuka, *Astro Boy*'un ardından 1964'te yine büyük başarı kazanan renkli dizi *Beyaz Aslan Kimba*'yı (Janguru Taitei) yapmıştır. *Beyaz Aslan Kimba*, Japon televizyonlarının ilk renkli dizisi olmuştur. 1960'ların sonuna gelindiğinde, animasyon dizileri Japon televizyon yayınlarında önemli bir yere sahip olmuştur.[530]

Tezuka Osamu'nun teknikleri kendinden sonraki tüm manga ve animeler üzerinde derin bir etki yapmıştır. Örnek olarak, manga ve animede yaygın gibi görünen, büyük, ışıltılı, anatomik olarak doğru olmayan gözler Tezuka'nın çizim tarzı olduğu için onun etkisine bağlanabilir. Tezuka aynı zamanda eserlerinde ciddi olgun temalarla baş etmeye çalışan ilk çizer olmuş, *Ghost in the Shell* ve *Prenses Mononoke* gibi derin felsefi ve içgözlemsel filmlere zemin hazırlamıştır.[531]

Tezuka Osamu'nun Japon animasyon pazarındaki etkisi kabaca Disney'in Amerikan animasyon pazarına yaptığı etkiye benzetilebilir. Seibu Aslanları beyzbol takımı, Tezuka'nın en ünlü karakterlerinden birini, Aslan Leo'yu takım maskotu olarak kullanmakta, *Astro Boy* olarak da bilinen *Atomo*, bugün bile televizyonun en çok satılan ürünlerinden biri olmaktadır. Tezuka günümüzde hala Japonya'da her yaştan büyük bir hayran kitlesi olan bir çizer ve yönetmendir.[532]

Japon animasyonunun televizyonla kurduğu ilişkinin, animenin anlatı yapısı ve görsel üslubu üzerindeki etkisi gözden kaçırılmamalıdır. Animasyon dizilerinin haftalık yayın formatı, uzun, bölünmüş dizi öykü yapısının ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu da uzun ve bölünmüş hikaye yapısını kullanan, aylık veya haftalık ciltler halinde yayınlanan manganın anlatı yapısı ile örtüştüğünden, manga ile animasyon arasındaki bağ, televizyon dizileri sayesinde pekiştirilmiştir. Ayrıca televizyonun 60'ların ortasında artan popülerliğinden payına düşeni alan animasyon, bu sayede çok sayıda genç ve yetenekli animasyon sanatçısını sektöre çekmeyi başarmıştır. Yetmişlerin sonunda, televizyon dizileri ile bağlantılı olarak başlayan sinemadaki anime filmler önemli bir akım haline gelmiştir. 1980'lerden itibaren ise OVA (Original Video

Animation) piyasası sadece ülke içinde değil, başka kıtalarda da satışların önemli ölçüde artmasını sağlamıştır. 1990'ların sonundan beri anime, günümüz Japon kültürünün önemli bir unsuru haline gelmiştir. Animelerin Japon kültüründe bu kadar önemli bir yere sahip olmasında Anna Hideaki'nin televizyon dizisi "*Shinseiki Ebuangerion*" (Neon Genesis Evangelion, 1996-1997) ve Miyazaki Hayao'nun filmi "*Mononoke Hime*" (Prenses Mononoke, 1997) gibi entelektüel anlamda sofistike animelerin yapılmasının rolü büyüktür. Bu iki eser de kazandıkları büyük popülerliğin yanı sıra animeyi inceleyen çok sayıda akademik yazının ortaya çıkmasına, animenin, en azından Japon yazarlar tarafından, incelenmesi gereken bir kültürel ürün olarak tanınmasını sağlamaları açısından da son derece önemli olmuşlardır.[533]

Kökeni mangaya dayanan Japon animasyonu, manganın karakter tasarımını kullanmış, manganın ruhundan beslenmiş ve manga çizeri olmak isteyen ekip çalışanları tarafından yapılmıştır. 1963 yılında televizyonda animasyon dizileri başladığında Japon animasyonu haftalık üretim programına başlamıştır. Kısıtlı zamana ve küçük bir bütçeye bağlı olarak çizimlerin sayısı mümkün olduğunca azaltılmıştır. Napier, artan ihtiyacı karşılamak için sektöre çok sayıda yetenekli çizerin girdiğini söylemişse de Miyazaki, Napier'ın aksine, haftalık yayın programının gerektirdiği çalışan sayısına sahip olmayan piyasaya, yeteneği ve tecrübesi yeterli olmayan insanların katıldığını söylemiştir. Miyazaki, yönetmenlik ve senaryo yazımı gibi işlerin farlı kişilerce yapılmasına yönelik bölünmenin bu nedenle ortaya çıktığını söylemiştir. Bu eğilim 20 yıl boyunca sürmüştür.[534]

1950'lerin ilham verici animasyon örneklerinden sonra 80'lerde kitlesel üretim nedeniyle animasyonun içeriğinin yavanlaştığını söyleyen Miyazaki, gerçek duyguların yerini kandırmacanın, alaycılığın ve nevrozun aldığına değinmiştir. Yönetmen, anime patlaması son bulduktan sonra Japon animasyon sanatçıları için eserlerinin içine sevgilerini katabilecekleri bir zanaat olduğunu yeniden keşfetmelerinin çok zor olduğunu söylemiştir. "*İçine sevgimizi koymamız gereken zanaat, parçabaşı üretim sistemi içinde silikleşmişti. 'Anime' kısaltmasından nefret ediyorum*

çünkü bu sözcüğün Japon animasyonunun perişanlığını sembolize ettiğini düşünmeden edemiyorum"[535]

Napier'in aktardığına göre, Japon stüdyo ürünlerinin 1988'de % 40'ı, 1999'da ise %50'si animasyondur. Japon televizyonlarında günün her saati anime yayınlanmaktadır. Sabah çocuk programlarındaki çocuklara uygun animelerle başlamakta, akşam saatlerinde ailece izlenebilecek türlerle devam etmektedir. Gece geç saatlerde ise yetişkinlere yönelik hazırlanmış, cinsellik veya şiddet unsurları içeren, daha sert içeriklere sahip animeler yayınlanmaktadır. 1980'lerin başından itibaren OVA'ların satış ve kiraları video pazarında önemli bir yer tutmuştur. Dolayısıyla Batılılar için sadece çocuklara yönelik bir eğlence olarak tanınan bir sanat formu olan animenin, bu derece çeşitlilik içermesi ve sektörde pay sahip olması şaşırtıcı olmuştur.[536]

Hollywood'un küresel film pazarını ele geçirdiği 20. yüzyılda, Japon sinemalarında gösterilen filmlerin %70'ini Amerikan filmleri oluşturmuştur. Anime, sahip olduğu güçlü sanatsal ve ticari potansiyel sayesinde Japon stüdyolarına, Hollywood ile rekabet etme şansı veren bir alan olmuştur. Örneğin 1988 yılında Otomo Katsuhiro'nun yönetmenliğini yaptığı *"Akira"*, Japon sinema salonlarında *"Jedi'nin Dönüşü"* filminin hasılatını geçerek o yılın en çok izlenen filmi olmuştur.[537]

Anime'nin Japon popüler kültüründe bu kadar önemli bir yere sahip olmasında, 21. yüzyıl manga kültürü ile arasındaki ilişkinin payı büyüktür. Napier, Susan Pointon'ın *"anime hareketli bir çizgi romandır"* sözünün aradaki ilişkiyi aşırı basitleştirdiğini belirtmekle birlikte, iki medya arasındaki resimsel benzerliklere vurgu yapmak açısından bu görüşün bir noktaya kadar kabul edilebilir olduğunu yazmıştır. Batılı çizgi romanlar sahne geçişlerinde diyaloglara önem verirken manga görüntüye dayalı geçişler kullanmakta, bu da animenin sahne geçişlerinin görsel temelini oluşturmaktadır.[538]

Manga ve animenin sanatsal, kültürel ve sosyal kökenleri iç içe geçmiş durumdadır. Ancak ikisi arasındaki ticari ilişki de gözden kaçırılmamalıdır. Sektörün işleyişi genel olarak, öncelikle maliyeti daha ucuz olan manganın yayınlanması, söz konusu manganın popüler olması

durumunda da animeye uyarlanması şeklindedir. Ancak manganın bölünmüş öykü yapısının imkan sağladığı çok sayıda yan karakteri ve anlatı derinliğini anime filmde korumak mümkün olmamakta, bu da kimi zaman manga hayranlarının öfkesine neden olmaktadır. Anime, bu alandaki eksikliklerini olağanüstü görselliği, öykü temposu ve müzik kullanımı ile aşmaktadır. Seyirciler açısından bakıldığında da manga ve animeye yönelik talep birbirini etkilemektedir. İzlediği animeden etkilenen bir seyirci bu animenin uyarlandığı orijinal mangayı alıp okumakta, ya da manganın takipçisi bir okuyucu, bu mangadan uyarlanan animeyi izlemektedir.

Anime ve mangadan uyarlanmış tiyatro oyunları ve müzikaller bulunmaktadır. Anime/manga karakterlerinin kostümlerini giyerek oynanan bu gösteriler çok sayıda kişi tarafından izlenmekte, oyunların kameraya alınması ve internette yayınlanması sayesinde çok sayıda insan bunları izleyebilmektedir.[539]

Manga ve anime kökenlerini geleneksel Japon kültüründen almakla beraber bugün geldiği yeri ülkenin sanayileşmesine borçludur. Animeyi Japon toplumundaki değişiklikleri, toplumsal siyasal ve kültürel çalışmaları ve yeni tüketim eğilimlerini izlemenin bir haritası olarak kullanmak mümkündür. Napier, animenin açık biçimde kendinden önceki yüksek kültür geleneklerinin temeli üzerine kurulan bir popüler kültür biçimi olduğunu belirtmiştir. Yazara göre anime, sadece Kabuki ve tahta baskı kalıpları gibi geleneksel Japon sanatlarının etkisi altında kalmayıp, özgün popüler kültür olguları olan Yirminci Yüzyıl sinemasının ve fotoğrafçılığının dünya çapındaki sanatsal geleneklerinden de faydalanmaktadır. Anime, hem Japonya'daki hem de dünyanın kalanındaki yüksek kültür edebiyatı okuyucularına, sanat sineması izleyicilerine tanıdık gelen karmaşık ve güncel konuları ele almakta, aynı zamanda izleyicilerini geleneksel sanat formlarının yapamayacağı bir şekilde etkilemekte; temel seviyede eğlendirirken onu kışkırtmakta, harekete geçirmektedir. Bu nedenle anime, estetik ve sosyolojik yönden incelenmesi, araştırılması gereken bir olgu olarak değer kazanmaktadır.[540]

> Animelerde Japon olan şeylerin dışında, özellikle fantastik ve bilimkurgu türlerinde, Amerikan popüler kültüründe olmayan bir nitelik vardır. Ursula Le Guin, bu niteliğe kurguyu yapan asıl şey der ve kurgudaki 'insan'ı arar; anlatı= lardaki bütün işaretler, simgeler, beyanatlar, suretler ve alegoriler yerine Virginia Woolf'un 'Bayan Brown'ını yakalamaya çalışır. Bayan Brown, anlatılardaki kişileri birer sözcü olmaktan çıkaran öznedir; "kişi, insan ruhu ve hayat" olarak yaşayan gerçek bir karakterin adıdır.[541]

Japonya, Batıya kıyasla daha resim odaklı bir kültüre sahiptir. Kendilerine özgü görsel bir estetiğe sahip olan manga ve animeler, günümüz dünyasının hem düşlerini hem de kabuslarını ele almaktadır. Amerikan kültüründen oldukça farklı olan animeler ve mangalar, içinde yaşadığımız dünyada örtülü bir kültürel direniş işlevi görmektedir. Miyazaki animeleri, mevcut sisteme alternatif önermesi açısından türün en iyi örnekleri olarak kabul edilebilmektedir.[542]

Susan Pointon'dan aktaran Napier, Amerikan pazarı için değiştirilen diğer ithal medya ürünleri ile kıyaslandığında, animenin içerdiği anlatıları hoşa gidecek biçimde değiştirmeye, adapte etmeye yönelik hiçbir uzlaşmacı adım atılmadığını vurgulamıştır. Anime, içerdiği pek çok Japon referansı yanında, anlatı üslubu, öykünün akış temposu, imgeler, espriler, büyük bir derinlik ve geniş bir yelpazeyle sergilenen duygular bakımından da Amerikan animasyonundan oldukça farklıdır. Çizgi filmlerin çocuksu ve masum olduğuna inanan izleyici için animenin tonu karmaşık ve karanlıktır.[543]

Gravett, manga ve animelerin Japonya dışında "sığ ve çarpık şekilde" algılanmasının şaşırtıcı olmadığını, çünkü bu eserlerin ülke dışında satılmak için tasarlanmadığını söylemiştir. Manga ve animeler, sadece Japonlara yönelik, belli bir kültüre ve ortak değerlere dayanan; seks, Hıristiyanlık ve diğer hassas konuların, yabancılardan gelebilecek tepkiler dikkate alınmadan yaratıldığı stilize hikayeler ve sanat eserleridir. Batı'da manganın belli bir hayran kitlesi kazandığı ve satışların

nispeten oturmuş olduğu günümüzde bile manga endüstrisinin toplam yıllık cirosu 5 milyar dolar civarında, yani Avrupa'nın toplam çizgi roman satışının yaklaşık on katıdır. Bununla birlikte, son yıllarda gençlerin manga, anime, oyunlar ve hediyelik eşyalara olan merakının artması ile dış satışlar yükselmiştir. Marubeni Araştırma Enstitüsü'nün yaptığı bir araştırmaya göre 1992-2002 yılları arasında, Japon çizgi romanlarının, animelerinin, sanat eserlerinin ve oyunlarının ihracı %300 artmış, diğer sektörler ise sadece %15'lik büyüme göstermiştir. Kültürel ürünlerin tüm dünyaya satışında büyük bir patlama yaşayan Japonya, 20. yüzyılın büyük bir bölümünde dünyaya egemen olan Amerikan kültürüyle yarışabilecek duruma gelmektedir.[544]

Japonya'da bir popüler kültür ürünü olan anime, Amerika'da bir alt kültür olgusudur. John Treat'tan aktaran Napier, son on yıl içinde Japonya'da animenin, üzerine yapılan akademik çalışmaların sayısının artmasıyla entelektüel açıdan ilginç bir sanat dalı olarak görüldüğünü belirtmiştir.[545]

Toni Levi, -Batlı ülkelerde- derslerde anime ve mangayı ele almak için temel olarak üç yaklaşım önermiştir: 1. Sosyal bilimlerden alınmış yaklaşımları kullanarak içeriğe odaklanmak 2. Edebi ve dramatik eleştiriden alınmış analitik metotları kullanarak içeriğe odaklanmak 3. Anime ve mangaya kendi başına kültürel bir belge olarak odaklanmak.[546]

Binark, Kyoto Seika Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Toyou Üniversitesi Toplum Bilimleri Fakültesi, Tsukuba Üniversitesi Sosyoloji Bölümü ve Osaka Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi bünyesinde manga ve anime konusunda dersler ve araştırmalar yürütüldüğünü belirtmiştir. Ayrıca Batılı ülkelerde de son yıllarda manga ve anime, sanat formu ve sosyal olgu olarak incelenmektedir.[547]

Levi, özellikle Batılı ülkelerde anime ve mangadaki referansları ve mesajları tanımlamanın ve tercüme etmenin oldukça zorlayıcı olabildiğini söylemiştir. Sadece kültüre özgü içerik nedeniyle değil, dramatik ve sanatsal nedenlerden dolayı, çoğunlukla kasten muğlak veya kasten

çarpık olmaları nedeniyle de anime ve manganın analizi zorlu ve çaba gerektiren bir süreçtir. Bu soruna ek olarak yaşa uygunluk, şiddet ve cinsellik de sorun oluşturmaktadır. Yazar, çok sayıda anime ve manganın kesin olarak yetişkinler için tasarlanmakla birlikte, yetişkinlere yönelik olmayanların da Kuzey Amerikalılar için -Japon izleyiciler için olmadığı kadar- tartışmalı veya sınırları zorlayıcı çıplaklık ve karşı cins gibi davranan karakterler içerdiğine dikkat çekmektedir.[548]

Haiku, Zen ve dövüş sanatları gibi "yüksek kültür" ürünleri ile tanınan Japonya'nın, 1990'lı yıllardan itibaren yeni ihraç ürünü animasyon filmler olmuştur. 'Animation' sözcüğünün Japonca kısaltması olan anime, tüm dünyada Japon animasyonunu tanımlayan bir sözcük haline gelmiştir. Time dergisinin 1999 yılında Pokemon adlı çizgi dizi ve anime konusunda özel bir dosya hazırlaması, Japon animasyonunun tüm dünyada tanınmasını sağlamıştır.[549]

1978 yılından başlayarak, dış kaynaklı yapımlarda birinci sıradaki Amerikan dizilerinin yanında, çocuk yayınlarında Japon çizgi dizileri de yer almıştır.550 Türkiye'de 70'lerin ikinci yarısından itibaren TRT'de yayınlanan *Heidi, Vikingler, Şeker Kız Candy, Uçan Kaz, Arı Maya, Voltran* ve 90'larda özel kanallarda yayınlanan *Oscar: The Rose of Versailles, Sailor Moon, Pokemon, Digimon, Dragon Ball* gibi animeleri izleyerek yetişen bir izleyici kitlesi bulunmaktadır. Bu kitle, daha sonra anime ve manga ürünlerinin takipçisi olmuş, ülkemizde anime ve manga hayranlarının sayısının artmasıyla çeşitli hayran kulüpleri kurulmuştur.[551]

Heidi (Alps no Shoujo Haiji, 1974), *Robotech* (1985), *Voltran* (Voltron, 1986) gibi animeler neredeyse Batı'da yayınlandıkları yıllarda, Türkiye'de TRT'nin tek kanallı yayınları devam ederken seyirciyle buluşmasına rağmen ilk ciddi örnekleri 1902'de yayılanmaya başlanan mangalar ülkemize çok geç ulaşmıştır. İnternette bir araya gelen hayran toplulukları aracılığıyla tanınan ve dilimize çevirilerek internet ortamında paylaşılan örnekler bir kenara bırakılırsa, Türkiye'de ilk manga, İthaki Yayınları tarafından 1999 yılında yayınlanan *Gon* olmuştur. Tanaka Masashi'nin Mart 1992'de çizmeye başladığı küçük dinazor *Gon*, balta girmemiş ormanlardan çöllere, yer altı mağaralarından nehirlere

kadar çok farklı coğrafyalarda tek başına hayatta kalmaya çalışırken tek söz etmez. Farklı hayvanlarla karşılaşan, onlara bazen yardım ederken bazen de eziyet eden *Gon*, hayvanların sadece yüz ifadeleri ile anlaştığı sessiz bir dünyanın kahramanıdır. İnsanların yer almadığı bu öyküde hayvanlar da masallardaki gibi birbiriyle konuşmaz. Bu özelliğinden dolayı çeviriye ve çevrilen metnin görsel malzemeye uygulanmasına gerek olmayan *Gon*, Türkiye'de yayınlanan ilk manga olmuştur. Ne var ki ilgi görmemiş, ilk ve tek baskısı 1999 yılında yapılmıştır.[552]

Japonların belki de dünya piyasaları için ürettiği ilk proje *Pokemon*'dur. *Pokemon*'un gördüğü ilginin ardından Aoki Takao'nun yarattığı "*Beyblade*" (Bakuten Shoot Beyblade, 2000) önce televizyon için hazırlanmış, 3 sezon süren 30 dakikalık bölümler ile dünyaya açılmıştır. Beyblade anime dizisi 2003 yılında ATV'de gösterilmeye başlanmış, mangası ise 2004 Haziran ayından itibaren Super-J tarafından orijinal ölçülerinde Türkçe olarak basılmıştır. 2004 yılında manganın yayınlandığı dönemde bir yandan da önceden televizyonda gösterilmiş olan Beyblade anime dizisi bölümleri VCD ve DVD olarak piyasaya sürülmüştür.[553]

Anime sayesinde Japonya, küresel kültürel ekonomide önemli bir oyuncu olmuş, hatta akademisyen Annalee Newitz animeyi "*Japonya'nın kültürel ana ihracatı*" olarak tanımlamıştır:

> Kitle kültürünün Amerikan hakimiyeti altında olmasının itirazsızca kabullenildiği ve yerel kültürün yayılmacı küreselliklе çatıştığı ya da onun altında ezildiği bir dünyada anime, örtülü bir kültürel direnişin son kalesi gibi durmaktadır. Anime benzersiz bir sanatsal ürün; kendi Japon köklerinin belirgin niteliklerini taşıyan, ama aynı zamanda kendi yerel sınırlarının ötesine de gittikçe artan bir etkide bulunan yerel bir kültür formudur.[554]

Japon eleştirmen Ueno Toshiya, 1993 yılında savaşın tüm şiddetini yaşayan Saraybosna'ya yaptığı bir ziyarette, yıkık dökük bir duvara

Otomo Katsuhiro'nun ünlü animesi Akira'ya ait bir sahnenin çizilmiş olduğunu görür. Duvarın üzerinden bombalanmış kente bakan, animenin kahramanlarından olan asi genç Kaneda şöyle demektedir: "*Başladı o halde!*" [555]

> "Sofistike bir Japon animasyon filminin uluslararası sınırları aşıp, savaş alanına dönmüş bir Avrupa ülkesinde siyasi bir deklarasyon haline dönüşebileceği fikri, en iyimser tahminle tuhaf, muhtemelen ise saçma bulunurdu."[556]

Anime Sadece "Japon" mudur? Ulusal ve Küresel Kültürel Kimlik Bağlamında Anime

Teknolojik ilerlemeler, vücudun statüsü ve ilişkilere dair sorunlar gibi modern kaygılar, pek çok Japon animasyonunun merkezindedir. Ancak bunların yanında anime postmodern bir kaygıyı, kültürel kimlik konusunu da anlatının merkezine almaktadır.

1980'lerde manga ve anime ile temsil edilen Japon kültürel ürünleri, küresel çapta kültürel bir etki gücüne sahip olmuştur. Koichi Iwabuchi, anime ve manganın küresel alanda ulaştığı etki gücünü, bu ürünlerinin kültürel olarak artık daha az Japon olması ile açıklamıştır. Bu ürünler Japon olmaktan ziyade Batılılaştırılmış ya da nötralize edilmiştir. Medya araştırmacısı Ito Yoichi, animasyonun çoğunlukla "*mukokuseki*" (herhangi bir ulusa ait olmayan, ulusa özgü nitelikler taşımayan) olduğunu, bu nedenle de Japon etnisitesi (*mizokusei*) ile ilgisi olmadığını söylemiştir. Bu nedenle Japon animasyonun farklı ülkelerde giderek artan oranda izlenmesinin, Japonya'nın kendi kültürünü ihraç etmesi anlamına gelmediğini belirtmiştir. Iwabuchi, TV programları, animasyonlar ve bilgisayar oyunlarının çağdaş Japon toplumunu ve kültürünü aktarma konusunda etkili olmadığını, çünkü gerçekçi bir Japon temsili sunmadığını söylemiştir.[557]

Amerikan medyasındaki *Memories of a Geisha* (Bir Geyşa'nın Anıları/2005) gibi filmlerle temsil edilen, Japon kültürü istilası tartışmalarını araştıran Japon film araştırmacısı Kitano Keisuke, İngilizce konuşan Çinli bir oyuncunun bir Japon geyşayı canlandırmasına dikkat çekmiş

ve kendi toplumunu sorgulamıştır: *"Ne zamandan beri Japonlar bir Japon imajı yaratmak için diğer ulusların eğlence sektörüne bağımlı olmaya başladılar?"* Iwabuchi ise baştan beri aynı kalan saf bir Japon kültürünün hiçbir zaman var olmadığını vurgulamıştır. Bunun yerine Japonya, medeniyetlerin melezleşmesini kendi ulusal kimliği olarak deneyimlemiş ve Japonya ile Batı'nın bir alaşımı olmuştur.[558] Tarihinin başından beri sosyal ve politik alanda özellikle Çin'den gelen etkilere açık olan Japonya, Meiji döneminden sonra da Batı medeniyeti ile Doğunun karışımı eklektik bir kültürel kimliğe sahip olmuştur.

> Japon kültürü ile ilgilenenler için, anime hem geleneksel Japon kültürüne dayanan, hem de sanatın ve medyanın uç noktalarına uzanan görsel estetiğe ve kendine özgü anlatı yapısıyla, zengin, geniş konu yelpazesiyle günümüzün önemli meseleleri, düşleri ve kabusları üzerine çeşitli iç görüler sunan, güncel Japon toplumunu yansıtan faydalı bir aynadır. Ancak anime başka sebeplerden ötürü de incelenmeye değerdir; bunlardan en önemlisi belki de hem ticari hem de kültürel bir kuvvet olarak, animenin gerçekten bir küresel olgu olduğu gerçeğidir.[559]

Japonya pek çok bakımdan benzersiz bir toplumdur. Başarılı biçimde modernleşmiş bir Asya ülkesi olan Japonya, iyi eğitimli vatandaşlar ve yüksek yaşam standartlarına sahiptir. Japon sanatları, geleneksel sanatlardan modern sanatlara kadar, dünyanın her yerinde bilinmektedir. Ayrıca edebiyat alanında Nobel ödüllü iki yazara sahip tek Asya ülkesidir. Savaş sonrası ekonomik kalkınmanın büyük önem taşıdığı Japonya, bu alandaki başarısıyla 1960'lar ve 70'lerde diğer gelişmekte olan uluslar için bir model oluşturmuştur.

Japon toplumu, tablonun karanlık tarafına bakıldığında da benzersiz deneyimlere sahiptir. Japonya, atom bombası ile vurulmuş tek ülkedir ve bu deneyim günümüzde toplumu etkilemeye devam etmektedir. Hala toplumda etkili olan bu toplu "kurban gitmişlik" duygusu, savaş sonrası Japon görsel ve basılı kültüründe "dünyanın sonu" senaryolarının önemli bir öğe haline gelmesine neden olmuştur.[560]

Hızlı ekonomik büyümesi ile tüm dünyanın dikkatini çeken Japonya, 1970'lerden sonra yaşanan petrol krizleri ve diğer ekonomik çöküntüler nedeniyle büyük darbe almış ve Japon ekonomisinin ne kadar kırılgan bir yapıda olduğu görülmüştür. Japon bütçesi 70'lerden beri sürekli açık vermeye devam etmektedir.

Hızlı büyüme dönemlerinde, ileri teknoloji uzmanlığının yanında geleneksel değerlerine olan bağlılığı nedeniyle Japon toplumu, kültürel ve ahlaki olarak yozlaşmış olduğu düşünülen Batı kültürlerine karşı, ütopik bir alternatif olarak görülmüştür. Ancak 1995'te *Aum Shinrikyo* adlı bir kıyamet tarikatının Tokyo'ya yaptığı sinir gazı saldırısı pek çok Japon'a modern çağın tehlikelerini hatırlatmıştır. Bu saldırı, savaş sonrası Japonya'sında hızlı ekonomik büyüme ve geleneklere bağlı bir toplumun parlayan ışığının altında yatan derin ve karanlık akımların olduğunu göstermesi açısından bir dönüm noktası olmuştur.[561]

Aum Shinrikyo ve benzer tarikatların günümüz Japon insanı için neden cazip hale geldiğini araştıran Ian Reader, Japon toplumunun karşı karşıya kaldığı sorunları şu şekilde özetlemiştir:

> İnsanları sınav geçmekten başka bir şey için eğitmeyen eğitim sisteminin gerilim ve baskıları, ruhsal açıdan steril görünen ve sadece maddi değerleri vurgulayan bir toplumun artan rekabetçi yapısı, şehirlerdeki topluluk duygusunun ve ortak değerlerin eriyip gitmesi, şehir ortamındaki bireylerin yabancılaşması ve yalıtılması, toplum içindeki liderlik eksikliği ve siyasi acizlik ve ahlaki bir yol gösterme sağlamayı başaramayan eski dinlerin fark edilen zayıflığı... Bunların hepsi de olaya katkıda bulunan etkenlerdir.[562]

Japon toplumunun bu karmaşık kültürel yapısı animenin türlerinde, temalarında ve imgelerinde sıkça ifade bulmaktadır. Miyazaki Hayao'nun 1985 yapımı "*Rüzgarlı Vadi*"sinden Anno Hideaki'nin 1997 yapımı "*Evangelion*"una, Otomo Katsuhiro'nun 1988 yapımı "*Akira*"sına kadar pek çok anime metni, geleceğe dair büyük korkular taşıyan mahşer havasındaki animelerdir. Japonya, İkinci Dünya Savaşı sonrası atom

bombasının çevresel ve psikolojik etkileriyle başa çıkmaya çalışmış, ardından insan ve çevre pahasına başarılan kalkınmanın yarattığı çevresel felaketlerle karşılaşmıştır. Dünyanın sonunu konu alan karanlık tondaki eserler sadece manga ve anime alanında verilmemiş, Oe Kenzaburo, Abe Kobo, Murakami Ryu ve Murakami Haruki gibi savaş sonrası yazarlar, nükleer savaştan psikolojik bir sona kadar çok çeşitli mahşer manzaraları sunmuşlardır. Miyazaki'nin filmleri gibi mahşer anlatısına sahip bazı animeler umut ve yeniden doğuş temaları içerse de, pek çoğu daha karanlık bir tona sahiptir.

> Günümüz Japonyası, benim görüşüme göre 120 yıllık çağdaşlaşmadan, dış dünyaya açılmadan sonra iki kutup arasında bölünmüş durumdadır. Ben de bir yazar olarak bu bölünmeyi bedenimde derin bir yara gibi hissediyorum. Oe Kenzaburo[563]

Harry Harootunian, Japonya'nın Meiji restorasyonundan itibaren endüstriyel başarısının ve İkinci Dünya Savaşı sonrası toparlanma sürecinin ulusun üzerinden yoksulluğun gölgesini kaldırdığını, ancak insanların hala günlük hayatlarını devam ettirecek varlığı kazanmak konusunda yanılsamalı bir endişenin etkisi altında olduğunu ve ideallerindeki hayat ile gerçek hayatlarını arasında bir uçurum bulunduğunu öne sürmüştür. Bunun sonucu olarak, sonsuz ve tatminsiz bir üretim ve tüketim döngüsü aile ve toplum içindeki uyumu tahrip etmeye başlamıştır.[564]

Miyazaki, *Ruhların Kaçışı*'nda aile, bağlılık, doğaya saygı gibi kavramların yerini maddi kazancın aldığı, kültürün yozlaştığı, doğanın ve tanrıların insanların eylemleri nedeniyle acı çektiği bir dünyayı ele almıştır. Manevi değerlerin kaybını sunmasıyla bağlantılı olarak film, günümüz küresel meselelerinden bir diğerini, kimlik karmaşasını irdelemektedir. Kimlik kaybının bir belirtisi olarak, kültürler bugün sürekli olarak insanları kendi görünüşlerini modaya uydurmak konusunda cesaretlendirmektedir. Yani bireyler kimliklerini popüler medyada sunulan ideallere göre inşa etmektedirler. Gittikçe daha fazla sayıda insan gerçek yaşamları ile kazanç elde etmek için daha çok ve daha hızlı tü-

ketime ihtiyaç duyan, geç kapitalist dünyada idealleştirilen lüks yaşam arasında büyüyen uçurum nedeniyle kendi yaşamından tatmin olmamaktadır. Gerçek ve fantezi arasındaki uçurum yüzünden, geç kapitalist toplumun insanları kendilerinden daha az tatmin olmaktadırlar. Belki de insanların, kimliğin dönüşümünün kolayca görsel olarak başarıldığı animeye daha fazla bağlanmasının sebebi budur.[565]

Animenin kimlik ile ilişkisini açıklamak için, anime fanları arasında yaygın olan "cosplay" adlı popüler bir günlük yaşam fenomeninden bahsetmek faydalıdır. "Cosplay" sözcüğü costume (kostüm) ve play veya role-play (rol yapmak) kelimelerinden türetilmiştir. Anime hayranlarının, sevdikleri anime karakterlerinin kostümlerini giyerek, günlük yaşamı söz konusu karakterin rolünü yaparak daha eğlenceli şekilde yaşamalarını içeren bir pratiktir. Cosplay'in içinde "cross-dress" ve "cosplay"den türetilmiş olan "crossplay" denilen bir uygulama da vardır. Crossplay'de, erkekler sevdikleri dişi karakterlerin kostümlerini giymekte ya da tersi olmaktadır. Tahmin edebileceğiniz gibi, vücut şekliniz, cinsiyetiniz ya da yaşınızın ne olduğu önem taşımaz; çünkü kostümü giydiğiniz anda, siz kostüm ne anlatıyorsa o olursunuz. Cosplay oynarken kimliğiniz, sizin ne olduğunuza değil, diğerlerinin karakterle ilgili ne bildiğine bağlıdır. Böylece cosplay, oyunculara kimliklerini değiştirme imkanı vermektedir. Diğer bir deyişle, cosplay kimliğin gerçek ve fantezi arasında değiştirilmesi veya dönüştürülmesi ile ilgilidir. İnsanların en son ürünleri üretmeyi ve onlara sahip olmayı amaçladığı bu modern çağda, toplum ne üretiyorsa ve kişi neye sahipse kimliği o olmaktadır. Sonuçta ürünler bir izleyici kitle için üretildiğinden, tüketici kimliğin kitlesel üretimi içinde kaybolmaktadır.[566]

Anime metinlerinin görsel estetiğinin ortaya koyduğu dönüşüm ve değişim, Japon kültürel kimliğine dair temsilleri aşarak yeni ulus-ötesi kültüre dair kaygıları dile getirmektedir. Böylece anime küresel kültürün önemli sanatsal güçlerinden biri haline gelmektedir. *"Animasyon filmler, geleneksel filmlerin hakimiyetindeki ürünler arasında bir "Öteki" olarak işlev görür... akıldışıyı, egzotiği ve hiper gerçek olanı vurgular."*[567]

Sanat varolduğundan beri tüm sanatlar "gerçek" olgusu üzerinde

durmuş, gerçeğe en yakın olanı elde etmeyi amaçlamıştır. Sinema da ilk yıllarından beri gerçek arayışı içinde olmuştur. Animede gerçeğin bir üst aşaması olarak 'hiper-gerçeklik' içinde izleyicilere fantazyaların süslediği ve hayal sınırlarını zorlayan bir vizyon sunulmaktadır. Böylece gerçek ile düş arasında gidip gelen anlatımıyla animelerde mevcut yaşam ve düşünme pratikleri yeniden sorgulanarak izleyicilerine farklı bakış açıları aktarılabilmektedir.[568] **

Japon animelerinin ve mangalarının çoğunun konusu hayal ürünüdür. İhraç edilen filmlerin, dizilerin ve dergilerin içinde fantezi ve bilim kurgu hikayeleri başı çekmektedir. Bununla birlikte çok sayıda konu, gelenekler, değerler ve hatta kaynaklar, fantezi ya da bilim kurgu değil, temelde Japon'dur.[569]

> Anime, anavatanı Japonya'da popüler kültürün her alanında, davranış, tutum ve kültürün önemli bir belirleyicisi olmasının yanı sıra oluşturduğu 'Japonluk' kültünden de beslenir; tarih, teknoloji, günlük hayat, okul, aile, kentlilik gibi kavramlarla Japon modern hayatının tüm pratiklerini animelerde görmek mümkündür. İster bir aile dramasında ister bir uzay savaşı macerasında, animenin her karesine ve her karakterine 'Japon kimliği' derinlemesine işler.[570]

Ghibli Stüdyoları ile Walt Disney'in işbirliğine başlamasından sonra filmlerini yapma yönteminde bir değişiklik olup olmadığı sorulan Miyazaki, film yapma yöntemlerinde bir değişiklik olmadığını ve filmlerini sadece kendi yöntemleriyle yapabileceğini söylemiştir. *"Biz Japonya'da yaşıyoruz ve her şeyi buradan görüyoruz."*[571] Küresel çapta popüler kültür ürünü ve dev bir endüstri olan anime ve manganın bugün geldiği noktaya ulaşmasında Batı etkisi yadsınamaz. Disney çizgi filmleri ve Avrupa sineması izleyerek büyüyen çizerler, eserlerinde tüm dünya insanlarının ortak değerlerine, korkularına ve mücadelelerine yer vermişlerdir. Ancak kişi, içinde bulunduğu toplumun sosyal ve siyasal koşullarından, dinamiklerinden bağımsız değildir. Tüm bu öğeler anime ve manga çizerlerinin de dünyayı algılama biçimlerinde etkili olmuş, eserlerine bir çerçeve kazandırmıştır.

Örneğin, Japonların küresel pazar için ürettikleri ilk anime dizisi Pokemon, hangi ülke piyasası için üretilmiş olursa olsun, yine Japon bir kökten gelmektedir. Özellikle kırsal bölgelerde yaşayan Japon çocuklarının böcek toplama, bunları yarıştırma ve dövüştürme gibi ilginç bir merakından doğmuştur.[572]

Günümüz medya kültürünün diğer ürünleri gibi, anime de farklı kültür unsurlarının birbiriyle çarpışarak değiştiği alanlar ve kesişimler olarak ele alınmalıdır. Anime, tartışmasız Japon köklerine ek olarak, birçok Batılı üründen etkilenmiş, gitgide küresel kültürün kesişme noktasında yer almaya başlamıştır. Animenin ulusal sınırları aşan, onlarla karışan şekilsiz yeni bir medya alanında bulunması, animenin küresel piyasada daha fazla sayıda seyirci tarafından ilgi çekici bulunmasını da sağlamaktadır.[573]

Film araştırmacısı Susan Pointon, Japon anime videoları konusundaki yazısında, anime ile Batı popüler kültürü arasındaki "çapraz yayılma"yı vurgulamıştır:

> Anime metinlerini derinleştiren ve zenginleştiren çapraz yayılmayı ve popüler kültürden ödünç almasını görmezlikten gelmek imkansızdır. Bunların yaratıcıları doğduklarından beri Batılı etkilere maruz kalmış yirmili ve otuzlu yaşlarındaki genç Japon sanatçılardır. Kendi Japon yapılarına rağmen bu tür video filmler, yetmişlerin Amerikan polisiye dizileri, seksenlerin Avrupa Glam Rock moda akımları ve altmışların Fransız Yeni Akım sineması gibi çeşitli kaynaklara oldukça fazla ve belirgin göndermelerde saygı gösterisinde bulunurlar."[574]

Manganın Batılı okuyucuya ulaşması, ticari korumacılık ve yabancı düşmanlığı gibi nedenlerin yanı sıra, manganın sağdan sola ilerleyen öykü akışı nedeniyle de uzun yıllar neredeyse imkansız hale gelmiştir. Yıllar boyu devam eden manga serilerinin ürkütücü uzunluğu ve çeviri zorlukları dışında, karelerin soldan sağa okunabilmesi için tekrar düzenlenmesi pahalı uyarlama çalışmaları gerektirmiştir. Manganın uyar-

lanmasındaki sıkıntılara karşın animeler yeni isimler, yeni dublaj ve bazı şiddet sahnelerinin ayıklanması gibi çok daha kolay ve ucuz değişikliklerle Batılı izleyiciye ulaştırılmıştır. Böylece Japon animasyonları, 1960'lardan itibaren Batı televizyonlarında çocuklara ayrılmış saatleri doldurmanın ucuz bir yolu haline gelmiş, bu da animelerle büyüyen ve manga tüketimine hazır bir nesil yaratmıştır. 1960'larda Amerika'daki çocuklar *Astro Boy, Gigantor* ve *Speed Racer* gibi animeleri izlemiş, ancak vasat bir Amerikan ekibi tarafından 1965'te üretilen bir *Astro Boy* çizgi romanı dışında, mangalara ulaşamamıştır. Manga türünün orijinal eserlerinin İngilizce'ye çevrilmesi daha sonraki yıllarda gerçekleşmiş, bu mangalar büyük ilgi görmüştür.[575] Manga ve anime arasında, sadece popüler mangaların animeye uyarlandığı üretim aşamasında değil, okuyucuların/izleyicilerin tercihlerinin belirlendiği tüketim aşamasında da kuvvetli bir etkileşim bulunmaktadır.

1988 yılında Marvel tarafından Amerika'da yayınlanan Akira mangası büyük bir başarı kazanmış, 1990-91 yıllarında Fransa, İtalya ve İspanya'da popülerlik kazanmıştır. 1988 yapımı *Akira* animesini izleyerek mangasına da ilgi gösteren Avrupa ve Amerikan izleyicisinin Japon yapıtlarına ilgi ve hayranlığı artmış, anime ve manga takipçisi bir kitle oluşmaya başlamıştır. Oysa *Akira*'dan önce *Yalınayak Gen* gibi çok önemli eserler Batı'da yayınlanmış, ancak başarı kazanamamıştır. Hiroşima'ya atılan atom bombasının ardından bir çocuğun hayatta kalma mücadelesini anlatan *Yalınayak Gen*, Amerika (1980), Fransa (1983) ve İngiltere'de (1989) yayınlanmış ancak ilgi görmemiştir. *Yalınayak Gen*'in Batı'da beklenen ilgiyi görmemesi, ulusal kimlik ve kültürle ilgilidir. Akira, dünyanın sonunu mahşeri bir tonda anlatırken korkutucu olan kaosu ve dönüşümü kutlayan bir eserdir. Akira'nın motorsiklet çetesine üye olan ailesiz ergenleri ne kadar evrensel karakterlerse, Yalınayak Gen'in atom bombasının yıkıcı etkileriyle baş etmeye çalışan karakterleri o kadar Japon'dur. Gen karakteriyle özdeşleşmek için Japonlar'ın yaşadığı "kurban gitmişlik" duygusunu anlayabilmek, Japon insanının yitirdiklerinin acısını hissedebilmek gerekli gibi görünmektedir. Oysa Akira'da nükleer felaket ve Üçüncü Dünya Savaşı senaryolarıyla tasvir

edilmeye çalışılan, belirsiz ve tehditkar dünyada kendine yer edinmeye çalışan, kendi dönüşümünden hem heyacana kapılan hem de korkan ergen karakteri, küresel bir karakterdir.[576]

Onur Alparslan, *Akira*'nın Batı okuyucusunu görsel anlatımının yanı sıra içerdiği sosyal ve toplumsal değişim ile de etkilediğini söylemiştir. *Örümcek Adam, Kaptan Amerika, Superman* gibi Amerikan çizgi romanlarının kahramanlarının her zaman mevcut yapıyı korumaya çalıştıklarını hatırlatmıştır. Bu yapıtlarda iyi karakterler her zaman iyi, kötüler ise her zaman kötüdür. Oysa mangalarda her zaman değişim vardır. Akira'da bir istisna olan Nezu dışında hiçbir karakterin mutlak iyi ya da mutlak kötü olmadığının altını çizen Alparslan, karakterlerin amaçlarının da zaman içinde değişebildiğini belirtmiştir.[577]

Anime ve mangalar çoğunlukla ergenleri ve gençleri hedeflediğinden aşk, arkadaşlık ve rüştünü ispat etme hikayeleri üzerinde durmaya eğilimlidir. Öykü anlatıcılığını tartışmak için kahramanın yolculuğu modelini kullanmak manga ve anime söz konusu olduğunda değerli bir yaklaşımdır. Çünkü anime ve manga, evrensel öğeler içermesinin yanında küçük fakat kültürel olarak dikkate değer farklılıklar da içermektedir. Japon kahramanların görevlerini yerine getirme yolları çoğunlukla -Batılı emsallerine göre- daha ileri bir seviyede akrabalık, arkadaşlık, aile veya grup olmanın başka şekillerini de içermektedir. Japon kahramanların bu farklılığı -"rüştünü ispat etme" kavramından anlaşılan- daha büyük bir evrenselliğin ortasındaki kültürel bir farklılığı yansıtmaktadır.[578]

Anime ve mangada bu tür yolculuklara çıkan karakterlerin en az yarısının dişi karakterler olması cinsiyet rollerini ve eylemlerin bir kadın ya da erkek tarafından gerçekleştirilmesine bağlı olarak nasıl farklı yorumlandığını tartışmak için ilginç fırsatlar sunmaktadır. Örneğin Miyazaki Hayao'nun *"Kiki'nin Kurye Servisi"*, 13 yaşına gelen genç cadıların evlerini terk etmesi ve sihirli güçlerini kullanarak yeni bir şehirde bir yıl yaşamalarını gerektiren kurgusal bir gelenek içeren Avrupai bir fantezi dekorda geçtiği için, genelde olduğundan daha az Japon öğesi içeren klasik bir erginleşme öyküsü sunmaktadır. Başlangıç için

sınırlı güçlere sahip olan Kiki, bu zor görevde özgüven, arkadaşlık ve reddedilme, ilk aşk ve kendi kimliğini bulma gibi erginleşme sorunları ile baş etmek durumundadır.[579]

> '*Serbest Kalmış Modernlik*' adlı kitabında Arjun Appadurai, güncel kültür akışlarının beş ayrı "araziye" ait olduğunu öne sürer: etnik araziler, medya araziler, tekno araziler, finans araziler ve ideo araziler. Anime bu beş arazinin tümünde yer alır ama aynı zamanda da "fantezi arazi" diyebileceğimiz altıncı bir arazide de bulunur.[580]

Bazı açılardan animenin içeriği kaçınılmaz olarak Japon kültürüne özgüdür. Anime sanatçıları belli terimleri, tarihsel dönemleri ve meseleleri öykünün odağına yerleştirmekte, öykünün dekoru olarak kullanmakta veya yan öykülerde değinmektedir. Anime ve mangalarda toplumsal bellekte iz bırakmış Shimabara İsyanı, Meiji Modernleşmesi, beyler arasında yaşanan iç savaşlar veya atom bombası felaketi gibi tarihsel olaylar ve dönemlere yer verildiği gibi aile bağları, sınav cehennemi gibi günümüz toplumsal meselelerine de değinilmektedir. Örneğin, Japon gençlerinin yaşamında önemli yer tutan sınav sistemi, eğitim sistemini yıkıcı ama esprili bir dille eleştiren pek çok anime komedisinde karşımıza çıkmaktadır. Diğer sanat dallarında olduğu gibi anime de sadece içinden çıktığı toplumu yansıtmakla kalmayarak hakim kültürü sorunsallaştırmaktadır.

Animenin, kültüre özgü olması en düşük olasılıklı türlerinden biri olan bilimkurgu, genelde gelecekteki şehirler ve galaksiler gibi "devletsiz" denilebilecek hayal dünyalarında geçmektedir. Animasyon, baştan sona animasyon sanatçısının zihninden çizildiği için, geleneksel filmler gibi mevcut nesneleri, mevcut bağlamlar dahilinde iletmek zorunda değildir. Bu nedenle animasyon, ulus-ötesi, devletsiz bir kültürde yer almaya uygun bir alandır. Ayrıca pek çok anime karakteri de fiziksel olarak hiçbir ırka benzemeyen belirli bir anime üslubunda yaratılmıştır. Bunun yanında, devletsiz bir gelecekte geçen anime öykülerinde bile evrensel barış, aşk gibi ulus-ötesi değerlerin yanında toplu

fedakarlık gibi Japon kültürel normlarına rastlamak, her zaman mümkündür. Anime anlatıları, güçlü kültürel bağlara sahip oldukları durumlarda bile Mitsushiro Yoshimoto'nun öne sürdüğünün aksine 'ulus devletin kimliğini kuvvetlendirmek' değil, Japon kimliğini sorunsallaştırmak yolunda işlev görür.[581]

Bazı Japon anime araştırmacıları, çizerin zihninden çıkması dolayısıyla animenin ulusal kimlik ile örtüşmek zorunda olmamasını, "herhangi bir hal/durum içinde olmayan" anlamına gelen "*mukokuseki*" kelimesi ile tanımlamışlardır. Animasyon sanatçısı Oshii Mamoru, animenin hem Japonya'da hem de diğer ülkelerde artan popülerliğini şaşkınlıkla karşılamaktadır. Bu popülerliği açıklama çabasına girişen Oshii, "Anime başka bir dünyadır" diyerek animenin farklı ülkelerde artan cazibesinin, "*mukokuseki*" kavramı ile ilişkili olduğunu belirtmiştir. Bu "*başka dünya*"yı yaratan anime sanatçılarının ise "*durum/hal/devlet*" içinde bulunmayan kişiler olduklarını öne sürmüştür. Bu tezini anime sanatçılarının gerçek anlamda doğup büyüdükleri birer şehre, yani "*furusato*"ya sahip olmadıklarını iddia ederek açıklamıştır. Animenin "*mukokuseki*" niteliğinin bir başka yönü de pek çok animenin insan karakterlerinin son derece Japon-dışı çizilmesidir. Bu insan karakterler, belli bir ulusun özelliklerini taşımaktan çok, uzun bacaklı, büyük gözlü ve pembe, yeşil gibi sıra dışı saç renklerine sahip "anime" tarzında çizilmişlerdir.[582]

Anime sanatçısı Oshii ve eleştirmen Ueno'ya göre karakterlere yapılan Japon öğeleri bozumu, animenin belli bir ulusun özelliklerinden bağımsız olarak, Japon seyirciye alternatif bir dünya sunduğu düşüncesi ile tutarlıdır. Ancak Oshii, Miyazaki Hayao'nun "*Japonlar kendi suratlarından nefret eder*" sözünü hatırlatmış ve Japonlar'ın "*Japon oldukları gerçeğinden kaçmak için*" özel bir çaba gösterdiklerini öne sürmüştür. Oshii Mamoru'ya göre, Japon animasyon sanatçıları ve izleyicileri "aynanın diğer yüzüne", özellikle de Amerika'ya bakmakta, o dünyadan esinlenerek günümüz Japonya gerçeğinden uzak başka bir dünya yaratmaktadırlar.[583]

Anime, manga ve bağlantılı bilgisayar oyunlarından oluşan sektörün en ateşli tüketicileri, Batı'da anime, manga fanatizmi olarak bilinen *"otaku"* adı verilen bir alt kültür oluşturmuşlardır. Otaku, 1970'lerin sonunda ortaya çıkan ve Japon alt kültürlerinden -manga, anime, sci-fi, bilgisayar, vb.- etkilenen kültürel gruptur. Otaku kavramı, sadece ortaya çıkan sanat yapıtlarının bu kültürden beslenmesi nedeniyle değil, Otaku zihniyetinin sosyal hayatı derinden etkilemesi nedeniyle de modern Japon kültürünün analizinde büyük öneme sahiptir.[584]

Pek çok Japon, Otaku'yu tüm vaktini manga, anime ve bilgisayar başında harcayan, sosyal aktivitelere katılmaktan kaçınan anti-sosyal, sapkın insanlar olarak görmekteydi. 1989 yılında Japonya'nın ünlü seri katili Miyazaki Tsutomu'nun tipik bir Otaku olduğunun anlaşılması, 1995 yılında Tokyo metrosuna zehirli gaz saldırısında bulunan Aum Shinrikyo tarikatının liderinin evinde animeler bulunması, toplumdaki önyargıları güçlendirmiştir. *"Politikacılar ve gazeteciler Otaku'yu yeni yetişen 'no-future'(geleceği olmayan) jenerasyonunun seks ve şiddet takıntısının sembolü olarak gördüler."*[585]

Her geçen gün anaakım kültürü etkisi altına almakta olan Otaku altkültürünün kökleri, Japonya'nın tarihinde bulunabilmektedir. İkinci Dünya Savaşı ve atom bombası yıkımından sonra hızla toparlanan Japonya, refah döneminin ardından ekonomik kriz ve işsizlik gibi sorunlarla karşı karşıya kalmıştır. Çağdaşlaşma yolunda belirlenen hedefin Batılılaşma olması, kültürel kimliğin kaybı tartışmaları, hızlı sanayileşme uğruna yaşanan çevre felaketleri gibi travmalar yaşayan bu toplumun gençleri, ulus-ötesi kimliklerin tasvir edildiği, yerel ve küresel çapta sorunların irdelendiği anime ve mangaları, bir ifade aracı ve bunun ötesinde bir yaşam biçimi olarak seçmişlerdir.

Animenin, serbest yaratım koşulları nedeniyle bağımsız bir dünya olduğu gerçeği yanında, neredeyse tüm animelerin, psikolojikten estetiğe ve tarihe bazı Japon referanslar içerdiğini gözden kaçırmamak önemlidir. Ancak anime, ulusal öğeler taşıdığında bile sahip olduğu esneklik, yaratıcılık ve özgürlük ile Japon toplumunun yerleşik kurallarına direniş sağlayan bir alan olmuştur.

Napier, animasyonun Japonya'daki popülerliğinin en büyük sebebinin, gerçek oyuncularla çekilen filmlere göre ekonomik olarak daha kısıtlı imkanlarla yaratılabilmesinin veya ülkenin estetik geleneklerinin değil, sahip olduğu bu direniş alanı olduğunu öne sürmektedir. Eğer bu düşünce doğru ise, animenin küresel alanda artan popülerliğini de aynı sebeplere dayandırmak mümkün görünmektedir. Böylece animenin sağladığı devletsiz hayal ürünü alanda her ulustan insanlar, "etnik sonrası" denilebilecek bir dizi kimliğe katılabilmektedirler.[586]

Animede Temel Anlatı Türleri

Animeler, Japon kültürünün temelini oluşturan mahşer, festival ve ağıt ana temalarına dayanmaktadır. Napier, animedeki en önemli türlerin mahşer, festival ve ağıt anlatı türleri olduğunu söylemiştir. Animeler konularını, sadece güncel ve geçici akımlardan değil, tarih, din, siyaset ve felsefenin derin seviyelerinden, yani toplum ve kültürün tüm yönlerinden çıkarmaktadırlar.[587]

Mahşer

Napier, anime anlatılarını mahşer, festival ve ağıt olarak adlandığı üç ana anlatım içinde ele almanın mümkün olduğunu belirtmiştir. Dünya çapında bir yıkım beklentisi, her kültürde mevcut olduğu için, mahşer kategorisi en bilinen türdür. Hollywood filmlerine de sıkça konu olan uzaylı istilası, dünyaya çarpan dev göktaşı gibi nedenlerle dünyadaki yaşamın sona ermesi gibi korkular, Amerikan film kültürünün de önemli bir parçası olmuştur. Pek çok Japon animasyonunda temsil edilmiş olan mahşer motifi, sadece dünyanın sonu ve felaketle sınırlı olmayıp, ruhsal ya da patolojik gibi bireysel mahşer türlerini de kapsamaktadır.[588]

Mahşer temalarının sosyal değişim ve yaygın belirsizlik dönemlerinde arttığı düşünülürse, atom bombası anılarının ve hızlı ekonomik gelişmeyi durduran on yıllık gerilemenin gölgesindeki günümüz Japon kültüründeki mahşer görüntülerinin yaygınlığı anlam kazanmaktadır.

"...genelde ağıt, hatta festival türü ile birleşen mahşer tarzı anlatım türü, sadece animede değil, günümüz Japon ulusal kimliğinde sağlam bir yere sahiptir."[589]

Atom bombası ve onun artçı etkilerine maruz kalmış bir toplumun kendi mahşerini yaşamış olmasından dolayı, mahşer senaryolarının çokluğu şaşırtıcı olmamaktadır. Ancak animenin karanlık tonuna katkıda bulunan, kültüre ya da 21. yüzyıla özgü başka etkenler de bulunmaktadır. Bu etkenler, çalışmanın birinci ve ikinci bölümlerinde, Japon Tarihi ve Japon Kültürü incelenirken ayrıntılarıyla ele alınan, sanayileşmiş bir toplumda gittikçe artan yabancılaşma, kuşaklar arası kopukluk ve kadınların aile dışında daha etkin rol oynaması ile erkeklerin güçlerini yitirmeye başlaması nedeniyle artan cinsel gerilim olarak özetlenebilir.

Napier, bugün dünyada her alanda çok sayıda kıyamet kurguları bulunmasından, devasa sosyal ve siyasi çalkantıları ve inanılmaz teknolojik hızı ile bizzat Yirminci Yüzyıl'ın sorumlu olduğunu söylemiştir. Tüm uluslar üzerinde etkili olan bu unsurların yanında, Japonya'ya özgü bir etken de 1989'da Japon borsasının çöküşü ile savaş sonrası ekonomik başarının sürdürülmesindeki yetersizliğin ortaya çıkmasının halkta yarattığı güvensizlik hissi ve hayal kırıklığıdır.

> En önemlisi hem içerde hem dışarıda Japonya'nın 1970'lerde ve 80'lerdeki başarısının mimarları olarak görülen üçlü; yani hükümet, büyük iş dünyası ve bürokrasi gibi Japon iktidar yapılarının yoz, beceriksiz ve halka karşı zalim bir umursamazlık içinde olduğu görülmüştür.[590]

Birinci bölümde Japon tarihi incelenirken de değinildiği gibi, Japonya'ya özgü bir mahşer kavramı oluşmasında etkili olan pek çok öğe bulunmaktadır. Modernleşmeden bu yana geçen 150 yılda Japonya'nın yaşadığı büyük değişiklikler, kıyamet kimliğinin Japonlar için kolaylıkla benimsenmesini mümkün kılmıştır. Ortaçağ'dan kalma hayatın fani ve kederli yönünü vurgulayan *mono no aware* (nesnelerin kederi) adlı kavram, günümüz Japonlarının dünyayı algılama biçimlerini hala

etkilemektedir. Japon adalarının coğrafi ve iklimsel koşulları da fanilik ve yıkım temalarını güçlendirmiştir. Volkanik patlamalar, yıkıcı depremler, dev okyanus dalgaları ve tayfunlara açık olan Japon adaları, insan medeniyetinin kırılganlığını Japon halkına daima hatırlatmaktadır. Atom bombası ve ardından yaşanan felaketin her alanda yol açtığı tahribata maruz kalmış olan Japonlar, mahşer anlatı türünü sanatın her alanında kullanmışlardır. Savaşın ardından ağır sanayi yatırımları yapan ve hızlı bir ekonomik büyüme kaydeden Japonya, ağır sanayi atıklarının yol açtığı çevre felaketleriyle karşı karşıya kalmıştır. "Köpük ekonomisi" döneminin ekonomik kriz ile son bulması, Japon toplumunun emniyet ve güven duygusunun ağır bir darbe almasına neden olmuştur. İkinci Dünya Savaşı sonrasında baba-imparatorun kaybı ve yenilginin neden olduğu gurur kırılığı ile sarsılan Japon ataerkilliği ve 1980'lerden sonra kadınların geleneksel rollerinin ötesine geçip bağımsızlık kazanması ile özellikle kişisel mahşer arasındaki bağı vurgulamak önemlidir

> Japonya'da mahşer hem kişisel hem de kişiler-üstüdür; hem bireyin hem de topluluğun yaşadığı ve genelde de aile sınırlarının çözülmesi ya da ihlal edilmesi gibi mecazlarla kurulan bir felakettir.[591]

Miyazaki'nin mahşer anlatı türünü kullandığı animeleri *Rüzgarlı Vadi* ve *Prenses Mononoke*, yıkıma ve dünyanın sonuna odaklanmanın ötesinde, bu yıkımın neden ve nasıl oluştuğunu ifşa etmeyi anlatısal gerilimin merkezine almıştır. Miyazaki, dünyayı yıkım ve yok olma noktasına getiren nedenleri ifşa ederek bunları eleştirmekte, animeleri aracılığıyla toplumu uyarmaktadır. Bu nedenler insanın sınırları aşması, insan-dışı dünya ile bağının kopması, teknolojiyi kötüye kullanması, aile ile simgelenen geleneklerin çökmesinden kaynaklanmaktadır.

14 Mart 1936 yılında Hiroshima'da doğan manga sanatçısı Nakazawa Keiji, 6 Ağustos 1945 yılında, ilköğretim 1. sınıf öğrencisiyken Hiroshima'ya atılan atom bombasının ve radyasyonun etkilerine maruz kalmıştır. Babası Nakazawa Harumi de geleneksel Japon resmi sanatçısı

olan Nakazawa Keiji, savaş sonrasında eğitimini tamamlamış, ilan tahtaları ve panoların hazırlanması işinde çalışarak çizerlik hayatına başlamıştır. Çocukluğunda Tezuka Osamu'nun *"Shin Takara Jima" (Yeni Hazine Adası-1947)* adlı mangasını okuduğunu ve rüyalarında kendisini mangaka olarak gördüğünü belirtmiştir. Nakazawa 1961 yılında manga sanatçısı olmak için Hiroshima'dan Tokyo'ya taşınmış, mangaka olarak ilk çıkışını 1963 yılında *"Suppaku"* adlı mangası ile yapmıştır.[592]

Nakazawa, altı yaşındayken Hiroşima'ya atılan atom bombasından annesiyle birlikte sağ kurtulmuştur. Savaşın neden olduğu acıları unutmak isteyen Nakazawa, özellikle spor ve bilimkurgu öykülerine yoğunlaşan bir mangaka olmuştur. Ancak annesinin ölümü sonrasında geçmişiyle yüzleşmek zorunda kaldığını söyleyen sanatçı, geçmişe tanıklık etmek için en iyi yolun çizgi romanlar olduğuna karar vermiştir. Nakazawa, annesinin cenazesinden sonra eserlerinin içeriğindeki değişim sürecini şu sözlerle açıklamıştır: *"Ölü yakıldıktan sonra kemikleri genellikle kalır ama radyoaktif sezyum annemin kemiklerini yiyip bitirmişti ve kemikleri küle dönmüştü. Sanki annem, bombayla ilgili gerçeği tüm insanlığa anlatmamı istiyor gibi hissettim."*[593]

Sanatçı, radyasyona bağlı kemik iliği kanseri ile mücadele eden annesinin 1967 yılında ölmesinin ardından atom bombası ve etkilerini ele alan mangalar üretmeye başlamıştır. Bu konudaki ilk eseri *"Kuroi Ameni Utarete" (Kara Yağmurun Altında-1968)* adlı mangadır. Bu manga dizisinin ardından atom bombası ve savaş karşıtlığını ele alan eserler vermeye devam etmiştir. 1973 yılından itibaren bir buçuk yıl erkek çocuklara yönelik *Shuukan-Shonen Jump* adlı manga dergisinde yayınlanan *"Hadashi no Gen"*, Nakazawa'nın en en önemli eseri olmasının yanında Japon mangaları arasında siyasal manganın en yetkin örneklerinden birisi olarak kabul edilmektedir.[594]

Nakazawa, *Yalınayak Gen*'de sadece atom bombasının neden olduğu korkunç sonuçları değil, ailesinin savaş zamanı yapılan aşırı milliyetçi propagandalara karşı muhalif duruşunu ve savaş sonrası Amerikan işgali altında çekilen yokluğu da anlatmıştır. *Yalınayak Gen*, savaşın sadece sonuçlarının değil, nedenlerinin de sorgulandığı, atom bombasını

atan Amerika'nın yanında ülkeyi savaşa sürükleyen Japon liderlerinin de suçlandığı bir eserdir. Nakazawa savaşla ilgili düşüncelerini, öykünün kahramanı Gen'in babasının ağzından dile getirilir: "*Bazen savaşmamak, savaşmaktan daha fazla cesaret ister.*"

Takahata Isao da atom bombasının ardından yaşanan acıları "*Ateşböceklerinin Mezarı*" (*Hotaru no Haka-1988*) adlı animasyon filmde anneleri ölen, babaları ise savaşta olan iki küçük kardeşin hayatta kalma mücadelesi üzerinden anlatmıştır. Filmin kahramanı Seita adlı erkek çocuk, maruz kaldığı radyasyon nedeniyle hasta olan kız kardeşi Setsuko'ya yemek bulabilmek için, Nakazawa'nın kahramanı Gen gibi hırsızlık yapmak zorunda kalır. Seita'yı bahçesinden sebze çalarken yakalayan adam, hayatta kalmaya çalışan iki küçük çocuğun acısına duyarsız kalır ve Seita'nın yalvarmalarına rağmen onu polise teslim eder. İki filmde de küçük çocukların hayatta kalabilmek için yiyecek bulma mücadelesi, filmin ahlaki çerçevesini oluşturur. Bu mahşeri dünyada, Japonlar tarafından sık sık vurgulanan "uyum içinde yaşama" ve "büyük bir aile olma" gibi değerler yok olmuştur. İki film arasındaki önemli bir fark, Gen'in mücaleyi kazanması, yaşamaya devam etmesi ve savaş karşıtı siyasal bir bilinç kazanmasıdır. Ölen kız kardeşi gibi radyasyon nedeniyle hasta olan Seita ise tren garında bir köşede sessizce ölür. Çevredeki yetişkinler ölmekte olan bu çocukla ilgilenmezler. İnsanlar atom bombasının ardından etrafta çok sayıda hasta ve ölü insan görmeye alışmışlar, Nakazawa'nın da söylediği gibi bu mahşer ortamında kendi canlarının derdine düşmüşlerdir.

Nakazawa'nın "atom bombası cehennemi" olarak adlandırdığı ortam, Gen'in tüm yaşamını etkiler. Atom bombası ve radyasyonun ölümcül etkilerini kendisinde ve çevresinde gözlemleyen Gen'in giderek güçlenen savaş karşıtı siyasal söylemi ona savaş sonrası yokluk ortamında hayatta kalacak gücü verir, direncini arttırır. Gen'in söylemleri sadece militarizme değil, monarşiye de karşıdır, eğitim ve çalışma yaşamında Japon halkının eşit bireyler olarak haklarına sahip çıkmaları gerektiğini ve ifade özgürlüğünü savunur.[595]

*"Ateşböceklerinin Mezarı"*nda, savaşa giden yolda Japonya'nın Çin'e yönelik on yıllık saldırganlığı ve Kore'yi sömürgeleştirmesi gibi gerçeklere değinilmemiştir. Suçu üstlenme ve sorumluluk gibi kavramlarla yüzleşilmemiş, atom bombası ile başlayan süreç lirik bir dille anlatılmıştır. Napier, benzer şekilde Japonya'da savaşın resmi ve kültürel versiyonlarının, vatandaşların saldırganlık konusundaki rolünü arka plana atarak, Pearl Harbor'dan Hiroşima'ya kadar olan dönemi ele aldığının altını çizmiştir. *"İkinci Dünya Savaşı'nın Japon yakası genelde bir 'kurbanlar tarihi' olarak tanımlanabilir. Burada Japon halkı kendi hükümetleri ile orduları arasındaki şeytani ve yoz bir komplonun çaresiz kurbanları olarak görülür."*[596]

Ancak iki film de savaş sonrası Japon kültüründe çok önemli bir simge olan "baba"nın ölümünü ele almıştır. Araştırmacıların öne sürdüğüne göre Japon toplumu şu anda kadın "güzelliği" ile boğulmuş; ama hala ölü, uzak ya da yetersiz baba imgeleri ve sorunlu bir erkeklik ile uğraşan bir haldedir. Baba kaybının sebepleri, savaş sonrası dönemin tarihsel gerçeklerinde bulunabilmektedir. Askerlik hizmeti ya da müttefiklerin bombalamaları sonucu pek çok Japon'un gerçekten de babalarını kaybetmesinin yanı sıra Japonlar, savaş öncesi dönem propagandalarında Japonya'nın aile gibi olan ülkesinin sembolik reisi olarak gösterilen imparator kültünü de yitirdiler.[597]

Miyazaki'nin animelerinde de iktidar sahiplerine yönelik şüphe ve güvensizlik öne çıkmaktadır. Yönetmenin mahşer ve ağıt anlatılarını kullandığı *"Yürüyen Şato"* filminde göklerden yağan bombalara karşı saray büyü ile korunurken, masum halk ateş altında kalır. Krallık tüm büyücülere ve cadılara davet göndererek onları savaşta yer almaya çağırır. Miyazaki *"Yürüyen Şato"*da, savaşta hükümetleriyle işbirliği yaparak savaşta yer alanları da eleştirmiş, bu kişilerin insanlıktan çıktıklarını, savaştan sonra "normal" kimliklerine dönemeyeceklerini anlatmıştır.

Miyazaki'nin *"Gökteki Kale: Laputa"* filminde efsanevi Laputa kalesini arayan iki çocuğun, Sheeta ve Pazu'nun yolları, korsanlar ve devlet görevlileriyle kesişir. Sheeta, Laputa kraliyet ailesinden gelme bir prensestir ve köklerini aramaktadır. Pazu ise Laputa'yı gören ancak bunun

doğruluğuna insanları inandıramayan babasının haklı olduğunu herkese göstermek için Laputa'yı bulmak istemektedir. Ancak devlet görevlileri, bu efsanevi kalede var olduğu söylenen yenilmez savaş araçlarına sahip olmak istemektedir. Bu uğurda iki küçük çocuğu kaçırır ve öldürmeyi göze alırlar. Laputa Kalesi'ni, içinde bulunduğu söylenen muhteşem hazineleri çalmak için bulmak isteyen korsanlar ise Miyazaki'nin iktidar sahiplerine bakışını bir diyalogda dile getirirler. Korsan ailesinin başındaki anne, Sheeta'ya, korsanların hazine aramasından ve çalmasından daha doğal bir şey olamayacağını, ancak ordunun iki küçük çocuğun peşine düşmesinin normal olmadığını söyler.

Çocukluğunda Tezuka Osamu'nun mangalarından etkilendiğini söyleyen Nakazawa'nın *"Hadashi no Gen" (Yalınayak Gen)* mangası, sinematografik anlatım tekniği, yakın plan yüz ifadeleri ve duyguların gözlerde vurgulanması gibi teknikleri ile Tezuka'nın geliştirdiği "tecimsel" tekniklerin izlerini taşımaktadır. Ancak eser aynı zamanda yetişkinlere yönelik ciddi ve siyasal içeriği nedeniyle *gekiga* geleneğinden etkilenmiş görünmektedir. Binark, *"Yalınayak Gen"*in shounen(genç erkek) manga dergisinde yayınlanmış olmasına rağmen, Kinsella'nın yaptığı ayrımı izleyerek, anlatısal özellikleri ve siyasal bir manga (seiji manga) olmasından dolayı tam bir tecimsel manga olarak değerlendirilemeyeceğini söylemiştir. *"Yalınayak Gen"*, 1960'lı yılların *"gekiga"* (dramatik resimler) geleneğinin bir uzantısı olarak değerlendirilebilir. 1957 yılında sanatçı Yoshihiro Tatsumi'nin adlandırdığı *gekiga* geleneği, sanatçıya göre ciddi ve yetişkinlere yönelik öykülerin gerçekçi bir üslupla manga formunda anlatılmasıdır.[598]

Nakazawa ana karakterine, Japonca "kök, kaynak" anlamına gelen gen adını vermesini şu şekilde açıklamıştır:

> Yeni bir insan kuşağının kökü veya güç kaynağı olur umuduyla ana karakterime Gen adını verdim. Hiroşima'nın kömürleşmiş topraklarında yalınayak yürüyebilen, ayaklarının altındaki toprağı hissedebilen ve nükleer silahlara 'Hayır' diyebilecek gücü olan bir insan[599].

Binark, "*Hadashi*" (çıplak ayaklı) ideogramının, Gen'in toprakla, dünyayla olan bağına işaret ettiğini, Gen'in savaş karşıtı duruşunu simgesel olarak pekiştirdiğini ifade etmiştir. Gen, atom bombasının ardından ilk kez büyüyen buğdayları gördüğünde çıplak ayakları üzerinde zıplayarak şarkı söyler. Buğday başakları barışı ve yaşamın gücünü temsil etmekte, her türlü felaketten sonra bile barışın yine sağlanabileceğini, yaşamın her şeye rağmen devam edeceğini anlatmaktadır. Gen'in babası da öykünün başında çocuklarına en zor kış koşullarına bile dayanabilen, bir yandan kökleri toprağa bağlı bir yandan göğe doğru büyüyen dimdik birer buğday başağı olmalarını öğütler.[600]

Nakazawa, Gen adlı ana kahramanı aracılığıyla kendi ailesinin dramatik sonunu anlatmıştır. Atom bombasının etkisiyle evleri yıkıldığında tüm aile evdedir ve yıkıntıların arasından sadece Gen ve annesi çıkabilir. Gen ve annesi tüm uğraşlarına rağmen yıkılan evin altında sağ kalan babayı ve küçük kardeşi kurtarmayı başaramazlar. Çevredeki diğer sağ kalan insanlar da savaş karşıtlığı ile bilinen bu aileye yardım etmez. Nakazawa, bu mahşer ortamında herkesin kendi canının derdinde olduğunu söylemiştir.[601]

Susan Napier, Hiroşima ve Nagazaki'ye atılan atom bombalarının ardından ülkede gelişen tepkileri şu şekilde anlatmıştır:

> Japonya'da bombaya yönelik ilk tepki sessizlik, suç ve de sağ kalanlar cephesinde (ve de dehşete düşmüş ülkede) bastırma olmuştu. Ancak resmi sansür işlemeye devam ederken bile popüler kültür, uzayın ya da dünyanın derinliklerinden gelen korkunç canavarlar kisvesi altında bomba konusunu ele almış, bu canavarlar 1953'te başlayan Godzilla filmleri ile ölümsüzleştirilmiştir.[602]

Atom bombasından sağ kurtulan aktivistler ve yazarlar, John Treat'in açıkladığı üzere, "aktarılamaz olanı aktarma" sorunu ile karşı karşıya kalmışlardır. Gerçek oyuncularla çekilen filmler, görsel olarak bu dehşeti yansıtma konusunda teknik olarak çeşitli yetersizliklerle engellenmiş olsa da asıl sorun, bombardıman ve sonrasına dair görsel öğe-

lerin rahatsız edici ve acı verici olmasıdır. Anime ve manga, "aktarılamaz olanı aktarma" sorununa, çılgın ve grotesk bir grafik üslupta, mahşer ve ağıt anlatı türlerini kullanarak çare olabilmektedir. Bunun yanında, anime ve manganın grafik üslubu, izleyiciye dehşetle arasına belirli bir mesafe koyarak gördüklerini zihninde değerlendirme şansı tanımaktadır.[603]

Festival

Animede sıkça yer bulan, Japon toplumuna ait hem geleneksel hem de modern bir başka öğe *"matsuri"* dir. Festival olarak tercüme edilebilecek olan matsuri, Japon dini ve sosyal yaşamının önemli bir parçasıdır. Mikhail Bakhtin, matsuri sözcüğüne karşılık karnaval terimini öne sürmüştür. Bakhtin'e göre, *"Dünyadaki karnaval hissi, ölüm ve yenilenmenin, değişmelerin ve değişimlerin uyandırdığı duygudur."* Karnaval, tüm hiyerarşik yapının ve mevcut düzenin alt üst olduğu, kısa bir süre için de olsa, normların aşıldığı veya tersine çevrildiği, zayıfların güç elde ettiği, cinsiyete ve cinselliğe dayanan kuralların yerinden edildiği manik bir yoğunluk dönemidir.[604]

Ortaçağ ve Rönesans Avrupa'sındaki karnaval geleneğini yorumlayan Bakhtin, karnavalın özgürleştirici yönünü irdelemiştir. Karnaval, asık suratlı, korkmuş ve korkutucu olan resmi kültürün ciddiyetine meydan okuyarak kahkahanın hakim olduğu popüler kültürü yüceltir; bu yüzden özgürleştiricidir. Diyalog ve katılımı yücelten karnaval, insanları özgürleştirip, bir araya getirir, onları ortak yaşama katılmaya teşvik eder. Orada herkes eşittir: Karnaval *'kutsal ile kutsal olmayanı, yüksek ile alçağı, tinsel ile cismaniyi harmanlayarak'* mevcut hiyerarşik ilişkileri yıkar. Yüksek ve halk kültürlerini yeni baştan tanımlar, insan ile insanın, insan ile doğanın bağını yeniden kurar.[605]

Eleştirmen Ian Buruma, matsuri'nin hayati unsurlarını *"acı ve coşkuyla kendinden geçme, cinsellik ve ölüm, tapınma ve korku, saflık ve kirlilik"* olarak tanımlamıştır.[606] Karnaval, Jung'un tanımlamasıyla, modernizm sürecinde terbiye edilmiş, doğayla bağı koparılmış 'bedene hak ve dür-

tülerini iade eder' ve 'bastırılmış arzularımızı tatmin etmemizi sağlar'.[607]

Karnaval/festival anlatısının en açık görüldüğü türler komedilerdir. Renk, figür ve alanı dönüştürebilme konularında sınırsız olanakları sayesinde animasyon, festival biçimi için özellikle uygun bir araçtır. Napier, animenin "ciddi" taraflarının yanında pek çok ürünün, keskin mizahı, grotesk abartısı, oyunbazlığı, cinsel içeriği ve şiddet dolu temaları ile bu festival ruhunu güçlü biçimde ifade ettiğini belirtmiştir.[608]

Festival anlatısı, manga ve anime sanatçılarının, sistemin aksayan yönlerini hicvetmesi bakımından önem taşımaktadır. Gençlerin hayatında önemli bir yer tutan zorlu sınav maratonu ve sıkı okul disiplini, özellikle gençlere yönelik olan shoujo ve shounen manga ve animelerin komedi türlerinde festival anlatısı kullanılarak eleştirilmektedir. Bu eserlerde kızlardan başka şey düşünmeyen sarhoş ve beceriksiz öğretmenler, dersler dışında her şeyle ilgilenen öğrenciler ve bu öğrencilerle baş etmekte yetersiz, sürekli komik durumlara düşen okul yöneticileri üzerinden eğitim sistemi hicvedilmektedir.

Akatsuka Fujio'nun 1967 tarihli aile komedisi Tensai Bakabon (Dahi Bakabon), merkezine "aptal oğlundan daha aptal olmayı başarabilen" bir babayı almış, Japonya'nın ataerkil düzenini daha önce hiç olmadığı kadar acımasızca alaya almıştır. 1968 yılında Nagai Go, Japonya'nın baskıcı eğitim sistemini *Harenchi Gakuen* (Arsız Okul) adlı mangası ile alaya almış, erkek öğrencilerin ve öğretmenlerin dersler yerine içki, kumar ve kızlarla ilgilendiği bir okulun öyküsünü çizmiştir. Gençler, otorite ve baskıcı tutumun temelini oluşturan iki kuruma, aile ve eğitim sistemine yönelik bu taşlamalara yoğun ilgi göstermiş, sonuçta hükümetin Gençlik Politikaları Birimi yayıncıları sert bir dille eleştirmiştir.[609]

Festival biçiminin dişi karakterlerle olan bağına dikkat çeken Napier, halen tam olarak güçlü ve bağımsız sayılamayacak Japon kadınlarının "dişi teslimiyet" içinden çıkarılıp süper kahramanlara dönüştürüldüğü eserlerde, mevcut düzenin tepetaklak edilmesinin yani festivalin simgelerini bulmaktadır. Kadın ve erkek arasındaki mevcut iktidar ilişki-

lerinin bozuma uğratıldığı, tersine çevirildiği animasyon alanında, dişi karakterler gerçek dünyada mahrum bırakıldıkları güç unsurlarına kavuşmaktadırlar. [610]

Ağıt

Napier, lirik ve ağıtsal yapının sadece animeye özgü olmadığını vurgulamış, bu yapının uzun zamandır Japon kültürünün bir parçası olduğunu ve şiir, kabuki tiyatrosu ve pek çok Japon yüksek kültür biçiminin duygusal temelini oluşturduğunu belirtmiştir.[611] *"'Ağıt' kelimesi, kahırlar içindeki birinin yapacağı bir uslüpla kaleme alınmış, ölüm hakkındaki şiirlere denir; ancak biraz da nostalji ile karışmış melankoli ve keder havasına da gönderme yapar. Bu özlem dolu ruh hali Japon kültürünün kendini ifadesinde önemli bir unsurdur."*[612]

Antropolog Marilyn Ivy, güncel Japon kültürünün, gelenekler ile olan bağların yok olduğuna dair güçlü bir bilinçlilik gösterdiğini belirtmiştir. Geleneksel kültür ile bağın yitip gitmekte olduğuna yönelik endişe ile karışık duyarlılık, Meiji dönemi Japonyasından beri sanatçılardan yöneticilere kadar çok farklı alandan insanlar tarafından dile getirilmiştir. Savaş sonrasında yaşanan hızlı toplumsal, kültürel ve ekonomik değişimlerin sancısı, Kawabata Yasunari'nin eserlerine, Ozu Yasujiro'nun filmlerine ve dönemin pek çok yapıtına yansımış, bu eserlere ağıt niteliğini vermiştir. Yas tutma duygusu da içeren ağıtlar, modern öncesi Japon kültüründe, faniliğin güzelliği, aşk, gençlik ve güzelliğin geçiciliği ve bundan alınan buruk haz ile ilgilidir. Geleneksel kültür eserlerinde ağıt anlatı biçimi, faniliği ifade eden mevsim değişiklikleri ve kısa ömürlü kiraz çiçekleri ile dile getirilmiştir. Bu yüzden gelip geçiciliğin, faniliğin Japonca klasik ifadesi olan *"mono no aware"* (varlıkların kederi), genellikle kiraz dalları, akıp giden sular gibi doğaya ait kavramlarla bağlantılıdır.[613]

> Mahşer ve festival belki de anime için bariz anlatılardır. Ne de olsa genel olarak animasyon ve özellikle de anime aktif ve renkli görüntülere önem veren bir ortamdır. Bunun ak-

sine ağıt anlatıları kayıp, yokluk ve gerçekleşmemiş arzuları ortaya koyar[614].

Ağıt biçimi ile bağdaşan kusursuz aşkınlığı en iyi anlatan sahneler, *Prenses Mononoke*'de, ay ışığı ile parlayan ormanda Shishigami'nin gece büründüğü halinin yavaşça doğrulması, *Rüzgarlı Vadi*'de Nausicaa'nın dev bir ohmu kabuğunun üzerinde yatarken gökten yağan ölümcül sporları hayranlıkla izlemesi gibi hareketsiz anlardır. Bu sahnelerde, izleyiciye gerçek zaman duygusu vererek anlatımın etkisini artırmak için kamera durağan resimler üzerinde gezinir. Ağıt anlatısının öne çıktığı sahnelerde izleyici, dingin bir müzik eşliğinde, kahramanla birlikte doğayı, yağmuru veya gece karanlığında şehrin ışıklarını seyreder.

Japon sinemasında, hem anime hem de gerçek oyuncularla çekilen filmlerde, ağıt teması çok yaygındır. Napier ağıtsal'ı, *"silinmekte olan geleneksel kültüre dair akut bir biliçlilikle bağdaştırılan lirik bir yas tutma duygusu"* olarak açıklamıştır.[615]

Günümüz Japonya'sında bir yandan yoğun bir tüketici ve kapitalist gelişme yaşanırken diğer yandan kültürel ürünlerde Marilyn Ivy'nin "yitirmeyi temalaştırma" olarak nitelendirdiği eğilim gözlemlenmektedir. Ülke küresel kültüre dahil oldukça, ülkenin geçmişi yitik ve geri alınması gereken bir şey olarak görülmekte, bu geçmişten günümüze kalan yemek töreni çubukları, çay seramonisi kapları gibi temsili öğeler *"ağıt kaynakları olarak başka bir biçimde"* görülmektedir.[616]

Ağıt anlatısı, mahşer ve festival biçimleri kadar ağırlıkta olmasa da, komedi veya macera unsurlarının öne çıktığı animelere bile bir dokunaklılık vermektedir. Bu nedenle mecha türlerindeki animelerde dahi kahramanın kırlara kaçtığı veya yağan yağmur altında kendi varoluşunu sorguladığı bir sahneye rastlamak mümkündür. Doğa ile insan arasındaki uyum, geleneksel kültür ve aile gibi yitirilen değerlere bir saygı duruşu niteliğindeki bu sahneler, filme ahlaki çerçevesini kazandırmakta, bu nedenle de sıklıkla mahşer anlatısı ile birlikte kullanılmaktadır. Ailenin kaybı, yok olan doğa, bireysel ve kültürel kimliğin kaybı, korkutucu boyutlara varan ve insanlığı tehdit eden sanayileşme

gibi mahşer vizyonuna, kaybedilen değerlere duyulan özlem ve yas tutma da eşlik etmektedir.

Anime Kimler İçin Yapılır, Ne Anlatır? Animede Türler

Animenin genelde "oğlanlar ülkesi" ve "kızlar ülkesi"olarak iki kategoriye ayrılabileceğini söyleyen Saita Minako, animenin üretilişi, hedeflemesi, anlatısı ve görselliğinde ciddi cinsiyet ayrımları olduğunun altını çizmiştir.[617]

Anime ve mangalara, türleri belirlemek için verilen adlar, bu eserlerin içeriğinden çok hedef kitlesini anlatmaktadır. Eserlerin ele aldığı konular ise alt türleri oluşturmaktadır. Manga ve animelerin içeriği, hedef kitleye uygunluğu açısından belirlenir. Ergenlik çağındaki gençlere yönelik anime ve mangalar cinselliği ve şiddeti daha sınırlı ölçüde kullanırken, aynı konuyu ele alan yetişkinlere yönelik eserler daha sert bir üslup kullanmaktadır. *Shounen* ve *shoujo* türlerinde romantik ilişkiler daha yumuşak sahnelerle anlatılırken yetişkinlere yönelik eserler cinselliğe ve pornografinin uç örneklerine yer verebilirler.

Kodomo, küçük yaştaki kız ve erkek çocuklarını hedef alan, karakterlerin sevimli şekilde çizildiği manga ve animelerdir. *Shoujo*, ergenlik çağındaki kızlara yönelik manga ve animeleri anlatırken, *shounen* ergenlik çağındaki erkeklere yönelik olanlara verilen genel isimdir. Yetişkin erkeklere yönelik anime ve mangalara *Seinen*, yetişkin kadınlara yönelik olanlarına *Josei* (veya Redikomi) denilmektedir.

Shoujolar okul hayatı, romantik ilişkiler, aile içi sorunları ele alırken Josei türü, iş yaşamındaki sıkıntılar, cinsellik, aldatma gibi konuları ele alır. Josei'de, Shoujodaki ideal aşkın yerini gerçek ilişkiler ve gerçek sorunlar alır. Genç kızlara ve kadınlara yönelik mangaların popüler konusu olan *shounen ai*, yani androjen güzelliğe sahip erkekler arasında geçen romantik ilişkiler hedef kitlenin yaşına göre işlenir. Shoujolarda bu erkekler arasındaki romantik yakınlaşma bazen estetik biçimde gösterilir, kimi zaman ise sadece ima edilir. Josei türünde ise erkek aşıkların yatak sahneleri açıkça çizilir. Benzer şekilde shounen türünde sıkça

karşımıza çıkan, mecha, siberpunk, spor gibi alt türler, yetişkin erkeklere yönelik olan seinen türünün de en popüler konularıdır. Ancak seinen türünde bu konular işlenirken daha fazla şiddet, kan ve cinsellik kullanılır. Yetişkinlere yönelik seinen'lerde öykünün ilerlemesinde aksiyon kadar psikolojik çözümlemeler ve felsefi içerik yer alır.[618]

Spor, Arabalar ve Dev Robotlar Dünyasında Büyüme Öyküleri: Shounen

Erkek çocuklara yönelik olan, mecha, siberpunk ve spor konulu manga ve animelere genel olarak *shounen* manga/anime denmektedir. *Shounen* kelimesi, "birkaç" ve "yıl" karakterlerinden oluşmakta ve hem "erkek çocuğu" hem de "temiz kalpli" anlamına gelmektedir. Sadece erkek çocukların değil, milyonlarca yetişkin Japon erkek ve kadınının bu türe olan yoğun ilgisini Gravett, bunların savundukları pozitif değerlerle açıklamıştır. Yazara göre shounen türündeki eserler, savundukları dostluk, kararlılık ve zafere ulaşmak gibi değerler sayesinde, savaştan sonra ülkelerini yeniden inşa etme ve şimdi de durgunluktan sonra ekonomiyi canlandırma mücadelesi veren Japonlara ilham vermektedir. Ünlü haftalık manga dergisi *Shonen Jump*'ın editörü Goto Hiroki bu konuda, "*Eğer çok çalışırsanız her şeyi başarabileceğinizi gösterir. İşte öykülerimiz bunu anlatır. Ve bu felsefe hem çocuklar hem de yetişkinler için geçerlidir*" demiştir.[619]

Shounen türü anime ve mangalar, dostluk, dayanışma, erkeklik gibi kavramları çok çeşitli öykülerde işlemektedir. Basketbol, futbol, araba yarışçılığı gibi spor öykülerinden dev robotlar kullanan *mecha* öykülerine kadar geniş bir yelpazede aile, arkadaşlık, romantik ilişkiler öykünün gelişimine katkıda bulunur. Shounenler de shoujolar gibi aşk ve romantizmi işler. Ancak shounenler erkek bakış açısından, shoujolar ise kız bakış açısından verildikleri için shounenlerde anlatılan aşk öyküleri ideal, hizmet eden, bakan, şefkatli kadın hayaline yöneliktir. Shoujolarda ise genç kızların zayıf olarak başladığı yolculuğu güçlü bireyler olarak tamamladığı öyküler ağırlıktadır.

Shounen türündeki animelerde, öykünün başlarında kahramanlar, genelde yeteneklerinden ve potansiyellerinden habersizdirler. Ancak öykü ilerledikçe zayıf ve yeteneksiz gibi görünen kahraman, karşısına çıkan engelleri aşarak güç ve direnç kazanır, yetenekleri adım adım ortaya çıkar. Kahramanların ortaya çıkan saf yetenekleri, zaman içinde tecrübe ile şekil alır.

Yavuz Eren, bu temanın sıklıkla kullanılmasının nedenlerine değinmiştir: Öncelikle sürpriz faktörü bir hikayeyi heyecanlı ve keyifli hale getirmektedir. Kahraman, gizli kalmış yeteneklerini ve gücünü keşfettikçe, kahramanla birlikte izleyici de şaşırır ve heyecanlanır. Ayrıca kahramanın en başından güçlü, soğukkanlı ve başarılı olmaması, seyircinin onu sempatik bulmasını, onunla daha kolay özdeşleşmesini sağlar. Bu temanın sıkça kullanılmasında ve izleyici tarafından beğenilmesinde etkili olan bir diğer neden de insan potansiyeline duyulan saygıdır. Saf ve keşfedilmemiş bir yetenek, tüm insanların içinde yaşatabileceği ve kendisiyle bütünleştirebileceği bir umuttur.[620]

Shounen türündeki öykülerde takım ruhu önemlidir. Çeşitli rakiplerle, engellerle karşılaşan kahraman ve arkadaşları, kaybetmeyi de, kazanmayı da erdemli bir şekilde karşılayarak her aşamada birbirlerini daha iyi tanırlar. Takım olarak ayakta durmayı öğrenirken izleyicilere de "imkansız koşullar karşısında insan ruhunun ayakta kalışını" gösterirler.[621]

Shounen türünün en bilinen alt türlerinden biri mecha'dır. Mecha türü İngilizce'deki mechanical/mekanik sözcüğünden gelmektedir. Mecha, Japon popüler kültüründe önemli bir karakter olan robotlarla ilgilenmektedir. Tezuka Osamu'nun 1952 yılında manga olarak yayınlanan, 1963'te ise televizyon dizisi haline geitirilen Astroboy adlı klasiğinde robot, olumlu bir bakış açısıyla ele alınmıştır. Televizyonda yayınlanan ilk anime olma özelliğini de taşıyan *Astro Boy* (1963), aynı zamanda insan ruhu taşıyan robotlarla ilgili pek çok animenin de ilki olmuştur.[622]

Ancak yeni mecha'larda daha belirsiz konumlara sahip insanımsı

makineler vardır. Yeni mechalar, robot, siborg, android gibi türlerin, teknolojiye karşı artan korkuyla birlikte, insan doğasına karşı bir tehdit oluşturup oluşturmadıklarının sorgulandığı, yapay zekaların kendi benliklerini oluşturarak insan soyunun sonunu getirebileceğine dair korkuların dile getirildiği alanlar olmuştur.

Genelde iri ve kabarık metal kaslarla dolu, çeşitli silahlarla donanmış olan *mecha* gövde güç, iktidar ve teknolojik beceri fantezilerini dile getirmektedir. Porno animelerde şeytani fallik vücuda sahip olarak güçlenen erkek bedeni, mecha'da, teknolojik bir zırh ile kırılganlıktan kurtularak güç kazanmaktadır.[623]

Ünlü Japon yazar Oe Kenzaburo, Nobel ödülü aldığı törende yaptığı konuşmada teknolojinin geldiği noktanın toplumda endişe yarattığını, insanın güvensizliğinin bilimin ilerlemesinden kaynaklandığını söylemiştir. *"Auden'in deyişiyle 'zayıf' bir insan olduğum halde, yaşadığımız yüzyılda teknolojinin ve taşımacılığın gösterdiği korku verici gelişmelerin sorumlu olduğu acıları sarma isteğini bu inanç yüzünden içimde duyuyorum."*[624]

Mecha türü anime, robot ya da siborg gövdeyi öne çıkarır gibi görünse de aslında J. P. Telotte'un çok sayıda Batılı bilimkurgu filmine atfettiği çelişkili "çifte vizyon"a sahiptir. Anlatının merkezinde yer alan teknolojinin, bu öneminden dolayı baş tacı edilmesinin yanında, tahripkar ve insani duyguları körelten potansiyeli yerilmektedir. Mecha animeler robot ya da siborg vücudu *"yaralanamaz vücudun teknofaşist yüceltilmesi"*nin korkutucu bir biçimi olarak hem baş tacı etmekte hem de sorunsallaştırmaktadır. Bu yönden siborg ya da robot gövde aynı anda hem cazip hem tehditkardır; insanlık pahasına güç ve heyecan sunar."[625]

Matsumoto Leiji'nin orijinal eserine dayanarak yönetmen Rintaro'nun 1979 yılında animeye uyarladığı *Galaxy Express 999* (Galaksi Ekspresi 999) insani değerlerin feda edildiği bir teknolojik gelişmeyi eleştirmektedir. Film, robot gövdeye sahip olabilmek, böylece öldürülen babasının intikamını almak isteyen bir çocuğun öyküsünü anlatmaktadır. Zengin insanlar, Galaksi Ekspresine bilet alacak paraya sahip

oldukları için başka bir gezegende robot vücutlara sahip olmakta, böylece hastalık ve yaşlılık nedeniyle ölmekten kurtulmakta, güce ve ölümsüzlüğe kavuşmaktadırlar. Öykü, insan ile makine arasındaki farkın giderek belirsizleştiği, ezici teknolojik dünyalarda insanların mücadele verdiği distopyen bir gelecekte geçmektedir. Öykü ilerledikçe, robot bedenlerdeki kişilerin insani yönlerini kaybettikleri vurgulanır. Filmin sonunda çocuk kahraman, insan olmanın getirdiği duygusal ve bedensel zayıflıkları, güçlü ama ruhsuz bir varlığa dönüşmeye yeğler.

> "Mecha animesindeki imgeler yoğun bir biçimde teknolojik olup özellikle zırhlı gövdenin makinelerine odaklanmış görünürken anlatı ise makinenin içindeki insana odaklanır."[626]

Sihirli Kızlar, Romantizm ve Bağımsızlık: Shoujo

1902'de yayınlanmaya başlanan *Shoujo Kai* (Kızların Dünyası) ve benzeri aylık dergilerde yer alan dizi resimli romanlar aracılığıyla kızlara tanıtılan pasif shoujo ideali, erkek çizerler tarafından yaratılan shoujo mangaların öykülerinin ve üsluplarının temelini oluşturmuştur. Çocukluktan çıkmış, ancak yetişkin de sayılamayan genç kızların sadece zarafet, romantizm, evlilik ve anne olmayı arzulaması gerektiğini vurgulayan dizi çizgi romanlar, dönemin ideolojik politikalarını yansıtmıştır. Erkek mangakalar, uzun yıllar boyunca genç kızlara yönelik olarak çizilen Shoujo mangalarda, bilge anneler ve itaatkar kız çocukları ile ilgili öykülerle bu sınırlı beklentileri güçlendirmişlerdir. Tüm ülkelerde olduğu gibi, Japonya'da da erkek egemen hiyerarşilerin değişmesi zaman içinde gerçekleşmiştir. Gravett, shoujo mangalardaki karakter tasarımının görsel özelliklerini şöyle özetlemiştir:

> Bu çizimler, Japon güzellik anlayışıyla en son Avrupalı ticari sanat stillerini ve ithal modaları bir araya getirerek mangalarda hala geçerli olan tipik shoujo görüntüsünü ortaya çıkarmıştı: büyütülmüş gözler ve gözbebekleri, uzun kirpikler; ince uzun kol ve bacaklar, küçük burunlar, ağızlar, göğüsler ve kalçalar[627].

Anime metinleri, hem cinsiyet tanımlamalarını hem de cinsiyetler arasındaki ilişkileri sorgulamakta ve yerleşik kalıplara meydan okumaktadır. Cinsiyet ayrımı ve cinsiyetler arasındaki bu sorunlar Japonya'ya özgü değildir elbet, ancak Japon toplumunun kendine özgü yalıtım stratejileri oluşturduğunu belirtmek gerekir. Bu stratejilerden en ilginci, "shoujo kültürü" kavramıdır." Sözcük anlamı "küçük dişi" olan shoujo, 12-13 yaşındaki kızları anlatmakla birlikte, bu kavram günümüzde çocuk ile ergen arasındaki bir kimliği anlatmak için kullanılmaktadır. Shoujo kavramı, cinsel olarak olgunlaşmamış masum bir erotizm, şirin(kawai) eşyalar almaya dayanan bir tüketici kültürü ve hafif nostaljiyi vurgulayan "hülyalı" bir yaklaşımı da anlatmaktadır. Bu nostalji, geleneksel ailenin yitirilişi gibi Japon günlük yaşamının kırılgan ve istikrarsız olduğu noktalara odaklanmıştır.[628]

Japonca'da genç kız anlamına gelen *shoujo* sıklıkla aşk acısı çeken bir genç kızın aşkı bulmasını, yeni bir okula başlamasını, kabadayılığa maruz kalmasını veya bir tuzaktan kaçışını anlatır. Shoujo içinde kızların bilim insanı ya da savaşçı gibi güçlü rollerde tasvir edildiği aksiyon öyküleri de yer almaktadır. Shoujo janrı içinde, genellikle kızların gözleri karakteristik olarak büyük çizildiği için "büyük gözler dünyayı kurtarır" şeklinde de anılmaya başlamıştır.[629]

Schodt, shoujo türünün karakteristiği haline gelmiş olan uzun boy ve uzun bacakların, Paris ve New York'taki mankenlerin uzun bacaklı görünümlerinden etkilenen çizgi roman sanatçılarının, bu görselliği kendi yarattıkları karakterlere uygulaması sonucu ortaya çıktığını aktarmıştır. Bu manga ve animelerdeki erkek karakterler ise *bishounen* (güzel oğlan çocuğu) tabir edilen, oldukça zayıf, esnek ve güzel görünümlüdürler. [630]

Ayrıca anime ve mangaların çoğu belirli şablonlarla çizilir. Karakterler birbirine çok benzedikleri için genellikle pembe, mavi gibi sıra dışı saç renkleri ve saç şekilleri kullanılarak tanınmaları, ayırt edilmeleri sağlanmaktadır. Büyük ve yuvarlak gözler duygusal bir kişiliği karakterize ederken gözlerin küçük ve kısık olması kişinin hırçın, sert olduğunu göstermektedir.[631]

Tezuka, özellikle kadın karakterlerini çok büyük, pırıltılı ve genelde içinde "şelaleler dolusu gözyaşı biriken gözlerle" çizmiş, bu gözler manga ve anime çizimlerinin pek çoğunda, özellikle shoujo türü için karakteristik hale gelmiştir. Tezuka Osamu, gözleri büyük çizme fikrini Disney'in Bambi'si gibi Batılı animasyonlardan almıştır. Ancak bunun yanında, küçük yaşta izlediği Takarazuka adlı yerel tiyatrodan da etkilendiğini söylemiştir. Takarazuka tiyatrosunda oyuncuların tamamı kadınlardan oluşmuş, kadınlar bazı rolleri oynayabilmek için erkek kılığına girmiştir. Tezuka, Takarazuka oyuncularının makyajla fazlaca büyütülmüş gözlerinin parlak spot ışıkları altında izleyiciyi nasıl etki altına aldığını, sözcüklerle dile getirilmeyen duyguları ifade etmek konusunda ne kadar başarılı olduğunu görmüş ve aynı tekniği mangaya uyarlamıştır. Böylece yüzün büyük bir bölümünü kaplayan gözler, manga ve animede de karakterin iç dünyasını izleyiciye aktarmak için kullanılmıştır.[632]

Kendine özgü çizgisel bir dili bulunan shoujo manga ve animeler, olay odaklı bir akışa sahip değildir. Öykünün akışı karakterlerin iç dünyasına odaklandığından düzensiz bir hikaye akışı vardır. Kadın çizerler, kendilerine ayrılan sahneyi özgürce kullanmış, özellikle manganın standart çerçevelerini ortadan kaldırmış ya da çerçevelerin formunu bozmuşlardır. Bir sahnede ekranın tamamını ana karakterin portresi kaplarken, birden nereden geldiği belli olmayan ve karakterin iç dünyasını temsil eden çiçekler açabilmektedir. Bu şekilde karakterlerin duyguları seyirciye görsel olarak anlatılmakta ve şiirsel bir ifade kullanılmaktadır.

İlk çıktığı dönemde basit ergenlik dönemi aşk hikayeleri olarak düşünülen shoujolar, zamanla fantezi, gizem, korku, bilimkurgu ve tarihi dramayı içermeye başlamıştır. Shoujo türünün gelişiminde en önemli etken, sektöre katılan kadın çizerlerin öykülere getirdiği derinliktir. Shoujolar sadece dramatik bir hikaye ortaya koymakla kalmayıp, psikolojik açıklamalar, hayal betimlemeleri, ailevi sorunlar ve özgüven ihtiyacı gibi okurların yaşamsal sorunlarıyla birebir ilişkili konularla ilgilenmektedir. Kadın çizerler sadece öykünün içeriğinde değil, çizim tekniklerinde de shoujolara yeni bir bakış açısı getirmiştir.[633]

Shoujo anime ve mangaların, shounen'in mecha türüne cevabı "sihirli kızlar" olmuştur. Sihirli kızları kahraman olarak kullanan ilk anime *"Mahou Tsukai Sally"*dir. Ardından *"Majokko Megu-chan"* ve *"Hana no Ko Lulun"* gibi örnekler yapılmıştır. Türler karışmaya başlamış, shoujolarda mecha öğeleri kullanılırken, shounen mangalar sihirli kızları ve dişi robotları seks imgesi objesi kullanmıştır.[634]

Eski Japonya'da iki kadın tahta çıkmış, bunlar da idari değil ruhani liderler olmuşlardır. Ancak tüm imparatorlar Güneş Tanrıçası Amaterasu'nun soyundan geldiğini iddia etmiştir. Amaterasu, ulusun ilk liderinin büyük büyük annesi ve Japon halkının anası olarak hala büyük saygı görmekte, Shinto panteonundaki çok sayıda dişi varlığın en yücesi olarak kabul edilmektedir. Shinto inancındaki tanrıçalar ve onların rahibeleri, manga ve animelerde gördüğümüz, sihirli ve ruhani güçleri olan pek çok karakterin de kaynağını oluşturmaktadır.[635]

Ülkemizde *Sihirli Şövalyeler* adıyla televizyonda gösterilen *Magic Knight Rayearth*, mistik dünya Cephiro'yu kurtarmak için Tokyo'dan çağırılan üç genç kızın öyküsünü anlatır. İrade gücü ile varlığını sürdüren Cephiro'nun çekirdeği, en yüksek iradeye sahip olan Prenses Emaraude'dur. Prenses Emaraude, dünyevi işlerle ilgilenmeyen, tek işi yüce bir varlık olarak gezegenin iyiliği için dua etmek olan bir prensestir. Animedeki prenses, Wolferen'in Çin kaynaklarından aktardığı kraliçe Himiko gibi ülke idaresini erkek kardeşine bırakmıştır. Sarayına kapanmış şekilde yaşayan Himiko'nun görevi de animedeki Emarude gibi "tanrının arzusunu öğrenmek"tir. Prenses Emarude'un başkomutan Zagato'ya aşık olmasıyla Cephiro'nun düzeni bozulur. Çünkü tüm varlığını gezegenin iyiliği için dua etmeye adaması gereken Emaraude, artık sevdiği adamı aklından çıkaramaz.

Tokyo'dan çağırılan üç genç kız, Hikaru, Fuu ve Umi, Cephiro'da çeşitli düşmanlarla mücadele ederek gelişimlerini tamamlar ve efsanevi koruyucu tanrıları uyandırarak Cephiro'yu kurtarmak için savaşırlar. Üç genç kız bir yandan çekirdeğini kaybettiği için zayıf düşmüş olan Cephiro'yu işgal etmeye çalışan ülkelerle, diğer yandan Cephiro'nun kendi yıkımı Debonair ile mücadele etmeye çalışırlar. Panik içindeki

Cephiro insanlarının kalbindeki korku, irade gücünün hüküm sürdüğü gezegende canavarların ortaya çıkmasına, depremlerin meydana gelmesine neden olmaktadır. Cephiro, Japonya'nın İkinci Dünya Savaşı sonrasında yaşadıklarının bir özeti gibidir. Bu mahşeri dünyada üç genç kız, bir yandan istilacı birlikler ve korkudan beslenen canavarlarla savaşırken diğer yandan krallığa tekrar düzen getirmeye çalışırlar.

Sihirli Şövalyeler, bir yandan sihirli genç kızlar, romantik ilişkiler ve kahramanın erginleşmesi gibi tipik shoujo konularını ele alırken diğer yandan kıyamete yaklaşan dünyada halkın kalbindeki korkunun yarattığı canavarlar, istilacı krallıklar, tanrılarla iletişim kurma görevindeki mistik bir prenses gibi Japon tarihinden ve mitlerinden izler taşıyan bir animedir.

Kırılgan ve güzel shoujo karakterlerinin, mücadelecilik ve kararlılık ile donanarak insanlığın kaderini belirleyen savaşçılara dönüşmesinde sektörde sayısı artan kadın çizerlerin rolü büyüktür. 1960'lara kadar manga sektöründe kadın çizer yok denecek kadar azken, 1970'lerin başından itibaren shoujo mangalar çizerek sektöre katılan genç kadınlardan oluşan bir kuşak sadece shoujo türünü geliştirmekle kalmamış, getirdikleri yeni bakış açısıyla tüm manga ve anime sektörüne katkı sağlamışlardır. Yaş ve cinsiyet farklarının ötesine geçen öyküleriyle çok sayıda okurun beğenisini kazanan kadın mangakalar, "*çizgi romanları kadınlar arası iletişimin ülkedeki en güçlü forumu haline getirebilmiştir*" ki bu sadece Japonya'ya özgü bir durumdur.[636]

Heian Dönemi'nde, 10. yüzyılda imparatoriçenin nedimelerinden biri olan Murasaki Shikibu(Lady Murasaki), dünyanın ilk psikolojik romanı ve çağın en önemli kurmaca eseri olarak da nitelendirilen *Genji'nin Öyküsü (Genji Monogatari)* adlı romanı yazmıştır. Murasaki, eserinde sadece aristokratların, rahiplerin ve devlet yetkililerinin tekelinde olan karmaşık Çin alfabesi yerine hiragana'yı, yani resmi olmayan alfabeyi kullanmıştır. *Genji'nin Öyküsü*, daha basit olan hiragana alfabesinin onnade (kadın yazısı) olarak kabul görmesine yardımcı olmuştur. Murasaki, "*Parıldayan Prens*"inin aşk ilişkilerini anlattığı eserinde, Japon sanatlarında önemli bir yere sahip olan, insanların ve doğanın

geçici ama yoğun güzelliğinden alınan acı hazzı, bu geçiciliğin farkındalığını ince bir duyarlılıkla ele almıştır.[637]

Dönemin saray kadınları içinden edebiyatla ilgilenen ve eserlerinde kadın duyarlılığını dile getiren tek kadın elbette Murasaki olmamıştır. Heian Döneminde imparatorluk sarayı, askeri disiplinin ülkeye hakim olduğu Kamakura Dönemi'ne kadar soylu saray hanımlarından oluşan kadın yazarlara ev sahipliği yapmıştır. Bu yazarların yazılı edebiyatı zenginleştirmeleri gibi, modern dönemin kadın mangakaları da yüksek duyarlılıkları, gözlem yetenekleri ve ayrıntılara verdikleri önemle, Japonya'nın en popüler edebiyat türü olan mangayı zenginleştirmişlerdir. Murasaki Shikibu'dan yaklaşık bin yıl sonra, 1993'te, Yamato Waki adlı kadın çizer *Genji'nin Öyküsü*'nü mangaya uyarlamıştır.

Tezuka Osamu'nun kızlar için hazırladığı *Ribon no Kishi* (*Kurdeleli Şövalye*) adlı seri mangası 1953'te yayınlanmıştır. Bu öykünün başkahramanı, hem bir oğlanın hem de bir kızın ruhuna sahip olarak doğan, ancak tahtın varisi olabilmek için halkın karşısına prens kılığında çıkan *Safir* adlı bir prensestir. Kadınsı doğasını ve yakışıklı bir prense olan aşkını saklamak zorunda olan karakter, günümüz manga ve animelerinde sıkça karşılaştığımız, kimlik krizi yaşayan, karmaşa içindeki karakterlerin ilk örneği olmuştur. Tezuka, prensesin "tam bir kadın" olarak aşık olduğu prensle evlenip mutlu olabilmesi için öykünün sonunda Safir'in erkek ruhunu yok etmiştir. Günümüz örneklerine göre oldukça uzlaşmacı bir sona sahip olmakla birlikte *Kurdeleli Şövalye*, daha sonra shoujo mangaların temel konuları haline gelen büyülü kızlar ve cinsel belirsizlikler için ilk örnektir.[638]

Tezuka Osamu'nun *Kurdeleli Şövalye*'sinden yaklaşık 20 yıl sonra bir kadın mangaka, Ikeda Riyoko, *Berusaiyu no Bara (The Rose of Versailles, Versay'ın Gülü)* adlı mangasında, babasının erkek evlat özlemini tatmin etmek üzere soylu bir erkek gibi yetiştirilen ve Kraliyet Muhafızları'nın komutanlığına yükselen genç bir kadının öyküsünü anlatmıştır.[639]

Soylu kadınların hayranlığını ve aşkını kazanan erkek kılığındaki Oscar, aslında kendisine hayran olan aile hizmetkarı André'ye gizli bir

aşk beslemektedir. En sonunda Oscar, kalbinin sesini dinleyerek erkek olarak kazandığı statüsünden ve ayrıcalıklarından vazgeçip André'ye olan aşkının peşinden gider. André ile birlikte özgürlük uğruna verilen savaşa katılır ve Bastille baskını sırasında ölür. Bilinen aşk öykülerine bakıldığında *Versay'ın Gülü* sonsuza dek mutlu yaşayan aşıkların kavuşmasıyla bitmemiştir. Ancak Oscar, kendisine dayatılan rollerden sıyrılmış, aşık olduğu erkekle tam anlamıyla eşit bir ilişki kurmuş, özgürlük uğruna yapılan bir mücadeleye katılmıştır. Ikeda, kadınlığın getirdikleriyle başa çıkmaya çalışan, kimliğini bulmaya çalışan büyüme çağındaki genç kızlara cesur bir örnek olarak Oscar'ı sunmuştur.

Ikeda, Versay'ın Gülü'nde erkek kılığındaki Oscar ile André arasındaki tutkuyu çizimlerine yansıtarak homoseksüel yakınlaşmayı öykünün merkezine alan mangaların ilk sinyalini vermiştir. Mangalarda sadece heteroseksüel aşkların tasvir edilmesi geleneğini yıkan iki kadın çizer, Hagio Moto ve Takemiya Keiko, uzun saçları ve uzun kirpikleriyle çoğunlukla androjen görünümlü erkeklerin yaşadığı aşkları ele almışlardır. Kimi zaman tutkulu seks sahneleri, kimi zaman masum aşk itirafları olarak betimlense de, erkekler arasındaki bu ilişkiler kadın çizerlere çok çeşitli kişisel ve politik sorunları ele alabilme fırsatı vermiştir. Okuyucuların büyük beğenisini kazanan *shounen ai*, yani "oğlanların aşkı" öyküleri, kızlara yönelik shoujo mangaların başlıca ürünleri haline gelmiştir. Günümüzde hala oğlanlar arasındaki aşk öykülerinde uzmanlaşmış ve büyük bir çoğunluğu kadınlardan oluşan çizerler bulunmakta, en ünlü shounen ai mangalar animeye uyarlanmaktadır.[640]

Erkekler arasında yaşanan tutkulu aşklar, modern dönem ürünleri olan manga ve animenin ortaya çıkışından çok önce de Japon tarihinde önemli bir yere sahip olmuştur. Edo Dönemi'nin ünlü yazarlarından Saikaku Ihara, "*Samuraylar Arasında Aşk*" adlı kitabında, samuraylar arasında yaşanan onurlu ve tutkulu aşk öykülerine yer vermiştir. Aynı dönemde samurayların *bushido* adı verilen savaşçı ahlakının kurallarını açıklamak amacıyla "*Hagakure: Saklı Yapraklar*" adlı eseri kaleme alan Tsunetomo Yamamoto, savaşçılar arasında yaygın olan aşklara değinmiş, kendisini savaşçılık yoluna adayan bu aşıkların canları pahasına

birlikteliklerini devam ettirmeleri durumunda o ilişkiyi kimsenin bozamayacağını söylemiştir.[641] Saikaku'nun samuray aşıkları da samuray disiplinine bağlı ve onurlu savaşçılardır. Saikaku öykülerinin samuray aşıkları, beraber ölür ya da beraber yaşlanırlar. "*Samuraylar Arasında Aşk*" kitabında yer verilen öyküler, Antik Yunan'daki oğlan aşkı ile büyük benzerlikler taşımaktadır. Modern öncesi Japonya ve Antik Yunan'da, kadının bilimin ve aklın alanından dışlanması sonucunda, erkekler arasında yaşanan aşkı yücelten eserler yazılmış, bu eserlerde onurlu aşklar erkeklere uygun görülmüştür.

Antik Yunan'da da oğlanlarla aşk, ancak bu aşkın kalıcı ve toplumsal olarak değerli bir bağa, *philia* bağına dönüşmesinin temellerini oluşturacak öğelere sahip olduğu takdirde ahlaksal olarak onurlu görülmüştür. Oğlanların güzelliği hakikatin alanındadır, süssüz olduğu için gerçektir. Pudralı, esans kokan yapay kadın güzelliği karşısında genç erkek uyanınca yüzünü temiz su ile yıkar, bedeni ise jimnazyumda çalışmaktan terlemiştir. Delikanlının aklı matematik ve felsefe ile meşguldür.[642] Saikaku'nun samuray öykülerinde de kadınlar aşkın alanından dışlanmış, gerçek ve onurlu aşkların ancak erkekler arasında doğacağı öne sürülmüştür: "*Erkekler arasında aşk, kadınla erkek arasındaki aşktan temelde farklıdır; bu yüzdendir ki prens, güzel bir prensesle evli olsa bile içoğlanlarını unutamaz. Kadın tamamen önemsiz bir yaratıktır; gerçek aşk erkekler arasındaki içten aşktır.*"[643]

Shounen ai temaları Japon edebiyatında olduğu gibi, manga ve animelerde de oldukça yaygındır. Sarah Glazer, shounen ai öykülerinin, şaşılacak şekilde Amerika'daki kızlar arasında da oldukça popüler olduğuna değinmiştir. Amerika'daki en büyük manga yayıncısı Tokyopop'un en çok satan serilerinden biri olan ve iki New York'lu polis memurunun maceralarını anlatan *Fake* adlı manga, deneyimli memurun işe yeni başlayan ortağını tutkulu şekilde öptüğünü gösteren sinematik yakın plan çizimler içermektedir. Serinin 7. cildinde kahramanların sevişme sahnelerinin yer alması nedeniyle yayıncı Tokyopop, önceki sayıları 13 yaş ve üstü için olan dergiyi, poşet içinde ve 18 yaşından büyük okuyucular için "yetişkin" damgalı olarak satışa sunmuştur.[644]

Gravett, *shounen ai* öykülerinin genç kızlar tarafından neden bu kadar yoğun bir ilgi ve beğeni ile karşılandığını araştırmış, pek çok farklı görüşe ulaşmıştır. Öncelikle, hala kadınlık ve erkeklik rollerinin keskin sınırlarla ayrıldığı bir toplumda, erkekler arasındaki aşk, taraflardan birinin diğerinden daha zayıfmış gibi davranmak zorunda kalmayacağı, daha eşit bir ilişki olarak görülmektedir. Ayrıca kadınsı özelliklerle betimlenen bu erkekler, genç kızların kendilerini kahramanlardan biriyle özdeşleştirmesine olanak tanımaktadır. Japon genç kızlarının erkek çocuklarını andıran bir vücuda sahip olması nedeniyle shounen ai okuyucusu kadınlar, iri göğüslere ve geniş kalçalara sahip, tehditkar bir dişi karakter yerine, kadınsı güzelliğe sahip bir erkekle daha kolay özdeşleşebilmektedir. Shounen ai'lerin gençler arasında bu kadar popüler olmasının başka bir nedeni de geleneksel kültürle çatışma halinde olan Japon gençlerinin ruh halini yansıtmasıdır. Oğlanlar arasında yaşanan ve toplum tarafından kabul görmediği için çoğunlukla bitmeye mahkum olan aşk ilişkileri, toplumun beklentilerine uymakta zorlanan, kendini ve kimliğini kabullenmeye çalışan, ergenlik çağındaki gençlerin yaşadığı sorunları dile getirmektedir.[645]

Sarah Glazer, bazı yayıncıların mangaları Amerikan pazarı için sansürlediğine değinmiştir. Ancak bazı okuyucular manganın orijinal Japonca versiyonuna ulaşarak hayran çevirilerini (fanlations) bulma yoluna gitmektedir. Manganın sansürlendiğinin ortaya çıkması ise kızgın hayranların tepkisine neden olmaktadır. DC Comics'in Tenjho Tenge adlı mangadaki bazı şiddet ve seks içeren sahneleri sildiğinin anlaşılması üzerine öfkeli okuyucular yayıncıya internetteki hayran sayfalarından saldırmışlardır. Bu nedenle Amerika'daki bazı yayıncılar, sansürlemek veya değiştirmek zorunda kalmayacakları manga serilerini yayınlama kararı almaktadır.[646]

Bazı manga ve anime araştırmacıları erkekler arasındaki romantik yakınlaşmaları merkeze alan *shounen ai* ve daha büyük yaştaki kadın okuyucuları hedef alan, seks sahnelerinin açıkça tasvir edildiği yaoi'nin Japonya'daki büyük popülaritesini, geleneksel Japon evliliklerindeki romantizm eksikliklerine ve kısa zaman öncesine kadar yaygın olan

sıkı flört kurallarına bağlamaktadır. Japonca çevirmeni ve manga uzmanı Frederick Schodt, Japonya'da manganın "id'in serbest bırakılışı" gibi olduğunu öne sürmüştür. Kimi psikologlar, erkekler arasındaki aşkların anlatıldığı mangaların Amerika'da genç kızlar arasında oldukça popüler olmasını, genç kızların ergenlik döneminde geçirdiği değişimler ile açıklamaktadır.

> Bazı psikologlar, mangalarda sıklıkla görülen Shakespeare'vari cinsel kimlik değişimlerinin, ayrıca buluğ çağındaki kızlardaki erkeksi tavır ile seksi kadın imajı arasındaki dalgalanmaları da yansıttığını öne sürüyor. Kendini teslim etmekte direnen bir erkeğin, peşindeki yaşça daha büyük bir erkek tarafından altedildiği standart olay örgüsü hakkında ise kızların geleneksel cinsel rollerin tersine dönmesinden heyecanlanabileceği düşünülüyor.[647]

Shounen Ai ve *Yaoi*, kadın mangakalar tarafından çizilen, kadınlar tarafından okunan alt türlerdir. Shoujo mangalarda da shounen ai öğeleri, bazen açıkça bazen üstü kapalı olarak sık sık karşımıza çıkmaktadır. *Shoujo ai* ve *Yuri* de kızlar arasındaki aşkları ele almaktadır. Saito Chiho'nun "*Shoujo Kakumei Utena*"sı *Shoujo ai* öykülerine en ünlü örnektir. *Hentai* (pornografik içerikli) anime ve mangalarda *Yuri* öğeleri sık kullanılır. Shounen ai'lerde romantik olarak gösterilen erkekler arası aşk, *yaoi*'lerde cinselliğin açıkça tasvir edilmesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Son dönemlerde *yaoi*'nin popüler öğesi olan "Shota kompleksi" yani lolita kompleksinin tersi, küçük erkek çocuklarına duyulan ilgi, shounen dergilerinde de yer almaya başlamıştır.[648]

Manga ve animede popüler bir tür olan Shoujo, güncel Japon kültürünün tümünde gözlemlenebilmektedir. Tamae Prindle'ın tanımıyla, "*Japonları büyüleyen şey, shoujo'nun, ergenlik ile çocukluk, güç ile güçsüzlük, farkındalık ile masumiyet ve erkek ile kadın arasındaki sığ bir adacıkta bulunmasıdır*". Günümüz Japon toplumunda, uzun çalışma saatleri ve kişisel adanmışlık bekleyen iş yaşamının ağır sorumlulukları altında bunalmış olan Japon erkeklerine kıyasla genç kızlar, toplumda hala şekillenmemiş olan kimlikleri sayesinde özgür değişim ve heyecan potansiyeline

sahip görünmektedirler. Porno animelerde de heyecanın merkezinde kadının dönüşme yeteneği bulunmaktadır. Oysa erkek kimliği, içinde bulunduğumuz yüzyılda geçirdiği değişim ve kırılmalara rağmen toplumun beklentileri ile sarmalanmış durumdadır.[649]

Kadın Özgürleşmesi-Erkek Paniği: Animede Cinsiyet Temsilleri

Birinci bölümde incelenen Japon Tarihi'ne baktığımızda Japonya'da ilk dönemlerden beri kadınların yönetimde etkili olduğunu söylemek mümkündür. İmparatorluk ailesinin soyunun dayandığı kabul edilen Tanrıça Amaterasu kültü bir prenses tarafından temsil edilmiştir. Çin elçileri tarafından devletin asıl hükümdarı olarak kabul edilen başrahibe, dini statüsünden dolayı büyük saygı görmüştür.

Japon tarihinin ilk dönemlerinde doğaüstü güçlere sahip olduğuna inanılan kadınlar, kutsal varlıklar olarak görülmüştür. Üçüncü yüzyılda Japon devletini tanrılarla iletişim kurma gücüne sahip olduğuna inanılan Kraliçe Himiko yönetmiş, bu dönemde kadınların yönetimdeki hakimiyeti gelenek olmuştur.[650]

Wolfram Eberhard da kadınların, Tanrıça Amaterasu'dan kaynaklanan dini güçleri nedenşyle ve tanrılarla iletişime geçebildikleri düşünüldüğü için büyük saygı gördüğünü belirtmiştir. Ancak Eberhard'ın da altını çizdiği gibi, ilerleyen dönemde güçlenen patriyarkalizm ile kadının sosyal ve siyasi alandaki etkisi azalmıştır.[651] Ortaçağ'da Çin'den gelen ataerkil aile yapısının ve dini inanışların etkisiyle kadınların kutsal olduğu inancı kaybolmuştur. Çin'de 10. yüzyılda kadınların aybaşı ve doğum kanamalarının suyu ve toprağı kirlettiği düşüncesi ortaya çıkmış, bu nedenle kadınlar suçlu görülmüştür. Bu düşüncelerin Japonya'da yayılmasıyla kadının toplumdaki konumu zayıflamıştır. Çin etkisiyle ülkeye giren Konfüçyus öğretisi de kadının erkeğine ve ailesine itaat etmesini, sadakat ve fedakarlık duygularıyla hareket etmesini savunmuştur. Özellikle Tokugawa (Edo) döneminde bu düşüncelerin toplumda kabul görmesiyle kadın, yerel inancın kazandırdığı gücünü tamamen yitirmiştir. Tsunehisa Abe, Tokugawa Dönemi'ni kadın erkek

ayrımının en güçlü şekilde ortaya çıktığı, kadınların ikinci sınıf insan muamelesi gördüğü bir dönem olduğunu tanımlamıştır. Bunda, Tokugawa Dönemi'nde shogunluk yönetimi ile savaşçı sınıfın ve eril değerlerin güç kazanmasının payı büyüktür.[652]

Tokugawa Dönemi'ne kadar Japon kadınları pirinç tarlalarında, köy içi işlerde erkeklerle birlikte çalışmış ve yetki sahibi olmuşlardır. Ancak Tokugawa Dönemi ile birlikte askeri lider olan Shogun'un otoritesi başlamış, Konfüçyüs öğretisinin katı kuralları uygulanmıştır. Tsunehisa Abe'nin değindiği gibi, Tokugawa döneminde oldukça popüler olan ve Konfüçyus öğretisini temel alan *Kadın Eğitimi (Onna Daigaku)* adlı kitaba göre, kadının görevi evlenene kadar babasına, evlenince kocasına, yaşlanınca da erkek çocuğuna itaat etmektir.[653]

Bu prensipler Shogunluk tarafından öncelikle yüksek sınıftan kadınlara uygulanmış, tarlalarda birlikte çalışmak zorunda olan halk tabakası arasında ise fazla etkili olmamıştır. Her sınıftan Japon kadınının kesin bir itaatkarlığa zorlanması Meiji Dönemi'nde başlamış, kadınlar ancak iyi eş ve eğitimli anne olarak kalkınmada rol alabilmişlerdir.[654] 1898 yılında kabul edilen yeni medeni kanunda, eski aile sistemini devam ettirebilmek için kadının konumu düşük tutulmuştur. Eskiden sadece yüksek sınıf için geçerli olan kurallar tüm halkı içine alacak şekilde genişletilmiştir. Evlatların eş seçimi, aile üyelerinin oturacağı evler gibi konularda aile reisine itaat edilmesi, aile reisinin emirlerine karşı çıkanların aileden dışlanması, erkeğin eşinin mülkünü idare etmesi medeni kanunla yasallaştırılmıştır. Feodal dönemde shogun ve imparator arasında bölünmüş olan güç mutlak olarak imparatorda toplanırken aile reisi de kendi ailesi içinde imparatorun gölgesi olarak tek hakim olmuştur.[655]

1930'ların emperyalizmi ve militarizmi ise sadece kadınların değil, tüm halkın haklarını iyice daraltmıştır. Savaş sonrasında General MacArthur yönetiminin dayattığı Anayasa ile savaş öncesi kadın hareketinin talepleri karşılanmış, kadınlara eşitlik, seçme ve seçilme hakkı verilmiştir. Yine de uzun yıllar toplumda yaygın olan görüş, kadınların yuva kurmaları ve çocuk yetiştirmeleri gerektiği olmuştur.[656]

1970'lerden itibaren kamusal alanda sesini daha fazla duyuran feminist akımlar Batı'da yaptığı büyük etkiyi yapmasa da, Japon kadınlarını beklenmeyen ölçüde etkilemiştir.[657] Son 20 yılda Japon gençleri, geleneksel kadınlık ve erkeklik rollerini daha fazla sorgulamaktadırlar. Çalışma hayatına katılan genç kadınların sayısının artmasının yanında, bu kadınlar evlilik ve çocuk sahibi olma gibi geleneksel rollere daha soğuk bakmakta, bekar hayatlarından daha külfetli olan eş ve anne görevlerini özellikle genç yaşlarda üstlenmeye eskisi kadar gönüllü olmamaktadırlar.

1980'ler ve 90'ların başında hükümet, genç kadınların geleneksel rolleri üstlenmekle ilgili isteksizliklerini ele alan araştırmalar yapmış, Japon medyası, Japon kadınların giderek artan bağımsızlıklarını mercek altına almıştır. Medya, evli olmayan zengin kadınları "bencil" ve "şımarık" olarak nitelendirip onlara zengin kadınlara yönelik popüler bir derginin adı olan *Hanakozoku* lakabını takmıştır. *Hanakozoku* kadınları ile ilgili en büyük medya skandalı 80'lerin sonunda patlak vermiş olan sarı taksi olayıdır. "*Sarı taksi*", boş vakte sahip zengin ve genç kadınların cinsel ilişkiler yaşamak için egzotik yerlere seyahat etmesini tanımlamak için kullanılmıştır. Medyayı asıl meşgul eden Japon kadınlarının cinsel aktifliği değil, cinsel ilişki yaşamak için Japon erkeklerini tercih etmemeleri olmuştur. Bu konu üzerine *Fujin Koron*'daki bir makale Japon kadınlarının düşüncelerine yer vermiş; genç kadınlar Japon erkeklerini kaba oldukları, kendi başlarının çaresine bakamadıkları ve ev işlerine yardım etmedikleri için eleştirmişlerdir.[658]

Son dönemde cinsel kimliklerin artan belirsizliği, cinsiyet rollerinde, özellikle kadının konumundaki değişimler animelerde sıkça ele alınmıştır. Modern toplumda yaşanan hızlı değişimleri en açık şekilde simgeleyen dişi özne, animenin önemli kahramanı haline gelmiştir. Japon toplumunun, ataerkilliği simgeleyen geleneksel Japon erkeğine tepki gösteren, geleneksel eş ve anne rollerini üstlenmeye hevesli görünmeyen bu yeni kadın tipinden duyduğu rahatsızlık porno animelerde ve romantik komedi anime dizilerinde farklı şekillerde dile getirilmiştir. Porno animelerde güçlü, bağımsız ve cinsel olarak aktif dişi her zaman

tehditkar olarak betimlenirken, romantik komedilerde erkeğe hizmet etmekten keyif alan hatta sadece bunun için var olan kadınlar geleneksel kadınlık değerlerini temsil etmiştir. Romantik komedilerdeki bu muhafazakar kadın temsilleri masumiyetleri, şefkatli davranışları ve tehditkarlıktan uzak oluşları ile erkek izleyicinin kaygılarını sonlandırmaktadır. Porno animelerde temsil edilen hipercinselliğe sahip kadın karakterler, sadece aktif cinsellikleri ile değil, geleneksel rolleri gereği bakmak, beslemek ve rahatlatmak gibi yükümlülüklerini de reddetmeleri ile güvenilir olma özelliklerini yitirmiş yeni nesil genç kadınlardır. Romantik komedi türünde, sihirli güçlere sahip genç kızların aşık oldukları erkekleri içine düştükleri zor durumlardan kurtarması ile olumlu şekilde tasvir edilen dişi kimliğin dönüşüm potansiyeli, porno türünde dişli vajina gibi tehditkar imgelerle temsil edilmiştir.

Ana akım olmasa da pornografi, anime dünyası içinde önemli bir akımdır. Bu tür animelerde pornografi, fantastik, bilim kurgu ya da korku öğeleriyle süslenmekte, cinsiyet, güç ve kontrol ile teknoloji, gelenek ve geçiş ilişkileri gibi konuları da ele almaktadır. [659]

Japon pornografisi, basit erkek hakimiyeti ve kadın teslimiyetinin ötesine geçmektedir. Porno anime ve mangalarda kadın vücudu açıkça vurgulu, hatta erkeğinden daha güçlüdür. Dişi beden, erkek hakimiyetindeki gerçekliği devirecek derecede yoğun, hatta büyülü güçlere sahip olarak betimlenmektedir.

> Kadınların değişim konusundaki korkutucu potansiyeli kadınların rollerinin büyük ölçüde değiştiği son on yıl içinde Japon toplumunun yaşadığı kaymaları yansıtır. 1980'lerde ve 90'larda kadınlar hem mali hem de sosyal açıdan daha bağımsız olmuş, Meiji Japonyası'na ait olan iyi eş bilge anne rolünün çok daha ötesinde kimlikler elde etmişlerdir.[660]

Dişi bedenin dönüşüm gücü Japonya'da hem halk kültürü hem de yüksek kültür geleneğinde köklü bir yere sahiptir. Japon öykülerinde karşımıza çıkan hayaletler genel olarak olarak yaşamı boyunca acı çekmiş talihsiz kadınların ruhlarıdır. Dünya yaşamlarında sefalet ve acıya

maruz kalmış kadınlar, ölümden sonra yaşayanların dünyasına dönüp onlardan intikam alırlar. Kadınlara yapılmış eziyetler ve onların hayalet olarak döndüklerinde yaşayanlara yaptıkları zulümler 18. Yüzyılın başlarından beri kukla ve kabuki tiyatrolarının ana teması haline gelmiştir. Bunun yanında, aslında hayvan olan ve yakalandıklarında da hayvana dönüşen kadınlarla ilgili popüler bir öykü türü de vardır.[661] Bu öykülerin örtülü cinsel doğası modern pornografide irdelenmiş ve daha da tehditkar görünmüştür. Bu dönüşüm örnekleri, kadını rasyonel aklın dışında, doğaüstü ve bilinmez olanın alanında konumlandırmaktadır.

> Kadınların sadece cinsel nesneler olduğu stereotipini yıkan Japon porno animasyonu, kadın vücudunu zıt birkaç biçimde betimler. Kadın vücudu genelde izlenecek, taciz edilecek ve işkence edilecek bir nesnedir. Ama bazı sahneler kadın vücudunu olağanüstü derecede güçlü, neredeyse durdurulamaz, doğa kuvvetleri olarak betimler; halbuki bu iki bakış da aslında birbirine antitez değildir.[662]

Cinsiyet rolleri ve cinsel kimliklerdeki söz konusu değişim ve bu değişime yönelik endişeler, anime ve manganın pek çok türündeaçık ya da örtük olarak yer almaktadır. Animeler, değişen ve dönüşen dünyada sabit duruşuyla sakin bir sığınak görevi gören geleneksel Japon kadın karakterini ters yüz ederek sınırların ötesindeki yaşam tarzlarını işaret eder.

Japonya'da erkeklik kavramı da bir süredir değişmektedir. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Japonya'da geleneksel aile ve bu ailenin lideri olan erkek imgesi ciddi yara almıştır. Tüm ulusun kutsal babası olan imparatorun yetkilerinden vazgeçmesi ve Japon erkeklerinin evlerine yenilgiyle dönmesi, erkeklerin toplumdaki konumunu zedelemiştir. Günümüzde değişen ekonomik ve toplumsal koşullar orta sınıf maaşlı erkeğinin hayatını her açıdan zorlaştırmaktadır. Japon LTD'nin maaşlı erkekleri hızlı kalkınmada önemli rol üstlenmiş, çalıştıkları firmanın aile yapısı onlara bir amaç ve konum kazandırmıştır. Ancak ekonominin içinde bulunduğu yeni durumun kurbanları yine bu orta sınıf maaşlı erkekler olmuştur. Geleneksel aile yapısındaki sağlam konum-

ları sarsılan bu erkeklere, artık şirket ailesindeki yerleri de eskisi gibi bir amaç ve anlam vermemektedir. Günümüz Japon toplumundaki erkek imajı popüler kültürün en önemli ürünleri olan anime ve mangalarda da ele alınmıştır. Komedi unsurları taşıyan eserlerde beceriksiz babalar ve geleneksel aile yapısı alaya alınırken, erkek kimliğine karşı asıl yıkıcı tutum porno animelerdeki erkek vücudu betimlemeleridir. *"Dişi vücut değişimleri göz alıcıdan korkutucuya kadar çok katmanlı olsa da, erkek vücutları çoğunlukla sabittir ve onların donmuş kimlikleri, dişilerin çekici yanlarından çok uzaktır."*[663]

Napier, porno animasyondaki erkek karakterleri, "komik röntgenci" ve "şeytani" olarak iki grupta ele almıştır. Grotesk derecede komik olan erkek, her zaman hevesli ve hüsrana uğramış olarak betimlenir. Cinsel birleşme yaşayamadan, röntgencilik yaparak doyuma ulaşmaya çalışan bu erkekler, pasif ve tüketen aktörlerdir. Cinsel faaliyetten ziyade röntgenciliğe yönelik vurgu, anime ve mangada rastlanabilecek bir Japon pornografi öğesidir. Sert bir cinsel fantezide ertelenen ya da yaşanamayan hazların üzerinde ısrarla durulmasının Batılı izleyicilere anlaşılmaz geldiğine değinen Napier, bunun olası iki açıklaması olduğunu belirtmiştir. Öncelikle, Japon erotik kültüründe "röntgenci", cinsel fantezinin en önemli yönlerinden biridir. "Röntgenci" en az Onuncu Yüzyıldan itibaren Japon kültüründe önemli bir unsurdur. Genji Öyküleri ve İse Öyküleri gibi 10. Yüzyıl aşk ve macera öykülerinde tüm erotik karşılaşmalar erkeğin, ilgisini çeken kadını önce uzaktan seyretmesi ile başlamaktadır. İkinci olarak da, komik derecede çocuksu, yaşlı veya çirkin olan erkek vücudunun, izleyici erkek için tehditkar olmaması, ona kendisini üstün hissettirmesidir. Japonya'da güce ulaşmanın zor sınavlarla başlayıp kıdemli konuma doğru güç bela yükselmeyi gerektiren bir süreç olduğunu söyleyen Napier, hüsran ve iktidarsızlık içindeki küçük röntgenci karakterinin ortalama memura uygun bir yan kimlik olduğunu öne sürmüştür.[664]

Porno animedeki güçlü erkek vücutlar ise insan olmayan vücutlardır. Hüsrana uğramış ve sadece izlemekle yetinmek zorunda kalan, cinsel olarak asla doyuma ulaşamayan "röntgenci"nin aksine şeytani

erkek vücut, mümkün olan her tür fallik öğe ile sürekli cinsel doyum sağlar. Bu fallik öğelerin yoğun kullanımının birkaç açıklaması vardır. Yakın zamana kadar erkek cinsel organının çizgi roman, anime, film ya da fotoğraflarda gösterilmesinin yasak olması nedeniyle cinsel organlar yerine kılıç gibi fallik nesneler kullanılmış ya da vantuzlu dokunaçlar, yılanlar yoluyla tatmin sağlayan şeytani öğelere yer verilmiştir. Anime sanatı, çizerin hayalgücüne dayandığı için fanteziye yatkındır. Anime olmayan filmler için betimlenmesi çok zor olan pek çok ikonografik öğe, porno animede kullanılmaktadır. Ancak tüm bu nedenlerin yanında, cinsel doyuma ulaşan erkek bedeninin şeytaniliğini, kadının konumunun Japonya'da son dönemde geçirdiği değişimden bağımsız ele almak mümkün değildir. Kamusal alanda gittikçe güçlenen Japon kadını karşısında kendi kimlik krizlerini yaşayan Japon erkeği güce insanüstü bir varlık yoluyla ulaşmaktadır. Bu gücün kaynağı da geleneksel kültür ve sanatta bulunmuştur. Bu anime metinlerinde, dişi gotik karakterler gibi cinsel olarak aktif erkekler de daha geleneksel bir dünyaya, ortaçağ Japon cehennemi olarak adlandırabileceğimiz bir dünyaya ait görünmektedirler. Porno animelerdeki şeytanlar, ortaçağ sanatında ve 18.-19. yüzyıl ahşap baskılarında sıkça rastlanılan şeytanlarla ikonografik olarak da büyük benzerlikler taşımaktadır.[665]

Sürekli değişen dişi vücut imgesi, Japon kadınlarının yaklaşık son 30 yılda geçirdiği sosyal ve siyasi kimlik değişimleri ile bağlantılıdır. Sosyal ve ekonomik olarak güç kazanan kadınların akışkan kimlikleri dönüşüm geçiren dişi bedenlerde ifade bulmuştur. Daha güçlü ve bağımsız kadınlarla kıyaslanınca Japon erkekleri de kendi kimlik krizlerini yaşamıştır. Porno animelerde açıkça gözlemlenebilen, güçlü olan kadının kötücül ve tehditkar olarak tasvir edilmesi, erkek endişesinin ifadesidir. Sumiko Iawo, bu erkek tepkisi ile bağlantılı olarak ortaya çıkan sağlıksız bir sosyolojik fenomenden söz etmiştir: "'*Çok genç, tehditkar olmayan kızlara karşı cinsel ilgi, yani lolita kompleksi, Japonca adıyla 'rorikon'*."[666]

Japonya'nın içinde bulunduğu değişim süreci sadece genç kadınları değil, genç erkekleri de etkilemektedir. Genç yaşta evlenmeyi reddeden

ve geleneksel rolleri üstlenmeye talip olmayan erkeklerin sorumsuzlukları medyada tartışma konusu olsa da genç Japon erkekleri geleneksel erkeklik dışında, daha geniş bir yelpazede kendilerine rol seçmektedirler. Son dönemin genç Japon erkekleri karşı cinsle olan ilişkilerinde hayatı paylaşmaya, kadının kariyerini desteklemeye, ev işleri ve çocuk yetiştirme konularında sorumluluk almaya istekli görünmektedirler. Tomoko Aoyama, Japon erkeklerinin yemek pişirmesi hakkındaki raporunda *"yemek pişiren erkek, güncel medya ve popüler kültürdeki profilinin tadını daha önce asla çıkaramamıştı"* yorumunu yapmıştır. Ev içi sorumlulukları paylaşmaktan şirin hediyelik eşyalara merak salmaya kadar, Japon erkekleri daha önce kadınlara ait olan alanlara açılmaya başlamışlardır. Japon erkeği, cinsel kimliğini keşfetme konusunda da daha çok özgürlüğe sahiptir. Son on yılda eşcinsel ve androjen erkeklik -hala fazla kabullenilmese de- Japon toplumunda yoğun, hatta kökten değişimlerin yaşandığı Taisho Dönemi'nden(1912-1926) bu yana daha yüksek ve daha olumlu bir profil kazanmıştır.[667]

Japon erkeklerinin, erkeksi performansa dair geleneksel kavramların dışına itilip karşılaştığı, olası kimliklerle dolu bu yeni alan heyecan verici olmakla birlikte tehditkardır. Güncel Japon kültürü ürünleri olan anime ve mangada erkek kaygısı ve yalnızlığı sıklıkla dile getirilmektedir. Bu eserlerde erkekler, genelde geçmiş tarafından rahatsız edilen ve mevcut kimlikleri ile mücadele halindeki karakterler olarak tasvir edilmektedirler. Animasyon ve manga belirsiz bir dünyada geçtiği için, gerçek oyuncularla çekilen filmlere kıyasla daha yoğun bir izleyici özdeşleşmesine imkan tanır. İzleyicinin akış halindeki kimlikleri keşfetmesine imkan tanıyan anime ve manga, değişen kimliklerin doğasını yansıtırken bu değişime yönelik korkuları, tepkileri de ifade eder.

Değişen kimlikleri tasvir etmek için anime ve mangada kullanılan bedenin dönüşümü imgesi, porno türü dışında da sıkça kullanılır. Japonca karşılığı *"henshin"* olan metamorfoz, doğal dünyadan makinelere kadar pek çok imgeyi etkilemekle birlikte, dönüşümün en gözde konusu gövdedir. Paul Wells, metamorfozun animasyonun temel çekirdeklerinden biri olduğunu söylemiştir:

> Animasyondaki metamorfoz, görünüşte alakasız nesneleri bağdaştırıp, hatlar, nesneler arasında özgün ilişkiler oluşturmayı ve klasik öykü anlatıcılığının kurulu kavramlarını yıkmayı meşru kılar... Fiziksel alan yanılsamasının çöküşünü sağlayarak metamorfoz, görüntünün istikrarını bozar, dehşet ile mizahı, hayal ile gerçeği, kesinlik ile spekülasyonu birleştirir.[668]

Gerçek hayatta çok yavaş gerçekleşen dönüşüm/transformasyon, animenin önemli anlatım araçlarından biridir. Fizik kurallarının ve gerçekliğin üstünde, hiper gerçeklikte yer alan animelerde, olgu ve olayların aktarılmasında transformasyon etkili ve güçlü bir anlatım tekniği, önemli bir görsel kod olarak kullanılır. Örneğin, Miyazaki'nin mahşer anlatısına sahip filmi *Prenses Mononoke*'de, insanlar tarafından yaralanan yaban domuzu tanrısı öfkeyle karanlık ve yıkıcı bir yaratığa dönüşür. Yaban domuzunun ruh halindeki dönüşümün bedenindeki dönüşümle, saldırgan dokunaçlarla temsil edilmesi anlatının etkisini kuvvetlendirmekte, izleyicinin algısını zorlamaktadır. Yönetmenin *Ruhların Kaçışı* ve *Yürüyen Şato* filmlerindeki erkek karakterler Haku ve Howl'ın uğradıkları lanet nedeniyle ejderhaya ve dev bir kuşa dönüşmesi de onların kişiliklerinin ve geçmişlerinin karanlık yönünü görsel olarak destekler.

Animelerde sıkça kullanılan transformasyon, iki olaya yardımcı olmaktadır: İzleyicinin hayal dünyasının sınırlarını zorlayarak doğaüstü bir yolculuğa davet etmek ve gerçeküstü görüntüler sayesinde izleyiciye gerçek olmayan, çizerin zihninden çıkan bir şey izlediğini hatırlatmak.[669]

Animelerde tasvir edilen oradan oraya sürüklenen tedirgin erkek karakterler, erkek kimliğindeki değişimin bilinmezlik dolu potansiyelinin ürkütücü yanını simgeler. Bölünmüş benliğe sahip şekilde betimlenen erkek karakterlerde bu ikinci benlik hayvani bağlamda karakterize edilir, ancak kimi zaman bu durum, şimdiki zamanı etkileyen geçmişle ilgilidir. Miyazaki'nin "Yürüyen Şato" adlı animesindeki Howl, kibirli ve kaprisli olsa da, oldukça eğlenceli bir gençtir. Ancak dev bir

yırtıcı kuşa dönüşmesi ve gökleri dolduran savaş silahlarını etkisiz hale getirme görevi, daha yoğun ve karanlık bir erkeksilik ima eder. Geçmişte yaptığı bir hata, güç elde etmek için kötü bir büyücünün çırağı olması, onun lanetli bir dönüşüm geçirmesine neden olmuştur. Yönetmenin Oscar kazanmış olan animesi "Ruhların Kaçışı"nda ise sürüklenen erkek karakter, kim olduğunu ya da nereden geldiğini hatırlamayan Haku'nun ikinci benliği beyaz bir ejderhadır.

Miyazaki animelerinde genç kızlar, şefkat, dayanıklılık, fedakarlık gibi geleneksel kadınlık özellikleri dışında kararlılık, cesaret ve beceriklilik gibi erkeklere atfedilen özelliklerle betimlenirler. Güç elde etme arzusu ve sürüklenme durumları yüzünden ölümün eşiğine gelen erkek karakterleri kurtarmak için yolculuklara çıkan, cesur dişi karakterlerdir. Erkek karakterlerin güce kavuşma arzusu, yıkım ve yok oluşa neden olmaktadır. Howl'ın dönüştüğü dev yırtıcı kuş, Ashitaka'nın lanetlenen kolu, güçlenen ancak kontrol edilemez olan bu güçle kötücül olan erkekliği ima eder, erkeğin iktidar ile kurduğu karanlık ilişkiyi ifşa eder.

Otomo Katsuhiro'nun 1988 tarihli başyapıtı "*Akira*"da dönüşümün alanı yine ergen erkek bedenidir. Ancak başkarakter olan Tetsuo'nun dönüşümü daha karanlık ve trajik bir tonda işlenmiştir. Şaşkın ve çelimsiz Tetsuo karakteri, radyasyona maruz kaldıktan sonra dönüşüp güçlenir. Ergen bedeninin dönüşümün mekanı olması, sosyal düzene karşı isyan da içermektedir. Barbara Creed'in de altını çizdiği gibi "*Canavarlaşmanın temsilindeki en önemli değişikliklerden biri de canavarın artık içerden gelir şekilde temsil edilmesidir*".[670]

Tetsuo'nun kontrolden çıkmış bedeni, şehrin büyük bölümünü yok ettikten sonra ortadan kaybolur, başka bir varlığa dönüşür. Bu yeni varlık, mevcut sistemin ötesinde yeni bir dünya olasılığını ima eder. Bu açıdan Akira, karanlık ve mahşeri bir tonda kaosu kutlayan, dönüşümü evrensel yücelten bir yapıttır. Tetsuo ile kıyaslandığında Miyazaki'nin dönüşüme uğrayan genç kahramanları daha umutlu bir sona kavuşur. Mücadele halinde oldukları sistemi alaşağı eden kahramanlar bu yeni

ortamda "öteki" olmaktan kurtulur, üzerlerindeki lanetin kalkmasıyla normal bedenlerine kavuşurlar.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

MİYAZAKİ HAYAO

1. HAYATI VE ESERLERİ

1941 yılında Tokyo'da doğan Miyazaki Hayao, ailesinin 4 erkek çocuğunun ikincisidir. Babası savaş uçakları için parça üreten bir şirketin yöneticisi, amcası ise şirketin sahibidir. Yönetmenin annesi tüberküloz nedeniyle 1947-1955 yılları arasında 9 yıl hastahanede yatmıştır.[671] Miyazakinin çocukluktaki ilk anılarını oluşturan öğeler, annesinin uzun süren hastalığı, uçaklar ve İkinci Dünya Savaşı'nın yol açtığı yıkım, yönetmenin tüm eserlerinde iz bırakmıştır.

Miyazaki, 1958 yılında üniversite giriş sınavlarına hazırlanan bir lise son sınıf öğrencisiyken izlediği, Japonya'nın ilk uzun metraj renkli çizgi filmi olan *Hakujaden* (*Beyaz Yılan Efsanesi/The Legend of White Snake*) adlı animasyondan çok etkilenmiştir.[672]

Filmin kadın kahramanına aşık olan Miyazaki'nin üzerinde filmin kahramanlarının samimiyeti büyük etki bırakmıştır. O yıllarda bir manga çizeri olmak isteyen yönetmen, dönemin modasına uyarak absürd bir öykü yazmaya çalışmaktadır. Bu filmi izledikten sonra, ucuz bir melodram içinde anlatılmış da olsa, saf ve samimi bir dünyaya ne kadar büyük bir özlem duyduğunu fark eder. Böylece günün modasına uymak için popüler türlerde ürünler vermeye çalışmak yerine, kendi anlatımıyla "utanç verici olsa da" kalbinden geldiği gibi çalışmaya karar verir.[673]

Manga çizeri olmak isteyen Miyazaki, hiç insan figürü çizemediğini, o güne kadar sadece uçak ve savaş gemileri çizdiğini fark eder. Yönetmen, 1962 yılında Gakushuin Üniversitesi adlı özel bir kolejde uluslararası ilişkiler ve ekonomi okumaya başlamış, Japon imparatorluk ailesiyle yakın bağları olan bu üniversitede okurken Marksist düşünceden etkilenmiştir. Bu arada tüm animasyon kariyerini yönlendirecek olan okuldaki çocuk edebiyatı çalışma grubuna katılmıştır.[674]

Kendi neslindeki anime yönetmenlerinin şekillenmesinde 1950'lerin filmleri ve yönetmenlerinin büyük etkisi olduğunu belirten Miyazaki, o zamanlar çok fazla film izlediğini söylemiştir. Çok çeşitli ülkelerden, çok sayıda film izlediğini söyleyen yönetmen, kendisini gerçekten et-

kileyen kişilerden birinin de Fransız animasyon sanatçısı Paul Grimault olduğunu söylemiştir. Rus filmi *Karlar Kraliçesi*'nin de üzerinde belirleyici bir etkisinin olduğunu söyleyen Miyazaki, günümüz animasyon sanatçılarından Rus Yuri Nordstein ve Kanada'dan Frederick Bach'a da büyük saygı duyduğunu söylemiş, özellikle Nordstein'ın kesinlikle "sanatçı" olarak tanımlanmayı hak ettiğini eklemiştir.[675]

Ertesi yıl okuldan mezun olduktan sonra, Toei Animasyon Şirketi'nde animatör olarak çalışmaya başlar. Şirkette en alt seviyede çalıştığı halde, üstün yeteneğiyle kısa sürede üstlerinin ilgisini çeker. Miyazaki, 1964 yılında çekilen *Okami Shounen Ken* (*Wolf Boy Ken*) adlı TV serisinin yönetmenliğini yaparken ilk defa Takahata Isao ile çalışma fırsatı bulur. Takahata ve Miyazaki'nin şirket sendikasında birlikte çalışmaya başlamasıyla günümüze dek süren bir ortaklık başlamış olur.[676]

1963 yılında, Toei stüdyolarında acemi bir animatörken Miyazaki, projelerden keyif almadığını ve işine ilgisini kaybetmeye başladığını fark eder. Manga çizeri olmak konusundaki hayalinden vazgeçmiş ve kendi deyimiyle kaybolmuştur. *Hakujaden*'in kendisine verdiği ilhamın da kaybolmaya başladığı dönemde yönetmen, Sovyetler Birliği yapımı *Snow Queen* (*Karlar Kraliçesi*) adlı filmi izler.[677]

Miyazaki, *Karlar Kraliçesi*'nin, bir animasyonun ne kadar büyük bir sevgi ile yapılabildiğini ve resimlerin hareketinin karakter temsilini ne kadar yücelttiğini anlamasını sağladığını söylemiştir. Basit ve güçlü bir duygu, içtenlik ve saflıkla anlatıldığı zaman animasyon, en az diğer araçlar kadar izleyicinin yüreğine ulaşabilmektedir. Yönetmen, *Hakujaden*'in de öyküdeki zayıflıklarına rağmen samimiyeti nedeniyle izleyiciyi etkilemeyi başardığını söyler. *Karlar Kraliçesi*'nin verdiği güçlü duygular sonrasında yönetmen bir animasyon sanatçısı olduğu için mutlu olmuş, işine devam etmeye karar vermiştir.[678]

Miyazaki, 1965 yılında Otsuka Yasuo ile birlikte, Takahata'nın yönettiği *Taiyo no Oji Horusu no Daibouken* (*The Little Norse Prince Valiant*) adlı film üzerinde çalışmaya başlamıştır. Bu dönem, televizyon serileri nedeniyle sinema sektörünün gerilediği bir dönemdir. 1968 yılında gös-

terime çıkan ve bir büyücüye karşı ailelerini korumaya çalışan köylülerin çabalarını anlatan bu film, olumlu eleştiriler almış ve kazandığı ün ile Miyazaki'nin kariyeri için önemli basamak oluşturmuştur. Sekiz ayda tamamlanması planlanan, ancak 3 yıllık yoğun bir çalışmanın sonunda tamamlanabilen film çok iyi eleştiriler alsa da yapımcı şirket Toei tarafından 10 gün gösterildikten sonra salonlardan çekilmiştir. Film, animasyon devi Toei'nin tarihinde en az hasılat getiren film olarak tarihe geçmiş ve bir daha da Takahata'nın Toei'de film yönetmesine izin verilmemiştir. "Birlik olmanın önemi"ni ele alan film, estetik değerinin yanında temasıyla da öne çıkmış, siyasi hareketler içinde yer alan üniversite öğrencilerini etkilemiştir.[679]

Taiyo no Oji Horusu no Daibouken (The Little Norse Prince Valiant) filmindeki Holy karakteri, Miyazaki'nin sonraki çalışmalarında daima karşımıza çıkacak olan dişi kahramanların arketipidir. Japon animelerindeki en karmaşık dişi kahramanlardan biri olan Hilda, gücünü karanlık ve şeytani yanından almaktadır. Hilda karakterindeki bu ikilik, yönetmenin daha sonraki çalışmalarında birbiriyle mücadele içinde olan iki kadın karakterin karşıtlığında devam etmiştir: *Prenses Mononoke*'de San ve Lady Eboshi, *Rüzgarlı Vadi*'de Nausicaa ve Kushana, *Conan*'da Lana ve Monsley, *Caligastro*'da Clarisse and Fujiko.[680]

1969 yılında, Charles Perrault'un *Çizmeli Kedi* adlı kitabından yola çıkılarak hazırlanan ve Moskova Film Festivali'nde ödül kazanan *Nagagutsu o Haita Neko (Puss in Boots)* adlı anime filminde Miyazaki animatör olarak görev almıştır. 1973 yılında Miyazaki ve Takahata, 2 yıldır çalıştıkları *A-pro* adlı şirketten ayrılarak *Zuiyo Pictures* şirketine katılmış, ülkemizde de yayınlanan *Alps no Shoujo Haiji (Heidi)* adlı TV anime serisini yapmışlardır. 19. yüzyılda Alp dağlarında yaşayan bir kızın hikayesini anlatan dizi çok büyük bir başarı kazanır. Dizinin başarısı, *Sekai Meisaku Gekijou (World Masterpiece Theater)* adlı, dünya çocuk edebiyatından çok sayıda klasik eserin TV animasyon serilerinin hazırlandığı bir projenin başlangıcı olur. Bu proje çerçevesinde Miyazaki, 1997 yılına kadar devam eden 24 seriden beşinde sahne dizaynı, sahne organizasyonu gibi değişik görevler almıştır. Yapımlarının üzerinden 25

ila 30 yıl geçmesine rağmen bu seriler hala dünyanın değişik ülkelerinde gösterilmekte ve ilgi görmektedir.[681]

Miyazaki'nin bu projede görev aldığı seriler, sırasıyla şunlardır:

1) *Alps no Shoujo Haiji (Heidi, Girl of the Alps-1974)*

2) *Furandaazu no Inu (A Dog of Flanders-1975)*

3) *Haha wo Tazunete Sanzenri (3000 Miles in Search of Mother-1976)*

4) *Araiguma Rasukaru (Rascal the Raccoon-1977)*

5) *Akage no An (Anne of Green Gables-1979)*[682]

1978 yılında Miyazaki, World Masterpiece Theater projesinden ayrı olarak senaryosunu yazıp yönettiği *Mirai Shounen Konan (Future Boy Conan)* adlı TV serisini yapmıştır. Gelecekteki büyük bir felaketin ardından yok olmaya başlayan dünyanın dekor olarak kullanıldığı seride, şans eseri çok az sayıda kişinin kaçabildiği yaşanabilir bir adadaki Conan adlı erkek çocuğunun hayatı anlatılmaktadır.[683] 1979 yılında *Lupin III* adlı bir anime serisi için *Lupin III Cagliostro no Shiro (The Castle of Cagliostro)* adlı filmi yapmıştır. Miyazaki'nin ilk yönetmenlik çalışması olan bu film, çapkın bir hırsızın maceralarını anlatmaktadır. Ancak Miyazaki'yi uluslararası üne kavuşturan film 1984 yılında yaptığı *Kaze no Tani no Naushika (Nausicaa of The Valley of The Wind/ Rüzgarlı Vadi)*'dır. Miyazaki'nin aynı adlı mangasından uyarlanan ve çok sayıda ödül alan filmde, gelecekte dev böceklerle dolu zehirli ormanların her yeri kapladığı dünyada, savaşların ve aç gözlülüğün, doğayı ve kendi halkını yok etmesini önlemeye çalışan bir prensesin hikayesi anlatmaktadır. Miyazaki bu eserini hazırlarken Japonya'da Minamata Gölü civarında yaşanmış olan gerçek bir çevre felaketinden esinlenmiştir.[684]

Nausicaa'nın ardından, 1985 yılında Miyazaki ve Takahata *Studio Ghibli* adlı animasyon stüdyosunu kurarlar. Studyo Ghibli'nin ilk filmi, 1986 yılında Miyazaki'nin yönetmenliğini yaptığı *Tenku no Shiro Laputa (Laputa: Castle In The Sky)*'dır. Filmde gökyüzünde uçtuğuna ve içi hazinelerle dolu olduğuna inanılan Laputa adlı kayıp bir adaya ulaşabil-

mek için verilen mücadele anlatılmaktadır. Öykünün başkahramanları, Laputa'dan gelmiş olan Shita adlı bir kız çocuğu ile en büyük hayali uçan bir alet yaparak Laputa'yı bulmak olan bir erkek çocuğudur.[685]

Miyazaki 1988 yılında senaryosunu yazdığı *Tonari no Totoro (My Neighbor Totoro)* adlı filmi yönetmiştir. Bu filmde anneleri hastanede yatmakta olan iki kız kardeşin, yeni taşındıkları evde büyülü orman yaratıklarıyla yaşadıkları maceralar anlatılmaktadır. Filmdeki kız çocukları gibi, Miyazaki'nin de annesi yönetmenin çocukluğunda uzun süre hastanede yatmıştır. *Komşum Totoro, Rüzgarlı Vadi* kadar gişe başarısı yakalayamamış olsa da animasyon klasikleri arasındaki yerini almıştır. Japon ulusal yayın kuruluşu NHK'nın yapmış olduğu ankete göre *Komşum Totoro,* tüm zamanların en çok sevilen Japon filmleri kategorisinde Kurosawa Akira'nın *The Seven Samurai* filminin ardından ikinci sıradadır.[686]

Kariyerine Miyazaki'den farklı olarak yönetmenlikle başlayan Takahata, Miyazaki'nin isteği üzerine *Rüzgarlı Vadi*'nin yapımcılığını üstlenmiştir. Takahata, bu filmin ardından Miyazaki'nin bir sonraki filmi, *Laputa*'nın da yapımcısı olmuştur. Takahata, 1988 yılında Ghibli Stüdyo'sundaki ilk yönetmenliğini en ünlü eserlerinden biri olan *Hotaru no Haka (Grave of the Fireflies/Ateşböceklerinin Mezarı)* adlı filmde yapmıştır.[687]

Filmlerinin senaryolarını genelde kendisi yazan Miyazaki, 1989 yılında Ishihara Ikuko'nun *Majo no Takkyubin(Kiki's Delivery Service/Küçük Cadı Kiki)* adlı çocuk öyküsünü animasyon filme uyarlayarak çok büyük bir gişe başarısı yakalamıştır.[688] Filmde 13 yaşında Kiki adlı küçük bir cadının aldığı eğitim nedeniyle bir yıl boyunca yabancı bir şehirde, ailesinden uzakta yaşaması anlatılmıştır. *"Özellikle, yaşattığı 1930'ların atmosferi ve etkileyici uçuş sahneleri ile ünlenen Kiki, 1989 yılının en çok gişe hasılatı getiren Japon filmi olmuştur."*[689] Yönetmen 1993 yılında çocuklara yönelik olarak yapmadığı tek filmi, senaryosu kendisine ait olan *Porco Rosso* adlı filmi yapmıştır. Japon Havayolları, Miyazaki'den yorgun işadamlarının uçakta keyifle izleyebileceği 35-40 dakikalık bir animasyon yapmasını istemesiyle başlayan proje, Miyazaki'nin hayal gücü ve ya-

ratıcılığı ile uzun metrajlı bir filme dönüşmüştür. Öyküsü Birinci Dünya Savaşı'ndan kısa bir süre sonra Adriyatik'te geçen filmde, domuza dönüşmüş olan Marco adlı bir usta bir pilotun hava korsanları ile mücadelesi anlatılmaktadır. Japonca adı "Suçlu Domuz" olan filmin kahramanı, faşizmin yükselişiyle ordudaki görevinden ayrılarak ödül avcılığı yapmaya başlamıştır. Bu filmde de yönetmenin uçuş sevgisi ve uçuş teknikleri konusundaki bilgisi öne çıkmıştır.[690]

Porco Rosso büyük bir başarı yakalayarak yılın en çok gişe hasılatı getiren Japon filmi olmuş ve o güne kadar yapılan diğer tüm Japon animasyonlarını geçerek, en çok hasılat yapan Japon animasyon filmi ünvanını almıştır. Filmle ilgili başka bir ilginç nokta da, Oshii Mamoru dahil olmak üzere pek çok kişinin *Porco Rosso*'daki domuza dönüşmüş karakterle Miyazaki'nin kendisini yansıttığına inanmasıdır.691 Miyazaki de bir röportajında domuzların insana benzediğini, onları sadece zayıflıkları değil, güçlü yanları için de kalpten sevdiğini söylemiştir. Domuzların davranışlarının insan davranışlarına çok benzediğini sözlerine ekleyen yönetmen, domuzların, kendisinin anlatmak istediği öyküye çok iyi uyduğunu söylemiştir.[692]

Miyazaki, 1995 yılında Studio Ghibli bünyesinde, Kondo Yoshifumi adlı yönetmenin *Mimi wo Sumaseba (Whisper of The Heart)* adlı filminin senaryosunu yazmıştır. Filmde, kendini tanımak, benliğini bulmak isteyen 14 yaşındaki bir genç kız ile İtalya'ya gidip violin yapımcısı olmak isteyen 15 yaşındaki genç bir erkek arasındaki aşk anlatılmaktadır.[693]

1997 yılında gösterime giren *Mononoke Hime (Princess Mononok/Prenses Mononoke)* 150 milyon dolarlık gişe hasılatıyla, E.T'yi geçerek Japonya'da o yıla dek gösterime girmiş tüm yerli ve yabancı filmler arasında en çok izlenen film olmuştur. *Prenses Mononoke*, Moro adlı dişi bir kurt tarafından yetiştirilmiş San adlı genç bir kızın, doğayı insanlardan korumak için verdiği mücadeleyi anlatır. Film, Japonya'nın Oscar'ı sayılan Japon Akademi ödülü gibi çok sayıda ödül almış ve En İyi Yabancı Film Oscarı dalında Japonya'yı temsil etmiştir.[694]

Miyazaki, 2001 yılında gösterime giren *Sen to Chihiro no Kamikakushi (Spirited Away/ Ruhların Kaçışı)* ile kariyerinin en üst noktasına ulaşmıştır. Film, Chihiro adlı 10 yaşında bir kızın fantastik bir dünyada yaşadığı maceraları ve bu süreçte giderek olgunlaşmasını anlatmaktadır. Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı ödülüne layık bulunan film, büyük ödülün ilk defa bir animasyon filmine verilmesi ile çok büyük bir ün kazanmıştır.[695]

2003 yılında 75. Amerikan Sinema Akademisi Ödülleri'nde "En İyi Animasyon" dalında ödüle layık görülen *Ruhların Kaçışı*, ülkemizde de festivaller dışında sinemalarda gösterilen ilk anime olmuştur. Film Japonya'da o güne kadar en çok seyredilen film olarak şaşırtıcı bir rekor kırmıştır.[696]

Miyazaki'nin Dişil Evreni

1960'lı yıllarda kariyerine başlayan Miyazaki, *Prenses Mononoke* ile Batı'da ve dünyada tanınmaya, popülerlik kazanmaya başlamışsa da bu filmden önce Avrupa televizyonlarında gösterilmiş *Heidi, Çizmeli Kedi* gibi pek çok çizgi dizide çalışmıştır.[697]

Miyazaki animeleri, çocukluktaki masumiyet ve duru görüşlülük, doğa-insan ilişkileri, erginleşme ve kahramanın yolculuğu gibi evrensel temaları ele alırken, Japon kültürü ve yaşayışı konusundaki en temel bilgileri de içerir. Örneğin *Komşum Totoro*, sürgülü kapılar (shoji), hasır halılar (tatami) gibi Japon evlerinin ayırt edici özelliklerini ve evin giriş kısmında (genkan) ayakkabıların çıkarılması, sert tahta zeminde terlik, tatami üzerinde çorap, banyo ve tuvalette özel plastik terlik giyilmesi gibi Japonlara özgü adetleri tanıyabilme şansı vermektedir. Komşum Totoro'da geleneksel Japon banyosu (o-furo) da şefkatli babanın, paylaşılan bu banyo vaktini -tüm aile banyoda birliktedir- kızlarının yeni hayatlarıyla ilgili korkularını yatıştırmak için kullandığı büyüleyici bir sahne ile gösterilmiştir. Bugün bile o-furo'da ailecek yapılan banyo, -*Komşum Totoro*'da gösterilen savaş sonrası biçiminden daha gelişmiş bir teknolojiye sahip olsa da- aşırı çalışan ücretli (saraiiman) babalar

için değerini korumakta, çocuklarıyla birlikte vakit geçirmeleri için ender bulunan bir fırsat olarak görülmektedir. Banyo sahneleri sadece o-furo'ya girmeden önce yıkanıp temizlenme gereği gibi adetleri açıklamak için değil, aynı zamanda temizlik ve saflığın önemini Japonların ulusal dini Shintoizm'e bağlı kültürel değerleri açıklamak bakımından da bir fırsat sunmaktadır. Shinto sanat eserleri olan ve kutsal alanların sınırlarını belirleyen giriş kapıları (torii) ve örülü ipler (shimenava) *Komşum Totoro*'da belirgin şekilde görülür.[698]

Eureka Dergisi, Miyazaki özel sayısında "*Komşum Totoro*"nun "*neyi yitirdiğimizi*" soran bir soru olduğu yorumu yapılmıştır. Napier, Miyazaki'nin filmleri yoluyla sadece "neyin yitirildiği"ni değil, aynı zamanda "bir zamanlar neyin olmuş olabileceğini" de sorguladığını belirtmiştir. *Komşum Totoro, Laputa* ve *Prenses Mononoke* gibi animelerde, henüz insanlar tarafından istila edilmemiş güçlü doğa ve doğaüstü varlıklar neyi yitirdiğimiz sorusunun yanıtıdır. Özellikle *Nausicaa*'da kıyamet sonrası diyebileceğimiz çoraklık ve yıkım vurgulanmıştır. Ancak doğanın yitirilmesiyle insan yaşamına, duygusuna dair pek çok şey de yitip gitmiştir. Miyazaki'nin, "neyin yitirildiğini" sorguladığı *Laputa, Nausicaa* ve *Prenses Mononoke* animelerinde güçlü bir mahşer havası vardır. *Küçük Cadı Kiki* ise medeni ve uyumlu bir kent yaşamının sürdüğü, "*savaşı hiç yaşamamış bir Avrupa*"yı dekor olarak kullanmıştır. Napier, yönetmenin tüm filmlerinde günümüz Japonya'sını bir dekor olarak kullanmayı reddetmesinin de örtük biçimde bir mahşer havası taşıdığını söylemiştir. Eleştirmen Shimizu Yoshiyuki de aynı noktaya değinmiş, anlatı dekoru olarak, düzensizlik halindeki bir gelecek ya da modernleşme sürecinin henüz tamamlanmadığı dünyaların seçildiğini vurgulamıştır. "*Adeta anlatılar, modernleşmeden önce ya da modernleşme yok edildikten sonra varolabilir ancak.*"[699]

Miyazaki, *Ruhların Kaçışı*'nda günümüz Japonya'sındaki bir aileyi, tanrıların kullandığı geleneksel bir Japon hamamında tutsak ederek anlatı dekorunu Meiji Dönemi'ne taşımıştır. 2008 yapımı *Denizkızı Ponyo* ise baştan sona günümüz Japonya'sında geçmekle birlikte, öykü ünlü çocuk masalı "Küçük Denizkızı" ile Japon masalı "Urashima Taro"nun

birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Denizkızı Ponyo, yönetmenin diğer filmleri gibi gerçeküstü folklorik öğelerle rasyonalitenin bozulduğu, insanlarla doğanın insan-dışı varlıklarının bir arada ele alındığı bir eserdir.

Miyazaki, "bir zamanlar neyin olmuş olabileceğini", *Prenses Mononoke*'de doğanın bağımsız bir güç taşıdığı, orman tanrısı Shishigami'nin ayışığında ormanda dolaşarak iyileştirici gücü ile doğayı yenilediği sahnelerde göstermiştir. Laputa'da aşkın gücüyle donanmış iki çocuk, Sheeta ve Pazu, dünyayı kurtarmak için birlikte ölmeyi göze alırlar. Miyazaki'nin olası dünyalarından biri de Rüzgarlı Vadi'nin son sahnesinde sunulan, umut ve yenilenmeye dair kolektif vizyon ile anlatılmıştır. Napier, Miyazaki'nin hemen her eserinde yer alan uçuş imgesinin de bu olasılık temasını anlattığını belirtmiştir. Uçan Laputa adasından Kiki'nin uçan süpürgesine kadar bu göksel imgeler özgürlük, değişim ve af olasılıklarına işaret etmektedir. *"Miyazaki'nin tüm shoujo karakterlerinin uçma kavramına aşina olması şaşırtıcı değildir, çünkü (geçmişten, gelenekten) kaçış olasılığı en iyi uçuş imgesinde hayat bulur."* [700]

Miyazaki animelerindeki genç dişi kahramanlar, yaş ve masumiyet açısından shoujo nitelikleri taşımaktadır, ancak bu kahramanların bazıları shoujo'nun içinde bulunduğu eşik durumundan kurtulup tam bir kimlik duygusuna ve olgun bir insan olmaya doğru ilerlemektedir. Bu karakterler, dişinin temsil ettiği şefkatli anne yönü yanında erkek ile özdeşleştirilen güç ve bağımsızlık özelliklerini bir arada göstererek örnek bir karakter sergilemektedirler.[701]

Günümüzde genç kızları öykünün odağına alan filmler 1970-1980'li yıllara göre daha fazla yapılmaktadır. Batı'da *Barbie, Bratz, Winx* gibi kitlesel tüketime yönelik olarak genç kızların başrolde olduğu çok sayıda animasyon çekilmektedir. Ancak adı geçen bu animasyonlarda mevcut dişilik rollerine karşı çıkılmamakta, popüler filmlerde de görmeye alıştığımız kusursuz güzelliği ile öne çıkan genç kızlar kahramanlaştırılmaktadır. Bu öykülerde genç kız kahraman, erkek egemen düzeni yıkıcı bir eylemde bulunmamakta, var olan koşullara uyum sağlayarak mevcut sistemi yeniden üretmektedir. Japon popüler kültü-

ründe de genç kızlara geleneksel kadınlık rolleri üzerinden seslenen manga ve animeler yapılmaktadır. Genç kızlara yönelik shoujo anime ve mangalarda, sihirli genç kızların evlilik hayalleri kurduğu ya da erkeğe gönderilmiş bir hediye olduğu senaryolar da göze çarpmaktadır.

> "1980'lerin *Cutey Honey*'si ve 90'ların *Sailor Moon*'u gibi gençlere hitap eden anime serileri, (Cutey Honey'de görüldüğü gibi oldukça seksileştirilmiş de olabilen) güçlü yeni kadın imgeleri sunar; bu kadınlar pasif ve evine bağlı Japon kadını kavramına alternatifler sunmuş ve kadınların güçlenmiş alanında küçük de olsa gerçek değişimler oluşturabilmiştir. Daha komplike bir düzeyde ise Prenses *Mononoke* gibi filmler belli kamusal basmakalıp kişiliklere karşı çıkarak, modern Japonya'nın belli efsanelerine daha eleştirel gözle bakmaları yolunda seyirciye ilham vermiştir. Amerikan popüler kültürünün çoğu ile kıyaslayınca Anime'nin bu yıkıcı yönü daha bariz bir unsurdur."[702]

Miyazaki'nin filmleri 1980'li yıllar sonrası *"dünyanın kadınsılaşması"* olgusundan etkilenmiş olmakla birlikte, egemen erkeklik ve kadınlık temsillerine karşı çıkan filmler olarak küresel film piyasasında önemli bir yere sahiptir.[703]

Miyazaki'nin genç dişi kahramanları, tipik shoujolarda görmeye alışkın olduğumuz gibi daha büyük bir grubun parçası olan, suçla savaşırken maceradan maceraya koşan ultra dişi kahramanlar değildirler. Bu öykülerin kahramanları, sıradan hayatları dışarıdan gelen bir müdahaleyle kesintiye uğrayan ve genelde tek başına olan karakterlerdir. Animelerin üslup ve içerik farkları olmasına rağmen, ortak payda, maceranın var olan dünyanın, mevcut düzenin dağılmasından doğmasıdır. Ebeveynin, yuvanın kaybı sonrası yollara düşen genç kızlar, yol boyunca karşılaştıklar güçlüklerle mücadele ederek erginleşme ritüellerini gerçekleştirir, kendi güçlerini ve kimliklerini keşfederler. *Komşum Totoro*'da Mei ve Satsuke'nin macerası, annelerinin hastalığı nedeniyle köye göç etmeleriyle başlar. *Ruhların Kaçışı*'nda Chihiro'nun anne ve babası domuza dönüşür ve küçük kız ruhlar hamamında tek başına ha-

yatta kalarak ailesini kurtarmaya, kendi dünyasına dönmeye çalışır. *Yürüyen Şato*'da ise Sophie büyü nedeniyle gençliğini kaybederek yaşlı bir kadın olarak yollara düşer.

> "Zaten aslında Miyazaki iki özelliğiyle tanınır: Zengin fantezi dünyaları ve unutulmaz dişi karakterleri."[704]

Masal anlatısına uygun olarak Miyazaki filmlerinin kahramanlarının yolculuğu ve kendini keşfi, kayıp ile başlar. Filmin başında tedirgin ve güvensiz adımlarla ilerleyen genç kızlar, kayıplarıyla mücadele ederken güçlü karakterlere dönüşürler. Napier, peri masallarının kahramanlarının erkek olduğu Japonya'da, efsane veya masal benzeri bir öykü içinde yer alan kızların faal bağımsızlıklarının alışılmadık olduğunu vurgulamıştır.

> Geleneksel yaklaşımları güncel bir ayrımla tersyüz ederek Miyazaki, sadece dişiliğe dair geleneksel imajı yıkmaya çalışmakla kalmayıp, aynı zamanda da izleyicinin dünyayı geleneksel bir biçimde algılayışını da sarsmaya çalışır. Miyazaki, doğru kabul ettiğimiz şeylere karşı bizi yabancılaştırıp dünyanın ne olabileceğine dair yeni olasılıklara karşı gözümüzü açmaya çalışır. [705]

Miyazaki animelerindeki genç kızlar şefkat, masum erotizm gibi dişilerle özdeşleştirilen özellikler yanında, toplumun erkeklere atfettiği cesaret, bağımsızlık ve özgürlük gibi niteliklere sahip görünmektedirler. Miyazaki, filmlerinde erkeklerle özdeşleştirilen nitelikleri biliçli olarak dişi karakterlere yükleyerek toplumdaki erkek egemen söyleme karşı durmaktadır. On üç yaşında uçan süpürgesiyle ailesinin yanından ayrılarak yeni bir hayata başlayan Kiki, insan ırkının mümkün olduğunca çok üyesini öldürmeye kararlı görünen San, shoujolarda görmeye alışkın olmadığımız dişi karakterlerdir. *Rüzgarlı Vadi* filminde, öykünün başında duvarda erkek olarak tasvir edilmiş efsanevi bir erkek kahraman görürüz. Ancak hikaye ilerledikçe Nausicaa, uçan aracının üzerinde halkını kurtarmak için mücadele verirken, aslında beklenen kahramanın o olduğunu anlarız. Miyazaki, efsanevi kahramanın

bir erkek değil kadın olduğunu göstererek toplumda yerleşmiş olan "erkek kahraman" modeline, mevcut cinsiyet rollerine karşı çıkmaktadır. Miyazaki, kahramanlarını çocuk ve genç kızlar olarak kurgulayarak, dişil evren yanlısı politik bir tutum sergilemektedir. *"Bir gün bir şekilde yola çıkıp, serüvene atılanlar ve pek çok kez sınandıktan sonra serüven bittiğinde yeni yaşamlarına doğru süzülecek olanlar erkek çocuklar değil, kız çocuklardır."*[706]

Bu yönüyle yönetmenin yaratıcılığı, dünyaya karşı konumlanışıyla da ayrı bir öneme ve yere sahiptir. Politik ve teknolojik güce sahip olma arzusunun savaş ve yıkım getirdiği evreni, egemen erillikle özdeşleştirerek eleştirmiş, kurtuluşu sağlayacak olan uyumu ise dişil karakterlerle temsil etmiştir. Miyazaki, kurduğu dişil evren ile egemen erilliğin yıkımcı dünyasına karşı durmakta, bu dişil evreni yaşanılası bir evren, yeni bir seçenek olarak sunmaktadır. Öykülerinin sonunda eril/dişil, doğa/kültür karşıtlıklarını uyum içinde birlikteliğe dönüştürmekte, Japon felsefesinin her alanda dile getirdiği "uyum içinde birarada yaşama" ilkesine uygun bir düzen kurmaktadır. Yerleşik düzene entelektüel ve estetik evreni ile karşı duran Miyazaki, bu düzeni aşarak, ütopik bir düzen kurmaktadır. Bu yeni evreni kurarken yitirilenin ne olduğu sorusunu soran Miyazaki, doğa ve aşk gibi yitik değerleri imgesel olarak inşa etmektedir.

Miyazaki filmlerinin kahramanları her zaman genç yaştaki kızlar ve erkeklerdir. Miyazaki'nin çocuklara ve gençlere duyduğu güven, tüm filmlerinde görülmektedir. *Komşum Totoro*'da küçük siyah yaratıklar (susuwatari), kedi otobüs ve Totoro, masumiyetini kaybetmemiş, katı bir gerçekçilikle çevrelenmemiş yani büyümemiş oldukları için sadece çocuklar tarafından görülebilirler. *Yürüyen Şato* ve *Laputa* filmlerinde ise güce sahip olan ya da olmak isteyen yetişkinler savaşları başlatırken şiddetin karşısında duran yine çocuklardır. Miyazaki *Ruhların Kaçışı*'nda "karşısında durulmaz" olarak nitelendirdiği aşkı da yetişkinlere değil, çocuklara emanet etmiştir. Yetişkinlerin aksine henüz umudunu kaybetmemiş, doğa ve doğa üstü ile bağı kopmamış olan çocuklar, Miyazaki'nin umutlu vizyonunda büyük öneme sahiptir.

Ruhların Kaçışı filminin ilk Avrupa gösteriminde verdiği röportajda yönetmene animelerinde öne çıkan, insanlardaki iyiliğe olan inancı ve geleceğe dair umutlu vizyonunun kaynağı sorulmuştur. Miyazaki kendisini karamsar biri olarak tanımlamış, ancak çocuklar için bir film yaparken bu karamsar düşünceleri ile çocukları etkilemek istemediğini belirtmiştir. Yetişkinlerin dünyaya bakış açılarını çocuklara empoze etmemesi gerektiğini söyleyen Miyazaki, dünyaya dair kendi vizyonlarını oluşturma konusunda çocukların yetişkinlerden çok daha yetenekli olduğunun altını çizmiş, onlara kendi dünya görüşümüzü dayatmamamız gerektiğini vurgulamıştır.[707]

Miyazakinin çok yönlü sanatı, çocuk dostu animasyonlar yaratmasında değil sosyal eleştirisini animasyon filmlerinde çocuk karakterler aracılığıyla sunmasında yatmaktadır. Bu noktada, Miyazaki önceki kuşaktan Walter Benjamin ile kültürel eleştirisi konusunda bir şeyler paylaşmaktadır. Benjamin ve Miyazaki iki şeye inanmaktadırlar: Hikaye anlatıcılığı ve çocuklar.[708]

Sözlü Kültürden Animasyona Hikaye Anlatıcılığı

> "Bir zamanlar insanlığın ilk hocası olan, bu yüzden de bugüne kadar çocukların ilk hocası olarak kalan masal, hikayede gizlice sürdürür yaşamını. İlk gerçek hikaye anlatıcısı masal anlatıcısıdır ve öyle olmaya devam edecektir. Masal bize insanoğlunun, mitosun yüreğine saldığı kabustan kurtulmak için yaptığı ilk denemeleri anlatır"[709]

Anlatı, sadece birincil sözlü kültürde değil, ileri okuryazar ve elektronik bilgi işlem kültüründe de en yaygın sözel anlatım türüdür. Bilgi ve deneyimin öykü akışı ve öykünün karakterleri yoluyla iletilmesi; bilginin düzenlenmesi, saklanması ve aktarılması, anlatının birincil sözlü kültürdeki önemini oluşturmaktadır. Ayrıca, anlatı sayesinde geniş bir bilgi, özlü, uzun ve tekrara dayalı olarak uzun ömürlü biçimler çerçevesinde birbirine bağlanabilmektedir.[710] Anlatının sözlü kültür ürünleri olan masal ve hikayeden, günümüz dijital kültür ürünleri olan oyun-

lara kadar devam eden toplumsal belleğin, bilginin ve deneyimin aktarılması işlevi devam etmektedir.

Günümüzde bize "hikaye" olarak görünen şeyin, ortaya çıktığı dönemde bir gerçeğin, bir törenin kaydedilmesi amacından doğmuş olması mümkündür. Masal ve hikaye gibi sözlü kültür ürünlerinde, toplumların geçmiş yaşam biçimlerine ait yasaklar, kurallar ve alışkanlıklar sonraki nesillere aktarılır. Bu aktarım sırasında bu alışkanlıkların, geleneklerin bazıları masaldan çıkarılıp yerine başka bir şey konulabilir ya da unutulup gider. Tolkien, korunan ya da eklenen içeriğin bir gereklikten, içeriğin öneminden kaynaklandığını söylemiştir. "*Orada olan şeyler sözlü anlatıcılar tarafından, içgüdüsel ya da bilinçli olarak, onların edebi "önemini" hissettikleri için çoğu kez korunmuş (ya da eklenmiş) olmalı.*"[711]

Hikaye anlatıcısı, hikayesini değişik dinleyici gruplarına ister kelimesi kelimesine tekrarlasın, ister dinleyicilerin ilgisini çekmek için küçük değişiklikler yapsın, tüm sözlü kültür ürünleri gibi varlığı, toplumun baskısı altındadır. Dinleyicinin arzu ettiği, sabırla dinlediği öyküler, destanlar nesilden nesile aktarılırken gözden düşen anlatı unutulmaya, kaybolmaya mahkumdur.[712]

Hikaye ve masal, eğlence işlevinden önce toplum içinde nesilden nesile aktarılarak geleneklerin, inanışların, deneyimlerin bilgisini taşımış ve toplumsal belleğin parçası olmuştur. Propp, yok olmuş dini inanışların tek tanığının da masallar olduğunun ve içeriklerinin bizlere ulaşan mitlerden daha arkaik olabileceğini söylemiştir. Uraz Aydın, masalların bu açıdan henüz sınıfların ortaya çıkmadığı, toplumun avcılık-toplayıcılık aşamalarına dayandığının ileri sürülebileceğini söylemekle beraber, masalların mitler gibi topluluğun bütününün inandığı dini gerçekleri içerdiğini iddia etmediğinin altını çizmiştir. Masallar, geçmiş yaşam biçimlerine ait somut bilgiler aktarmakla birlikte tümüyle kurgusal olduğu ön kabulü ile anlatılır ve dinlenilir.[713] Benjamin'in de vurguladığı gibi mucizevi olandan beslenen geçmişin bilgisi, makul görünmek zorunda değildir.[714]

Ursula Le Guin, "*Hayal gücüyle yaratılmış kurmacanın yararı dünyayı,*

çevrendeki kişileri, kendi duygularını ve kaderini daha derinlemesine anlamanı sağlamaktır" demiştir. Kurmaca dünya, yani fantezi, gerçek yaşamı anlamlandırma konusunda kazandırdığı deneyim nedeniyle önemlidir.[715] Miyazaki, aynı düşüncenin izinden giderek fantezinin gerçekten kaçmak değil, gündelik hayattaki mücadeleler için güç ve bilgi kazanmak amacıyla kullanması gerektiğini söylemiştir.

> Çünkü fantezi elbette hakikidir. Olgulara dayanmaz, ama hakikidir. Çocuklar bilir bunu. Yetişkinler de bilir, zaten çoğu bu yüzden fanteziden korkar. Fantezideki hakikatin, yaşamaya mecbur edildikleri ve kabullendikleri hayatın sahteliğine, kofluğuna, gereksizliğine, sıradanlığına karşı bir meydan okuma, hatta tehdit oluşturduğunu bilirler. Ejderhalardan korkarlar, çünkü özgürlükten korkarlar.[716]

Sözlü kültür döneminde destan, hikaye ve masal aracılığıyla sürdürülen, zaman ve mekanda bilgi ve deneyimi aktarma görevini, günümüzde görüntüler yerine getirmektedir. Yazının icadı ile sözün "gerçek" üzerindeki egemenliği son bulmuş, "gerçek" yazılı kültür ürünlerinin alanına girmiştir. Dijital teknoloji sayesinde sesli-görüntülü tüm verilerin saniyeler içinde dünyanın bir ucundan diğerine aktarılabildiği günümüzde, insanlar görüntüler aracılığıyla öğrenmekte, konuşmakta ve eğlenmektedir. McLuhan'a göre olaylara bir kültür aracılığıyla bakmanın en açık yolu o kültürün konuşma araçlarını gözlemlemektir. Bir kültürdeki mevcut iletişim araçları o kültürün entelektüel ve toplumsal meşguliyetlerinin şekillenmesinde başat etki yapar. "*Zira kültür, sözün eseri olmakla birlikte, resimden hiyeroglife, alfabeden televizyona kadar her iletişim aracıyla yeni baştan yaratılmaktadır.*"[717]

İçinde bulunduğumuz çağ, görsel ve sinemasal bir çağdır. Sinema, teknolojik gelişmenin hızı, ekonomik ve politik belirsizlik, doğa ve doğa-üstü ile yitirilen bağ karşısında yabancılaşan insanın bunalımını dile getirmektedir. "*Baudrillard'a göre içinde bulunduğumuz bu çağ kendini yalnızca kameranın gözünden akan yansımalar aracılığıyla tanımakta, bir bakıma sinema ve televizyon, çağın gerçekliğini oluşturmaktadır.*"[718]

Teknolojideki ilerleme sayesinde her geçen gün daha çok insana hızlı ve kolay şekilde ulaşan sinema, anlatıyı sözlü, yazılı ve görsel kültürün tamamının olanakları yoluyla iletmektedir. André Bazin; "*Her çağda öncelikli bir sanat biçimi bulunur. Sinema ise yirminci yüzyılın sanatıdır*" demiştir.[719]

Sinemayı, içinden çıktığı toplumun ekonomik, sosyolojik ve politik koşullarından bağımsız düşünmek mümkün değildir. Yaratıcısının zihninden çıkan Japon animasyonu (anime), gerçek oyuncularla çekilen live-action filmlere göre daha geniş bir yaratım özgürlüğü sunmakta, ulusal ve kültürel sınırları aşmaktadır. Animeler ulus-ötesi kavramları dile getirirken, Japon tarihinden ve geleneksel sanatlarından da izler taşımaktadır. Anime filmler, hızla gelişen teknoloji karşısında insanlığın duyduğu kaygı, bireyin yalnızlaşması ve ergenlik sorunları gibi küresel çaptaki sorunları ifade etmekte önemli bir araçtır. Bu sorunların ifade edilmesi ve alternatif fantezi dünyalar yaratılmasında anime, McLuhan'ın vurguladığı gibi yeni bir araçtır ve yeni bir kültür üretir.

Tsurumi Shunsuke'den aktaran Binark, Japonya'da "kamishibai" adı verilen, büyük resimli kartlar göstererek sokakta çocuklara öykü anlatılmasının 1930'ların başında büyük kentlerde çok popüler olduğunu söylemiştir. Savaşın bitmesi ve 1950'lerde ülkede basım-yayın endüstrisinin gelişmesiyle "*kamishibai ojisan*" denilen bu öykü anlatıcıları manga çizeri olmuştur.[720] Shunsuke'nin verdiği bilgiler, resme dayalı bir kültüre sahip olan Japonya'da öykü anlatıcılığının eskiden beri görsel öğelerle desteklendiğini göstermektedir.

Toni Levi, anime sanatçılarının Japon çizgi romanı mangayı ekran için canlandırırken bu kültürel karışıma sadece Amerikan çizgi film tekniklerini değil, *Kabuki* (geleneksel halk tiyatrosu), *Bunraku* (kukla tiyatrosu), *Takarazuka* (sadece kadın oyuncuların rol aldığı bir tiyatro) gibi tiyatro türlerinden ve sözlü hikaye anlatma geleneklerinden alınma öğeler eklediklerine dikkat çekmiştir. Manga ve anime Amerikan çizgi romanlarının ve çizgi filmlerinin basit Japon uyarlamaları değildir. Batılı çizgi film ve çizgi roman gelenekleri 19. ve 20. yüzyıl boyunca, özellikle de 1945-1952 yılları arasındaki Amerikan istilası sırasında, türe

katkı yapmış olsa da manga ve anime kendi literatürleri, tarihi ve gelenekleri olan kültüre özgü ürünlerdir. On birinci yüzyılda, Heian döneminin sonunda zarif şekilde çizilmiş resimli rulolardan beri (*e-maki*), Japon literatürü kelimeler kadar resimlerden de oluşmaktadır. [721]

Günümüz medya kültürünün diğer ürünleri olduğu gibi, anime de farklı kültür unsurlarının birbiriyle çarpışarak değiştiği alanlar ve kesişimler olarak ele alınmalıdır. Anime, tartışmasız Japon köklerine ek olarak, birçok Batılı üründen etkilenmiş, gitgide küresel kültürün kesişme noktasında yer almaya başlamıştır. Animenin ulusal sınırları aşan, onlarla karışan şekilsiz yeni bir medya alanında bulunması, animenin küresel piyasada daha fazla sayıda seyirci tarafından ilgi çekici bulunmasını da sağlamaktadır.[722]

Marshall Berman'ın dile getirdiği gibi serüven, güç, özgürlük ve gelişme vaat eden modernlik, aynı zamanda kişiyi bildiği her şeyi yani deneyimi ve olduğu her şeyi yani kimliği yok etme tehlikesi de içermektedir. Sürekli parçalanma ve yenilmenin ortak deneyim haline geldiği modern ortamlar ve deneyimler coğrafi, etnik, sınıfsal ve ulusal tüm sınırların ötesine geçer. *"Kendilerini bu girdabın tam ortasında buluveren insanlar buraya düşen ilk, belki de tek insanın kendileri olduğunu düşünürler; modernlik öncesi bir "Yitik Cennet"e dair sayısız nostaljik mitosu doğuran işte bu duygudur."* [723]

Miyazaki, animeleri aracılığıyla izleyicilerini bu "yitik cennet"in hala var olduğu veya yitirildiği dönemlere taşır. Öyküyü ve öykünün kahramanlarını zamanda/mekanda hareket ettirerek tarihteki kırılma anlarına götürür. Miyazaki, Benjamin'in hikaye anlatıcısı Leskov gibi "hikayesini deneyimden çekip alır".[724] Sanatçı, çocukluğunda annesinden dinlediği öyküleri, Japon efsanelerini ve kendi deneyimlerini filmleri aracılığıyla izleyenlerin deneyimi haline getirir. Miyazaki animeleri, izleyicisine uzak zamanların ve uzak ülkelerin bilgisini taşır. İzleyicisinin yitirilenin ne olduğunu ve neden yitirildiğini deneyim olarak özümsemesini sağlar. Komşum Totoro'da henüz insanın doğa ve doğaüstü olanla bağının kopmadığı, uyum içinde yaşadığı döneme, Schiller'in "naif şiir çağı" olarak adlandırdığı döneme, götürür.[725] *Prenses*

Mononoke'de ise henüz insanlar tarafından yok edilmemiş, tüm görkemiyle tanrılara ev sahipliği yapan bir doğa betimlenir. Ancak doğanın içindeki insan varlığının temsilcisi olarak Demirkent, ormanın sınırına yaklaşmış, kalabalıklaşan, demiri işleyerek silah yapmayı öğrenmiş insanların kurduğu şehir, sınırlarını genişletmek için doğayı tahrip etmektedir.

> "Eğer toplum zorunluluk ve açgözlülüğün baskısı altında, doğanın armağanlarını ancak yırtıcı bir hırsla alacak, en yüksek karla satabilmek uğruna dalından ham meyvayı koparacak, karnını tıka basa doldurmak uğruna her çanağı sıyıracak kadar soysuzlaştıysa, o zaman dünya yoksullaşacak, toprak kötü hasat verecektir."[726]

Ernst Bloch, ütopyen düşünceyi ele aldığı eseri "*Umut Ülkesi*"ni Heimat-Yuva sözcüğü ile bitirmiştir. Ütopyacı düşünceye, hayal gücüne yön veren işte bu yuva arayışıdır. Ancak bu yuva geçmişte kalmış ve geri dönülmesi gereken değil, henüz kimsenin gitmediği, inşa edilecek bir yuvadır.[727] Miyazaki, filmleri aracılığıyla doğa ve endüstri arasındaki çatışmayı kabul etmekle birlikte, bunlardan birini, diğeri lehine yok etmeyi değil, fantezi unsurlarını kullanarak, karşılıklı varoluşun sağlandığı bir yuva, ötekiliği barındıran heterojen bir yapı olasılığını işaret etmektedir.

Benjamin, deneyimin savaşlar ve iktidar sahipleri tarafından yalanlandığı modern çağda gözden düşürüldüğünü; bunu insanı savunmasız, çaresiz bıraktığını söylemiştir. "*Bir zamanlar okula atlı tramvayla giden bir kuşak, artık bulutlardan başka her şeyin değiştiği topraklarda, çıplak gökyüzünün altında buluverdi kendini. Ve bulutların altında, şiddetli patlamaların, akıntıların ortasında kalakaldı küçük, korumasız insan bedeni.*"[728]

Tüm dünyada benzeri yaşanan bu süreç, Weber'in anlatımıyla, bilim ve bilime yönelik teknolojinin yarattığı rasyonalizasyon, esrarengiz güçlerin yerini bilimsel, hesaplanabilir bilginin alması sonucunu doğurmuştur. Bu da "dünyanın büyüsünün bozulması" anlamına gelmektedir. "*Artık esrarengiz güçlerin varlığına inanan vahşiler gibi, ruhları*

yardıma çağırmak ya da onlara egemen olmak için büyü araçlarına başvurmak gerekmiyor. Teknik araçlar ve hesaplarla işler hallediliyor." [729]

Dünyanın büyüsü kaybolmuş, mutlak ve en yüce değerler kamu yaşamından çekilmiş, *"ya mistik yaşamın aşkın (transendantal) alemine, ya da kişisel ve dolaysız ilişkilerinin kardeşlik dünyasına gitmişlerdir."*[730] Miyazaki, izleyicisini büyünün bozulmadığı zamanlara götürmekte, neyi kaybettiğini deneyim olarak özümsemesini sağlamaktadır. Komşum Totoro'da geleneksel cemaat ilişkileri yitirilmemiş, insanın doğa ve doğa-üstü ile uyumu bozulmamıştır. *Spirited Away* ve *Prenses Mononoke*'de yıkım başlamakla beraber tanrılar endüstrileşmenin henüz tamamen yok etmediği gür ormanlar içinde yaşamakta, doğaya ve insana şifa dağıtmaktadır. *Küçük Cadı Kiki*'de sayıları azalmış olsa da genç cadılar hala süpürgeleri üzerinde yolculuklara çıkmakta, dünyayı keşfetmektedir. Benjamin'in söz ettiği mucizevi olandan beslenen "uzakların bilgisi", hem "yabancı ülkelerle ilgili mekansal bilgi", hem de "geleneğe dair zamansal bilgi" Miyazaki animeleri yoluyla izleyiciye ulaşmaktadır.[731]

Miyazaki, filmlerinde doğa ve doğa-üstü varlıklarına birer "yüz" kazandırmıştır. *Komşum Totoro*'da -sadece çocukların görebildiği- rüzgarın kaynağı kedi otobüs, gece seslerinin kaynağı Totoro, *Ruhların Kaçışı*'nda insanların kirlettiği nehirde balçık haline gelmiş leş kokulu nehir tanrısı, büyülü hamam Yuya'da saygısızlık ve ihmal sonucu yorulan kemiklerini dinlendirmeye gelen diğer tanrılar... Her birini birer karakter olarak çizerek somut varlık kazandıran Miyazaki, modern insan ile doğa ve doğa-üstü arasında kopmuş olan bağı yeniden kurmaktadır. Levinas, etiğin kaynağının "yüz yüze" ilişkide bulmuştur. "Başkası"nın yüzünü görmek, ona karşı reddedilmez bir sorumluluk başlatmaktadır. "Yüz" öldürülemeyen, "asla öldürmeyeceksin" denilendir. Miyazaki, izleyicinin "yüz"lerini göremediği için rahatlıkla ihmal ettiği varlıklara birer "yüz" kazandırmıştır. Böylece insanın insanolmayana karşı sorumluluklarını, onları "yüz yüze" bırakarak hatırlatmıştır.

Tolkien, fantezi yoluyla ikincil bir dünya yaratan ve "gerçeğin içsel tutarlılığı" olarak adlandırdığı üstünlüğe ulaşan yazarın, bu fantezi dünyanın kendine has özelliklerinin Gerçek'ten çıkarıldığını veya ona aktığını umduğunu söylemiştir.[732] Kurduğu fantezi dünyaların ayrıntılarını, öykülerini deneyimden alan Miyazaki, çözüm yolları önererek yine gerçeğe dönmektedir. Onun öyküleri gerçekten kopuk, kaçışçı anlatılar değildir. Miyazaki animeleri kötülüğün, savaşların ve karanlığın varlığını asla inkar etmez. Ancak bunlarla mücadele etmek için yollar önerir, müjdeci ve ütopyacıdır.

Benjamin, kendi dönemindeki iletişim kanallarının insanlara bütün olayları hazır bir açıklamayla ulaşması nedeniyle insanların kendi düş güçlerini ve yorumlama yeteneklerini kullanamadığını söylemiştir. Oysa hikaye anlatıcısının sanatı, öyküyü açıklama katmadan anlatabilmesinde saklıdır.[733] Miyazaki ise görsel bir hikaye anlatıcısı olarak yarattığı fantezi dünyayı mümkün olduğunca çok sayıda ayrıntı ile kurarak bir evren yaratmakta, Tolkien'in "gerçeğin içsel tutarlılığı" olarak adlandırdığı bir üstünlüğe erişmektedir. Bu ayrıntılar sayesinde izleyiciye anlık olarak ulaşıp sonra kaybolan bir bilgi olmaktan kurtulur, izleyicinin düş gücünü ve yorumlama yeteneğini harekete geçirir.

Bildiğimiz dünyanın dışında inanılır bir fantezi dünya yaratmak emek, düşünce, beceri ve Tolkien'in anlatımıyla "elflere özgü bir çeşit hüner" gerektirmektedir. "*Çok az kişi bu türden zorlu işlere kalkışır. Ama bu işe kalkışıldığı ve herhangi bir derecede başarıldığı anda Sanat'ın az bulunan bir başarısına sahip oluruz: yani anlatıcı sanat, ana ve en güçlü tarzında hikaye yaratıcılığı.*"[734]

Hikayeler bilgiyi, fantastik bir masalla birleştirerek iletebilirler. Bu yolla dinleyiciler sadece bilgi almakla kalmaz, bu bilgiyi deneyim olarak özümserler. Artık güncel olarak bize ulaşan bilgi, dinleyicilerin imgelem ve yorumlama kapasitelerinin genişlemesine olanak tanımamaktadır. Çünkü yeni iletişim olanaklarıyla bize ulaşan bilgi, beraberinde açıklamasıyla gönderilmekte. Oysa hikayeler, dinleyicinin yaratıcı şekilde yorumlayabilmesini harekete geçirecek ipuçları barındırır. Her yaratıcı yorumlama, dinleyicinin zihninde yer eden kişisel bir de-

neyim haline gelmekte, böylece anlatı, enformasyonun yoksun olduğu bir alana sahip olmaktadır. Bu nedenle Benjamin, hikaye anlatıcılığını bilgi vermekten ayırır. Bu açıdan Miyazaki, filmlerini toplumsal bilgi birikimini gelecek nesillere miras bırakmak için kullanan bir hikaye anlatıcısıdır.

> Bir zamanlar insanlığın ilk hocası olan, bu yüzden de bugüne kadar çocukların ilk hocası olarak kalan masal, hikayede gizlice sürdürür yaşamını. İlk gerçek hikaye anlatıcısı masal anlatıcısıdır ve öyle olmaya devam edecektir. Masal bize insanoğlunun, mitosun yüreğine saldığı kabustan kurtulmak için yaptığı ilk denemeleri anlatır. ....masalda çocuğun yardımına koşan hayvanların şahsında, doğanın yalnızca mitosun hizmetinde olmayıp, daha çok insanla aynı safta olmayı tercih ettiğini gösterir. Masalın eski çağlarda insanoğluna ve bugün hala çocuklara verdiği ders şu: En doğrusu, mitoloji dünyasının güçlerini kurnazlıkla ve neşeyle karşılamaktır. Masalın sahip olduğu bu özgürleştirici büyü, doğayı mitolojik biçimde işe karıştırmaktansa, onun özgürleşmiş insanla olan suç ortaklığına işaret eder. Yetişkin biri bu ortaklığı ancak ara sıra, o da mutlu olduğunda hisseder; çocuk ise onunla ilk kez masalda karşılaşır ve bu onu mutlu eder.[735]

Benjamin gibi Miyazaki de hikayelerin insanlığın gelişiminde önemli bir rol oynadığına inanır. Hikayenin gücü, dinleyicilerini harekete geçirme, şaşırtma ve onlara ilham verme olanağında yatar. Masallarla, doğayla ve doğa üstü olanla ilişkisi henüz kopmamış olduğu için çocuklar, hikayenin gücünü yetişkinlere kıyasla daha derin algılayabilirler.[736]

Miyazaki, fantezinin hayal edebilmek anlamında çok önemli olduğunu söyler. İnsanlar gündelik gerçeğe sıkı sıkıya tutunmaktansa, hayatlarında kalbin gerçeğine, hayal gücünün gerçeğine yer açmalıdırlar. "Fantezi" sözcüğünü kullanırken dikkatli olmak gerektiğini söyleyen yönetmen, son zamanlarda Japonya'da televizyon programlarından

video oyunlarına kadar pek çok şey için bu sözcüğün kullanıldığından yakınır. İnsanlar, kendilerine gerçek yaşamda da faydalı olabilecek hayal gücünün gerçekliğine açık olmalıdır. Fantezinin özgürleştirici potansiyeline karşın sanal gerçeklik insanları tutsak etmektedir. Yönetmen, kendi işinde de her zaman bu durumla mücadele ettiğini, hayal dünyalar ve sanal dünyalar arasındaki farkı göz önüne aldığını vurgulamıştır.[737]

Gerçekliği bir fantezi aracılığıyla sunma anlayışı geleneksel Japon sanatı olan Ukiyo-e resimlerinde de bulunabilir. Japon animasyon sanatçıları görsel estetiklerini Ukiyo-e tarzı sanattan miras almışlardır. Dani Cavallaro da Miyazaki'nin iki boyutlu çizim ve suluboya kullanması bakımından Ukiyo-e ile benzer bir estetiğe sahip olduğuna dikkat çekmiştir. Suzuki Ayumi, Miyazaki'nin animasyonları ile Ukiyo-e arasında daha derin bir felsefi bağ olabileceğini vurgulamıştır. Ukiyo-e sanatçıları, Kabuki oyuncuları, güzel kadınlar veya bir oyundan sahneler gibi, yüzen dünyanın zevk dolu anlarını, bir anlamda arzu nesnelerini tasvir etmişlerdir. Bu zevk dolu anları arzulayan kişi, bir gün bunların yok olacağını ve kendisine acı vereceğini de bilmektedir. Ukiyo-e resimleri fantezinin haz verdiği, gerçeğin ise acıya yol açtığı ikili bir alanda bulunmaktadır. Suzuki, Miyazaki'nin de filmlerinde her zaman benzer bir ikili dünya kurduğunu öne sürmektedir. Miyazaki, bir yandan günümüz endüstri sonrası kültürüne dayanan bir canlandırma gerçekliği ayrıntılarıyla tasvir etmiştir: Son teknoloji ve ürünlerle dolu olan bu dünya eninde sonunda bir kabusa dönüşmektedir. Aynı zamanda da bu dünya, bir çocuğun materyalizmin gösterişiyle karşı karşıya geldiği ve materyalizm ile manevi ihtiyaçlarını dengelemeyi öğrendiği bir dünyadır.[738]

Ergenleri konu alan pek çok animenin aksine, yabancılaştırıcı ve sınırlayıcı gündelik yaşam koşulları içinde Miyazaki, çocukları ve ergenleri tek başlarına yolculuklara çıkarır. Yolculuk boyunca karşısına çıkan güçlüklerle mücadele eden kahraman, olgunlaşarak güçlü bir birey haline gelir. Miyazaki'nin kahramanları, hayatta kalmak için para kazanmak, savaşları durdurmak gibi önemli görevleri yerine getirirler.

Masallar, çocuğun yaşamla karşılaştığı ilk metinler olma özelliğinden ötürü önem taşımaktadır. Edilgin ve kurtarılmaya muhtaç prenseslerin yanında etkin ve canavarla savaşan prenslerin yer aldığı masallar, çocuğun dünyaya dair ilk bilgilerini mevcut toplumsal cinsiyet rolleri ve iktidar ilişkileri bağlamında kurmaktadır

"Film yapmak, sanatsal bir etkinliktir; ancak her film estetik bir yaratı olma becerisine sahip olmadığı gibi yönetmeni de yaratıcı kategorisine girmeyebilir." diyen Tutal, Miyazaki'nin auteur yönetmenler içinde ele alınması gerektiğini dile getirmiştir. Miyazaki'nin yaratıcılığından ilk olarak, animeleri ile estetik bir değer yarattığını anlamaktayız. İkinci olarak da estetik güzelliğinin yanı sıra, filmlerinde kurgusal bir evren yaratmakta ve bu evrenin parçalarını, kendine has bir anlatı tekniğiyle birbirine bağlamaktadır. Miyazaki'nin kurgusal evreninde, gerçek ve gerçeküstü öğeler birbirine ustalıkla bağlanmıştır. Fantastik öğeler, gerçek yaşamdan alınmış öğelerle uyumlu şekilde iç içe geçmiştir. Sıradan bir kasabada günlük yaşam sürerken, süpürgesi üstünde uçan genç bir cadının gerçeküstülüğü, kasabanın gerçekliğinde bir kırılmaya yol açmadığı gibi, izleyicinin bu durumu kasaba halkı gibi son derece sakin karşılamasını, akıldışı olanı reddetmemesini sağlar.[739]

Miyazaki, animelerinde genellikle insanlığın doğayla ilişkisini, ekolojik dengenin bozulmasını, teknolojik ilerlemenin doğada yarattığı tahribatı, savaşan bir dünyada barışı korumanın zorluğunu ele almaktadır. Nilgün Tutal, Miyazaki için *"Hem ekolojist hem de feminist bir yönetmenle karşı karşıya olduğumuzu söyleyebiliriz."* demiştir.

Animelerde kimi zaman açık, kimi zaman da örtülü biçimde güncel toplumda tarihin algılanışını da ele alınmaktadır. Tarih algısını irdeleyen mangalar ve animeler, genelde Japonya bağlamında konuyu ele almaktadırlar. Samuray savaşları dönemi, II. Dünya Savaşı ve ardından yaşananlar, hızlı sanayileşme döneminde yaşanan çevre felaketleri gibi toplumsal bellekte iz bırakmış dönemler, ele alınan temel dönemlerdir.[740]

Miyazaki de yarattığı eşsiz fantezi dünyaları ve güçlü dişi karakter-

leri ile toplumsal bellekte yer etmiş konuları ele almış, mevcut toplumsal düzeni sorunsallaştırmıştır. Miyazaki, tarihsel destanı "*Prenses Mononoke*"de, tarihsel kimliği sorunsallaştırmış, fantezi ve gerçeği ayrıntılı bir biçimde karıştırarak resmi tarihin dışında, iktidar sahipleri tarafından yazılmayan tarihi kurgulamıştır. *Rüzgarlı Vadi*'de Japonya'da uzun süre gündemde olan bir çevre felaketinden yola çıkan yönetmen, *Ruhların Kaçışı*'nda Japon kimliğinin kaybı ve kültürel yozlaşmayı ele almıştır.

Miyazaki filmlerinin genel bakış açısı, sadece anlatı ve karakterde değil sıradışı animasyon ile de ifade edilen, etik, hatta kimi eleştirmenlere göre ahlakçı bir yaklaşımdır. Ancak imgelerinin olağanüstü güzelliği, insanı cezbeden bir "*Öteki*" dünya yaratarak vizyonundaki diğer öğretici unsurları yumuşatmaktadır.[741]

Miyazaki için animasyon, içinde çocukların birer karakter olarak var olduğu, tüketici kapitalizmin baskın ideolojisine karşı sesini yükseltmek için kullanabileceği radikal bir formdur. Radikaldir, çünkü animasyonun kendisi modern teknolojinin yan ürünüdür ve çocuklar kapitalist pazarlamanın özel bir hedefidir. Yönetmen, animasyon bir dünyada hareket eden çocuklarla bir anlatı kurarak, hedonistik tüketim yaşam tarzına batmış daha genel bir izleyici kitlesine ulaşmayı hedefler.[742]

Miyazaki, öyküleri ve çizimleri ile sanatsal anlamda bir evren yaratmasının yanında, doğanın ve teknolojinin uyum içinde varolduğu ütopyen bir evren kurgulayarak katı gelenekçilik ve hoyrat modernleşme arasında üçüncü bir yol çizer. Bu ütopyen evreni yaratırken Miyazaki, erkek egemen sistemi dişil söylemi ile işlemez hale getirir. Bu mücadelede aşk, bir uzlaşma zemini işlevini görmektedir.

> "Dünyadaki belli bir modele göre yaratmaya çalışmıyorum... benim dünyam daha büyük bir dünyanın bir parçası." *Miyazaki Hayao*[743]

Sadece eğlence için yapılan filmleri açıkça küçük gördüğünü söyleyen Miyazaki, insanları güldürmenin yeterli olmadığını, filmin de diğer

sanatlar gibi seyirciye, dünyanın sırlarına anlık bir bakış vermesi gerektiğini söyler.[744] Kendisinin de bir "popüler kültür adamı" olduğunu söyleyen Miyazaki, popüler filmlerde, izleyicinin filmle karşılaştığı andaki duygusal ve düşünsel durumunun, en az filmin içeriği kadar etkili olduğunu söylemiştir. Eğer izleyici sıkıntılı ve gerginse, filmi anlamak için sınırlı bir kapasiteye sahiptir ve filmde verilen ipuçlarını gözden kaçırmaktadır. Bu durumdaki izleyici, film sayesinde stresinden ve kasvetinden kurtulabilirse, kendisini daha olumlu bir gözle değerlendirecek, günlük hayatına daha büyük bir enerji ile dönecektir. Miyazaki'ye göre, popüler bir filmin yapması gereken şey, izleyicinin hayatına daha olumlu bir bakış ve enerji ile dönmesini sağlamaktır.[745]

Miyazaki, Japon animasyonu üzerine konuşulması gereken iki konudan, iki temel sorundan söz eder: "ölçüsüz dışavurumculuk" ve "motivasyonun yitirilmesi".[746]

Miyazaki'nin "ölçüsüz dışavurum" olarak adlandırdığı şey, özellikle 80'lerdeki anime patlaması sırasında, parçabaşı üretim sistemi içinde, animasyonun duygusal ve düşünsel derinliğini kaybetmesine neden olmuştur. Belirli bir şablona göre yaratılan animasyon dizilerde, televizyonun haftalık yayın hızına yetişebilmek için animasyonun karakteristiği olan hareket azaltılmıştır. Deforme edilmiş rengarenk karakterler, rengarenk bir dünyada tasvir edilmiş, gerçek dünyanın insaniliğinden uzaklaşılmıştır. Ölçüsüz dışavurumun animenin temel özelliği haline gelmesi sonucu filmlerin içindeki insan faktöründen uzaklaşıldığını fark edemeyen çizerler, hala bu ölçüsüz dışavurumun animeyi etkileyici yapan şey olduğuna inanmaktadırlar.[747]

Miyazaki, animenin diğer bir sorunun da "motivasyon eksikliği" olduğunu söylemiştir. Günümüzde çizerler, yarattıkları kahramanlara gerçek güdüler, inanacakları yüce değerler yüklemek konusunda başarısız olmaktadır. Bunun altında yatan neden, insanların artık yüce idealler uğruna kendilerini feda etmeye, mücadele ederek hayatta ters giden şeyleri değiştirmeye veya sevgiye inanmamalarıdır. Bu inançsızlık animelere de yansımakta, kahramanlara verilecek tek güdü olarak, Miyazaki'nin "profesyonellik" olarak adlandırdığı güdü kalmaktadır.[748]

Sevginin her şeyin üstesinden geldiği sonucuna varabildiğimiz zaman, bir öykü yaratmak daha kolay olacaktır. Bir aksiyon filmi yapmak, eğer adaletin bizim tarafımızda olduğuna kanaat getirirsek ve tüm kötülüklerin diğer insanlara ait olduğuna, daha kolaydır. Eğer birinin yüce bir ideal uğruna her fedakarlığı veya özveriyi tereddüt etmeden yapabileceğini söyleyebilirsek, hatta böyle bir idealin varolduğuna inanabilirsek, işimiz daha kolay olacaktır. Diğer taraftan, eğer insanların tümünün aptal olduğu sonucuna varırsak, hiçbir şeye inanılmayacağına, tüm nedenlerin ve inançların kuşkulu olduğuna ve tüm özverilerin sonuçta kendine hizmet ettiğine inanırsak da işler daha kolay olacaktır. Bu toplumda çirkin ve kirli şeyler bulmak çok kolaydır... Günümüzde, yaratıcılar artık kahramanlara içten gelen motivler veremiyor. Öyle görünüyor ki, bir nedenden dolayı, içinde bulunduğumuz idare edilen toplumda insan çabasının boşunalığını kabul ettik. Bizim eski düşmanımız yoksulluk her nasılsa ortadan kayboldu ve biz artık savaşacak bir düşman bulamıyoruz. Kalan tek güdü, başka bir türde, profesyonellik. Karakterler savaşıyor çünkü onlar robot askerler, suçluların peşine düşüyorlar çünkü onlar polis, rakiplerini yeniyorlar çünkü şarkıcı olmak istiyorlar ya da çok çalışıyorlar çünkü sporcular. Aksi halde (kalan güdü) eteklerin veya pantolonların altındaki şeye olan ilgi.[749]

Miyazaki'ye göre, Japon animasyonu bir öyküde karakterleri kendi değer sistemlerine göre motive etmeden eser yaratmaya devam etmenin ne kadar berbat olabileceğini göstermiştir. Profesyonelliğin bir tür özdeğer taşımayan bakış olduğunu söyleyen Miyazaki, bu yaklaşımın olayları en güçlü olanın hayatta kalması ile sonuçlandırdığını belirtmiştir. Ölçüsüz dışavurumun kullanılması ve profesyonelliğin peşinden koşulması sonucunda Miyazaki'nin ifadesiyle, her şey bir oyun haline gelmektedir: "*Aşk, aklın bir oyunudur, savaş bir öldürme oyunudur ve spor para getiren bir oyundur.*" [750]

Japon animasyonu oyunlarla dolu bir hale gelmiştir. Karakterlerin ölümü bile oyun haline gelmekte ve yaratıcılar bir açmaza girmektedir. Bu şartlarda animenin yerini bilgisayar oyunlarının almasının doğal olduğunu söyleyen Miyazaki, oyunların -animeye kıyasla- daha fazla izleyici katılımı sağlaması nedeniyle oyuncuların daha fazla tatmin sağladığını belirtmiştir.[751]

> Yaratıcılar motivasyona sahip olamasalar bile çocuklar hergün doğuyor ve büyüyüyorlar. Onların mücadeleleri hiç azalmadı. Onlar, eskiden olduğu gibi, adaletin kahramanı tarafından yüreklendirilmeseler de çocuklar bugün hala cesaretlendirilmek istiyorlar, hala dünyanın güzel olduğunu nasıl hissedebileceklerini öğrenmek istiyorlar. Aksi halde, neden bu kadar saldırgan ve öz-yıkımcılar?[752]

Hala, çocuklukta muhteşem bir animasyon izlemenin iyi bir deneyim olduğunu düşündüğünü söyleyen Miyazaki, diğer yandan animasyon işinin çocukların satınalma gücünü hedeflediğinin farkında olduğunu eklemiştir. Animasyon sanatçıları, her ne kadar kendilerini dürüstçe işlerini yapan insanlar olarak görseler de filmler çocukların sadece işitsel ve görsel duyularına seslenmekte, çocukları gerçek dünyayı deneyimleme, arayıp bulma ve tadını almaktan mahrum etmektedir.[753]

Yaptıkları işi sürdürebilecek isteğe ve arzuya ihtiyaç duyduklarını söyleyen Miyazaki, kendisinin bu arzuyu bulabilmek için defalarca başladığı noktaya geri döndüğünü belirtmiştir. *"Yine de çalışmalarımızın biraz anlam taşıması için ne yapmalıyız? Eğer Tokyo'da kalırsak hiçbir şey göremeyiz. TV veya film endüstrisinde bir ipuçu ararsak hiçbir şey bulamayız. Uzakları görmek için bir bakış açısı kazanmak için çaba sarfetmedikçe, küçük kapalı bir dünyada sona ereceğiz."*[754]

2. YOL DA ÖYKÜ DE KAYIPLA BAŞLAR

Ekolojik Kıyamet: Rüzgarlı Vadi (Kaze no Tani no Naushika /Nausicaa of The Valley of The Wind-1984)

Miyazaki Hayao'nun ekolojik kıyametin yaşandığı dünyada, bitkiler ve hayvanlarla iletişim kuran bir prensesin öyküsünü anlattığı *Rüzgarlı Vadi*, ilk olarak 1982'de *Animage* dergisinde manga olarak yayınlanmış, daha sonra yine Miyazaki tarafından filme uyarlanmıştır. Miyazaki'nin uyarı niteliği taşıyan eseri, Japonya'da yaşanan gerçek bir çevre felaketinden, Minamata Gölü ve çevresinin civa atıklarıya zehirlenmesinden esinlenmiştir.[755]

3000'den fazla kurban "Minamata Hastalığı" olarak adlandırılan hastalığa yakalanmış, bazılarının tazminat almaya hak kazanması 30 yıl süren hukuk mücadelesi ile mümkün olabilmiştir. Çok sayıda insan hayatını kaybetmiş, bazı kurbanlar fiziksel deformasyonlarla yaşamak zorunda kalmıştır. Olayın sorumlusu, 1932 yılından 1968'e kadar yaklaşık 27 ton civa atığını deniz suyuna boşaltan Chisso Şirketi'dir. Chisso Şirketi'nin öncülüğünde kurulan Minamata şehrinin insanları, bu yıllar içinde beslenmelerinin temelini oluşturan balıkları yemeye devam etmiş, yıllar içinde civa zehirlenmeleri baş göstermiştir. 1950'lerin ortalarında farkedilen ve sinir sisteminde ortaya çıkan bu hastalığa "Minamata Hastalığı" adı verilmiştir.[756] Şirketler uzun zaman bu çevre felaketindeki rollerini inkar etmiş, mağdur avukatlarını davadan çekilmeye zorlamak için çeşitli yer altı örgütlerinden yardım almıştır. Devletin de uzun zaman görmezden geldiği bu durum, ülke ve dünya medyasının konuyu ısrarla gündemde tutması sonucu şirketleri tazminat ödemeye mahkum edecek mahkeme kararlarının çıkması ile sonuçlanmıştır.[757]

Bu olaydan esinlenen Miyazaki, doğal çevre pahasına sağlanan sanayi kalkınmasının ve ülkeler arasındaki güç savaşlarının tüm dünyayı yaşanılmaz bir yer haline getirdiği distopik bir dünyayı ele almıştır. Film sadece Japonya'yı ele almamakta, aynı korkunç geleceği tüm dünyanın paylaşacağını göstermektedir.

Nilgün Tutal, öykünün nerede geçtiği konusunda ulusal bağlamın referans alınamayacağını, bunun da manga ve animasyonların türsel bir özelliği olduğunun altını çizmiştir. *"Bu animasyonlar, uzamı ulusal uzam olmaktan çıkarmıştır. Bu durumda, yerkürenin içinde bulunduğumuz*

zamansal uğraktaki sorunları manga kökenli animasyon filmlerinin küresel bir bakış açısıyla ele aldığı sorunları oluşturmaktadır."[758]

Filmin başında jenerik akarken, kamera bir duvar mozaiği üzerinde gezer. İnsan medeniyetini yok eden Seramik Savaşlarını ve ağızlarından ateşler saçan Tanrı savaşçıları anlatan bu mozaikteki son resimde melek benzeri kanatlı bir varlık, gökyüzünden insanların yardımına gelir. Gökyüzünden gelen bu melek benzeri varlıktan hemen sonra Nausicaa'nın planörü üzerindeki görüntüsü verilerek Nausicaa bu varlıkla özdeşleştirilmiş, böylece açılış mesajında korku ile umut birleştirilmiştir.

"Rüzgarlı Vadi" mahşer atmosferi taşıyan bir anlatıya sahiptir. Seramik savaşları yüzünden oluşan ve dünyayı kaplayan zehirli toksinler, devasa silahlar olan Tanrı-savaşçılar, Ohmu adlı dev böcekler ile dolu dünya, Miyazaki'nin kıyamet vizyonudur. Filmin başında *mehve* adlı planör benzeri bir araçla uçarken gördüğümüz Nausicaa, Seramik Savaşlarının yol açtığı çevresel felaketten sonra maskesiz nefes almanın mümkün olmadığı ohmuların bölgesine gider. Bir ohmu kabuğunu barut kullanarak yerinden söken Nausicaa, elindeki kabukla neşe içinde "çok güzel" diye bağırır. Dev kabuğun üzerine uzanan Nausicaa, hayranlıkla ağaçlardan süzülerek düşen zehirli sporların muhteşem görüntüsünü izler. Yaşadığı kıyamet sonrası ürkütücü dünyada etkili ve güçlü bir karakter olan genç kız, eril özelliklerinin yanında bu dünyanın güzelliklerinin farkında olan, bunlardan keyif alan bir shoujo karakteri olarak tasvir edilmiştir. Ürkütücü dev böcekler olan ohmularla iletişim kurarak onları sakinleştirir, şiddete başvurmadan sadece açık yürekliliklе böceklerin önünde durur. Nausicaa, vahşi tilki sincap Tetu'yu evcilleştirirken korktuğu için saldırganlaşan hayvanın kendisini ısırmasına izin verir. Canı yanmasına rağmen sessizce gülümseyen Nausicaa, doğa varlıklarının tehdit altında hissetmedikleri zaman ne kadar barışçıl olabildiklerini gösterir. Genç kızın şefkat, bağışlayıcılık ve şirinlik gibi dişil özellikleri, her alandaki becerikli ve güçlü halini dengeler.

"Komşum Totoro ve Küçük Cadı Kiki dişi bireylerin güçlenmesine dair ince betimlemelerken, Nausicaa: Rüzgarlı Vadi, dişilik idealine yönelik, hem güncel hem de ölçek olarak destansı, gösterişli bir övgüdür." [759]

Lord Jhill'in odasında eski bir duvar halısının üzerinde, omzunda bir kuş olan, maviler içinde bir erkeğin resmi vardır. Bu karakter, yıkıma ve ölümlere son vermesi beklenen kurtarıcıdır. Efsaneye göre mavi cüppe giyen bu Mesih, gökyüzünden gelerek altın bir tarla üzerine inecektir. Kurtarıcı sayesinde kaybolmuş bağlar yeniden kurulacak, mavi saflığın ülkesine ulaşılacaktır. Efsaneyi anlatan Büyükanne, beklenen mesihin Lord Yupa olduğuna düşünmektedir. Vadinin insanlarından olan ünlü kılıç ustası Lord Yupa, insanların gitmeye cesaret edemediği kurak topraklarda dolaşarak zehirlenmemiş bölgeler aramaktadır. Büyükanne, bu kadar cesur bir adamın, beklenen kurtarıcı olduğunu düşünmektedir. Yupa, bir gün vadiye yaşamaya uygun, zehirlenmemiş toprakların haberiyle gelecek ve efsanedeki gibi insanlığı mavi saflığın ülkesine ulaştıracaktır.

Rüzgarlı Vadi'deki yaşamın dengesi, dev kanatlı böceklerin saldırısına uğrayan bir savaş gemisinin yakınlara düşmesi ile bozulur. Torumekia Krallığına ait olan ve Torumekia prensesi Kushana'nın idaresindeki bu gemi, Pejite Krallığında yeraltında bulunmuş olan Tanrı-savaşçının canlı kalıntısını taşımaktadır. Bin yıldır yeraltında uyumuş olan bu Tanrı-savaşçıyı canlandırarak diğer krallıkları ele geçirmek, dev böcekleri ve zehirli ormanları yok etmek isteyen ülkeler vadiye akın eder.

Miyazaki, Rüzgarlı Vadi filminde, Prenses Mononoke'de olduğu gibi iki kadın karakterin karşıtlığı üzerinden öyküyü anlatmıştır. Doğa ile uyum içinde yaşayan, fedakar, şefkatli Nausicaa ile saldırgan, yok edici Kushana arasındaki çatışma, filmin anlatısında önemli bir yer tutmaktadır. Vadi insanlarının Kushana ile konuştuğu bir sahne ile bu karşıtlığın altı çizilmiştir. Yaşlı adamlar, Kushana'nın da bir prenses olduğunu, ancak kendi prensesleri Nausicaa'ya hiç benzemediğini söyleyerek Nausicaa'ya duydukları büyük sevgiden söz ederler.

Kushana, karşılaştığı güçlükler karşısında yok ediciliği seçen, dünyayı daha yaşanılacak bir yer haline getirmek için kurak toprakları yakarak yok etmeyi planlayan bir prensestir. Vadinin insanlarının kendisine itaat etmesini isteyen Kushana, "*Mucizevi yeteneklerimiz ve güçlerimizle tekrar bu gezegenin efendilerinin insan ırkı olduğunu ispatlamak için buradayız.*" der. Oysa insanlar da tıpkı hayvanlar ve bitkiler gibi doğanın bir parçasıdır. Tekniğin gelişmesi ile doğanın bir parçası olduğunu unutan, doğaya hükmetmeye çalışan insan medeniyeti, doğa ile insan ırkı arasındaki uyumu bozmuştur.

Nausicaa ise kendisine doğru gelen kızgın Ohmu sürüsüne, ateş açan askerlere karşı sadece kollarını açarak karşı duran, kendisinin kimse için bir tehdit oluşturmadığını göstererek uzlaşmaya çalışan bir prensestir. Güçlü, cesur ve mücadeleci yönünün yanında, bağışlayıcı ve şefkatlidir. Nausicaa, ormandan topladığı zehirli sporları gizli bir yerde temiz yer altı suyu ve temiz toprak ile yetiştirerek sağlıklı bitkiler elde eder. Savaşlar ve atıklar sonunda zehirlenmiş olan toprak, zehirli bitkilerin yetişmesine neden olmaktadır. Doğayı zehirlemiş olan insan medeniyetinin geldiği noktadır ve izin verilirse, doğa kendini yenileyecektir.

Filmde, Nausicaa'nın da vahşi ve yıkıcı olabileceğini gösteren bir sahne vardır. Vadiyi işgal eden Torumekia askerleri, hasta yatağındaki Lord Jhill'i, Nausicaa'nın babasını öldürürler. Bunu gören Nausicaa, kendini kaybederek odadaki askerlere kılıçıyla saldırarak onları öldürür. Lord Yupa'nın araya girerek kolunu Nausicaa'nın kılıcı ile komutanın arasına koyması ile duraksayan Nausicaa, Yupa'nın kolundan akan kanı gördüğünde ne yaptığını anlayarak bayılır. Miyazaki, doğa güçleri gibi Nausicaa'nın da ne kadar uzlaşmacı ve bağışlayıcı olursa olsun, büyük bir kayıp karşısında ölümcül olabileceğini göstermiştir. Ancak Nausicaa, babasının ölümüne neden olan, vadiyi işgal eden ve kendisini esir alan Kushana'yı düşmekte olan gemiden kutararak, bağışlama yeteneğini kaybetmediğini gösterir.

Nausicaa, zehirli ormandaki insanları kurtarmak için ormana indiğinde, bir ohmu yuvası üzerinde olduklarını fark eder. Rahatsız olan

böcekler yaklaştığında, herkes korku içindeyken Nausicaa, onları rahatsız ettiği için ohmulardan özür diler. Nausicaa, ohmuların onu altın rengi antenleri ile sarmasına izin verir. Genç kızın kalbindeki iyilik ve şefkati hisseden ohmular sakince oradan uzaklaşırlar. Ohmu antenlerinin Nausicaa'yı tamamen sardığı sahnede, Nausicaa'nın maskesi ve elbiseleri ortadan kaybolur. Bu manevi çıplaklık, kalbini korkmadan başka varlıklara, doğaya açan insanın arınışını, özüne dönüşünü simgelemektedir. Bu sahnede kullanılan mırıldanma benzeri müzik, Nausicaa'nın saf ve çocuk yanını simgeleyen tema müziğidir.

Mehve ile uçan Nausicaa ve Pejite prensi Asbel, dev böceklerin saldırısı nedeniyle düştüklerinde Nausicaa bayılır. Nausicaa'nın gördüğü rüya, çocukluğunda yaşadığı bir olay sayesinde genç kızın dev böcek ohmularla kurduğu sevgi dolu bağı anlamamızı sağlar. Nausicaa, henüz küçük bir çocukken minik bir ohmu yavrusu bulmuş ve yetişkinlerden bu sırrı saklamaya çalışmıştır. Ancak babası, insanlar ve böceklerin bir arada yaşayamayacağını söyleyerek yavruyu ondan alır. Bu sırada küçük kız "Lütfen onu öldürmeyin" diyerek ağlamaktadır. Nausicaa, doğa varlıkları ile insan nesli arasındaki kopuşun acısını hala taşımakta ve herkesin uyum içinde birlikte yaşayabileceği bir dünya için mücadele etmektedir.

Zehirli ormanda bir kum bataklığına gömülen Nausicaa ve Aspel, medeniyetleri yutan kuru toprakların altında, suyun ve toprağın temiz olduğunu keşfeder. Doğa, yaşamın devamı için var gücüyle insanların yol açtığı felaketlerin yarasını sarmaya çalışmaktadır. Nausicaa, dev bir ağacın gövdesine yaslanır, ağacı dinler. Ölü olmasına rağmen suyun içinden akıp gitmesini, temizlenmesini sağlayan ağaçlar, öldüklerinde sağlıklı toprağa dönüşmektedir. Sağlıklı toprağa uzanan, toprakla bütünleşen Nausicaa, "Çok mutluyum" diye içini çekerek sessizce ağlar. İnsanların yerüstünde devam eden savaşına rağmen yeraltında doğa sonsuz bir güç ve çaba ile kendini yenilemektedir. Nausicaa, dev ohmuların ormanların dönüşümünü koruyarak aslında dünyayı koruduklarını anlar.

Nausicaa'nın hayranlıkla doğaya döndüğü, diğer insanlara korkutucu gelen doğa güçleri ile bütünleştiği sahnelerde ağıt anlatısı öne çıkmaktadır. Yıkımın ve yok oluşun ortasında, insanlar ile doğa arasında kaybolan bağa yönelik yas tutma duygusu yanında, doğanın gücüne ve bağışlayıcılığına bir saygı duruşu niteliğindedir bu sahneler.

Miyazaki animelerinde sıklıkla yer bulan, kadınlar arası bağ ve dişil soy kütüğü ilişkisi, Rüzgarlı Vadi'de de karşımıza çıkmaktadır. Nausicaa, düşen Torumekia savaş gemisinden esir Pejite prensesi Rastel'i yaralı halde çıkarmıştır. Nausicaa, elleri zincirli olan prensesin ölümünün ardından bıçağıyla zinciri kırarak elleri bağlı olarak gömülmesine engel olmuştur. Rastel'in ölümü sırasında Nausicaa'nın onun yanında olması, aralarında bir bağ kurmuştur. Pejiteliler Vadi'ye saldırmaya giderken, Nausicaa'nın vadi halkını uyarmasına engel olmak için genç kızı esir almış, savaş gemisindeki bir odaya kapatmışlardır. Torumekia krallığının saldırganlığına maruz kalmış Pejite krallığı, aynı acıyı Rüzgarlı Vadi halkına yaşatmaya çalışmaktadır. Miyazaki, çekilen acı ne kadar büyük olursa olsun, sorunların çözümü için şiddete başvurdukça yıkımın asla bitmeyeceğini bu iki krallığın Tanrı-askere sahip olma savaşı üzerinden anlatmıştır. Kadınlar ise sahip oldukları şefkat, direnç, bağışlayıcılık gibi özellikleri sayesinde yıkımın önüne geçecek, şiddete son verecek kudrete sahiptir. Nausicaa'nın tutulduğu odaya yemek getirme bahanesi ile gelen iki kadın, Nausicaa'yı serbest bırakarak Vadi insanlarını uyarmasını isterler ve halkları adına ondan özür dilerler. Bu kadınlardan yaşlı olanın Rastel'in annesi olduğunu öğrenen Nausicaa, "Anne!" diyerek kadına sarılır. Kadınlar arasında kurulan bu bağ, öfke ve nefretin önüne geçerek yeni bir dünyanın umudu olacak, sağduyu ve bağışlayıcılığın gücü ile barışı sağlayacaktır.

Pejite krallığı askerleri, yavru bir ohmuyu yaralayarak bir ipin ucuna bağlar. Amaçları, dev ohmu sürüsünü Rüzgar Vadisine yönlendirmektir. Vadi yıkılınca Pejite krallığı Tanrı-askeri ele geçirecek, hem Torumekia krallığını hem de zehirli ormanları yok edecektir. Ohmular da *Prenses Mononoke*'deki yaralanmış yaban domuzu gibi insanların neden olduğu acılar ile saldırganlaşmış tehditkar doğa güçleridir. Halkını ko-

rumak için dev böcek ordusunu sakinleştirmeye çalışan Nausicaa'nın ölümüyle ohmular sakinleşir, öfke ile rengi kırmızıya dönmüş gözleri maviye döner, bağışlayıcılığın ve barışın simgesi olur. Nausicaa'nın bedenini altın antenleriyle sararak göğe yükselten ohmular, iyileştirici güçleriyle Nausicaa'yı yaşama döndürürler. Mavi cüppesi, omzunda tilki sincabı Tetu ile altın antenler üzerine inen Nausicaa, efsanede erkek olarak betimlenen kurtarıcıdır.

Miyazaki, yok ediciliğinin karşısında barış içindeki yeni bir dünyaya giden yolu dişil değerler üzerine inşa etmiştir. Efsanede anlatılan kurtarıcıyı genç bir kız olarak tasvir ederek geleneksel kahraman algısını tersine çevirmiştir.

Kendini feda eden Nausicaa, filmin sonunda ohmuların altın antenlerinin üzerinde yükselerek onların iyileştirici gücü sayesinde hayata döner. Miyazaki, doğa ile insanın arasındaki barışın sağlanması için kendini feda eden Nausicaa'nın, yine doğanın güçleri tarafından hayata döndürülmesi ile insanın ötesine geçerek doğayı kucaklayan bir kolektiflik tasvir etmiştir. Rüzgarlı Vadi insan, doğa ve doğa-üstü arasındaki bağın umut ve affedicilik üzerine yeniden inşa edilebileceğini göstermeyi amaçlar. *"Hem büyüleyici, hem öldürücü, hem zeki, hem şefkatli Nausicaa karakteri sayesinde Miyazaki, bildik bir kıyamet sonrası bilimkurgu öyküsünü alıp, ümit ve bağışlanma ile ilgili benzersiz bir başyapıt yaratır."*[760]

Rüzgarlı Vadi, Nausicaa'nın yer altındaki sağlıklı topraklar üzerinde bıraktığı uçuş maskesinin yanıbaşında filizlenen bir fidanın görüntüsü ile biter. Doğa, her türlü zorluğun üstesinden gelerek kendini yenilemekte, sağlıklı bir dünyanın ilk sinyalini vermektedir.

Miyazaki, bu filmden başlayarak hemen her filminde besteci Hisaishi Joe ile çalışmıştır. Konuralp, Hisaishi'nin Miyazaki filmleri için yaptığı müzik skorlarına bakıldığında hemen hepsinde tema kullanımı olduğunu, ancak bu temaların, karakterlerin belirli eylemlerinde ortaya çıktığının altını çizmiştir. Dev böcekler bir tehdit ile karşı karşıya kaldıklarında, öfkeden gözleri kırmızı bir renk almaktadır. Kızgın Ohmuların tema müziği sert, elektronik ve tedirgin edici bir müziktir.

Bestecinin Nausicaa için yaptığı tema müziği, Nausicaa'nın farklı özelliklerine vurgu yaparak anlatımı duygusal olarak güçlendirmekte, etkileyiciliğini arttırmaktadır. Nausicaa'nın tema müziği, kahramanın yarı tilki yarı sincap Teto'yu ehlileştirmesi, dostlarını düşen uçaktan kurtarması gibi başarılarının ardından çalınmaktadır. Nausicaa'nın Ohmu adlı dev böceklerle iletişim kurduğu sahnelerde ise bir kız çocuğunun ağzından mırıldanma benzeri bir melodi duyulmakta, bu sahnelerde Nausicaa küçük bir kız çocuğu olarak görünmektedir.[761]

Nausicaa'nın başarılarının ardından çalınan tema müziği onun cesaret, kararlılık gibi özelliklerini vurgularken; ohmularla iletişim kurarken ve küçük bir çocukken kurtardığı yavru ohmuyu hatırladığı sahnede duyulan mırıldanma benzeri şarkı, Nausicaa'nın bilinçaltını, çocukluğunu temsil eder. Bu müzik kahramanın kırılganlık, sevimlilik gibi shoujolara has özelliklerini hatırlatmaktadır. Bu mırıldanma benzeri müzik, yitirilen çocukluğu, geçmişi temsil etmesi bakımından da ağıt niteliği taşımaktadır.

Susan Napier, Nausicaa'nın güç, cesaret gibi geleneksel olarak erkeklere atfedilen özelliklerinin yanında sevimlilik ve şefkat gibi dişil özelliklere sahip olmasının altını çizmiştir. *"Bu bileşim, film boyunca sürekli vurgulanır ve finalde Nausicaa'nın erkeksi "cesareti", dünyanın huzuru için kendini feda etmeye hazır "dişi" yönüyle eşleşir."*[762]

Kayıp Cenneti Keşfetmek: Komşum Totoro (Tonari no Totoro /My Neighbor Totoro-1988)

> "[*Komşum Totoro*]nostalji değildir; neyi yitirdiğimizi soran bir sorudur."[763]

Çiftlikler, pirinç tarlaları, geleneksel hamamı, Shinto mabetleri ve tanrılarıyla *"Komşum Totoro"* da *"Ruhların Kaçışı"* gibi Japon geleneklerinin ve Japonluk duygusunun öne çıktığı, "neyin yitirildiği"nin sorgulandığı bir eserdir.

"Komşum Totoro", anneleri hastanede olan Mei ve Satsuke adlı iki

küçük kızın, babalarıyla birlikte şehirden köye taşınmalarıyla başlar. Babaları evin eşyalarını taşırken kızlar neşe içinde evi gezerler. Uzun süredir boş olan evde "toz tavşancıkları" adını verdikleri küçük siyah yaratıklar gören kızlar hemen babalarına koşar ve gördüklerini anlatırlar. Bu sırada taşınmaya yardım etmek için gelen yaşlı bir komşu kadın da kızların anlattıklarını duyarak bu yaratıkların "demiryolunun kurumu" olduğunu, korkmamalarını söyler. Ev uzun süredir boş olduğu için bu yaratıklar eve yerleşmişlerdir. Ancak ailenin mutlu ve neşeli olduğunu görünce kendilerine başka bir yer bulacaklardır.

Baba, çocukluğundan beri perili bir evde yaşamak istediğini söyleyerek kızların durumu neşeyle karşılamalarına yardım eder. Akşam olunca baba ve kızlar hep birlikte neşe içinde yıkanır, toz tavşancıklarını evden kaçırmak için bol bol kahkaha atarlar. Filmde, bu küçük siyah yaratıklarla, küçük kızların annesiz başladıkları yeni hayatlarıyla ilgili kaygıları temsil edilir. Kurumların kızların kahkahaları ile evden uzaklaşmaları da bu anlamı güçlendirmiştir. Miyazaki çocukken tıpkı Mei ve Satsuke gibi, annesinin hastalığı nedeniyle uzun süre ondan ayrı kalmıştır.[764] Film boyunca devam eden kızların annelerini kaybetme korkusu, yönetmenin kendi çocukluğunda taşıdığı kaygıların yansımasıdır.

Burada "neyin yitirildiği" sorusuna dönecek olursak, doğa güçleri ve doğa üstü ruhlar dünyası ile insan neslinin kurduğu barışçıl ilişkinin yanında, geleneksel aile ve komşuluk ilişkileri de yitirilen değerler olarak ele alınmıştır. Yeni evlerine giderken babanın eşya dolu kamyonu durdurarak pirinç tarlasında çalışan komşularına kendini tanıtması, komşu kadının anneleri uzakta olan kızlara "büyükanne"lik yapması geleneksel Japon toplumuna ait değerlere gönderme yapmaktadır. Annelerinin yokluğunda yeni bir çevreye ve eve alışmaya çalışan kızların babalarıyla yaptığı aile banyosu da Japon toplumunda önemli bir yere sahiptir. Aile banyosu, sadece temizlenmek amacıyla değil, aile bireylerinin birbirleriyle yakınlaşması, bebeğin sırtta "onbu" yöntemiyle taşınmasıyla başlayan tensel ve ruhsal yakınlığın sürdürülmesi amacıyla yapılmaktadır.

Küçük kız kardeş Mei, bahçede tek başına oynarken küçük bir "totoro" görüp onun peşine takılır. Totoro'yu takip ederken ormanın içine girip büyük bir kafuru ağacının kökünden içeri yuvarlanır. Mei yerin altındaki bu mağarada uyuyan dev bir Totoro görür. Bu kocaman tüylü yaratığı görünce seviçle çığlık atan Mei, Totoro'nun üzerine tırmanır ve onun tüylü, yumuşak karnında uykuya dalar. Annesinin kucağından uzakta olan küçük Mei'nin kendisine başka bir kucak bulmanın sevinciyle uyuduğu sahne, ormanın dinginliği, etrafta uçuşan kelebekler doğa ve doğa-üstü ile uyum içindeki bir döneme ağıttır. Filmde lirik anlatıya sahip benzer sahneler, bir zamanlar insan ile doğanın uyum içinde olduğunu, doğa ile bağı kopmuş insanın neler yitirdiğini hatırlatma amacındadır. *Rüzgarlı Vadi* ve *Prenses Mononoke* filmlerinde insan neslinin yol açtığı tahribat karşısında kendini savunmaya hazır, öfkeli ve tehditkar olarak betimlenen doğa *Komşum Totoro*'da şefkatli ve huzur vericidir.

Miyazaki'nin sanatı her zaman övgüye değer niteliktedir ve filmlerinin çoğunda, sahnelemenin güzelliğinin veya pastoral kır yaşamının izlenebilmesi için duraksama çekimleri vardır. Komşum Totoro filminde Miyazaki'nin en büyük başarısı, çocukluğun saf neşesini tasvir etmesidir. Onun karakterleri çevrelerindeki dünyayı algılarken saygı duyulacak bir masumiyete sahiptir.[765] İşte bu masumiyet ve saf neşe "neyin yitirildiği" sorusuna verilen yanıtlardan biridir. Mei, çocuk olmanın getirdiği bu masumiyet ve neşe ile ormanın ruhunu görebilmiş, doğa ve doğa-üstü ile bağı henüz kopmamış olduğu için huzur ve güven bulmuştur.

Petek Kitamura'nın aktardığına göre, Japonya'da Miyazaki eyaletinin Nobeoka şehrinde, şamanların çok eski zamanlarda kendilerini eğitip yetiştirdiği mağaralara "*tottoro*", yani "*dağ üstünde dağ*" adı verilmiştir.[766] Yönetmenin, ormanın ruhunu, doğanın kucaklayıcılığını temsil eden dev Totoro'ya bu ismi vermesinin tesadüf olmadığını düşünmek mümkündür.

Mei'nin yokluğunu fark eden babası ve ablası Satsuke evin çevresinde küçük kızı ararlar. Çalıların arasında uyurken buldukları Mei,

yaşadıklarını ailesiyle paylaşır. Küçük kızın anlattıklarından şüphe etmek yerine babanın bu fanteziyi gerçek olarak kabullenmeye istekli olması, Mei'nin güvenlik duygusunu destekler. Bütün aile Mei'yi koruyan ormanın ruhuna teşekkür etmek için kafuru ağacına saygılarını sunar.

Miyazaki animelerinde çocuklarının hislerine güvenmeyen ebeveynler cezalandırılır. İyi ebeveynler ise çocuklarına karşı ilgilidirler ve onların hislerinden, anlattıklarından şüphe etmezler. "*Komşum Totoro*"da kızının bir "totoro" gördüğünü söylemesi üzerine baba, kızının gördüğü şeyin ormanın ruhu olabileceğini ve onu görebildiği için çok şanslı olduğunu söyler. "*Denizkızı Ponyo*"da yine Sosuke'nin dalgalarda koşan bir kız gördüğünü söylemesinden, Ponyo'nun bir balıktan küçük bir kıza dönüşmesinden bir an bile şüphe etmez Sosuke'nin annesi. Japonya'nın milli dini olan Shintoizm "sekiz milyon tanrı" inanışıdır. Her ölen aile büyüğü bir kami sayılmakta ve ailenin ibadethanesinde yerini almaktadır. Dağların, ormanın, nehirlerin her birinin kutsal ruha sahip olduğuna inanılır.

Bozkurt Güvenç, Japon toplumundaki inanç sisteminin çocuklara nasıl aktarıldığını şu sözlerle anlatmıştır: "*Çocuk büyürken, aile atalardan, tanrılardan bahseder. Kutsal günlerde, tapınak ve mezarlık ziyaretlerine götürülen çocuk, tanrıların korkutucu varlıklar olmadığını, aileye ve çocuğa yardım edeceğini öğrenir.*"[767]

Babalarının geç geldiği bir gece, otobüs durağında bekleyen Mei ve Satsuke'nin yanında yine Totoro belirir. Satsuke, babası için yanında getirdiği şemsiyeyi Totoro'ya vererek, bir anlamda onu babasının yerine koyar. Totoro'nun çocukların yalnız olduğu ya da gece gibi kaygının yükseldiği anlarda ortaya çıkması, kızların güvenlik hissi ile ilgilidir. Başka bir gece gelerek tohumların başında dans eden Totoro, Mei ve Satsuke'yi tarlaların ve evlerin üzerinden uçurur. Böylece uçmak, çocukların her şeyi başarabilme kapasitesine vurgu yapmanın yanında Totoro'nun gece ortaya çıkışı da kaygının ve korkunun en yoğun olduğu dönemde yani gece karanlığında kızların bu kaygıları aşabilme yeteneklerini gösterir.

Totoro'nun ve kedi otobüsün sadece çocuklar tarafından görülebilmesi, çocukların temiz kalbine ve duru görüşüne bir övgü niteliğindedir. Aslında film boyunca Totoro ve düşsel arkadaşlarının gerçek mi, yoksa kızların hayal ürünü mü olduğunu tam olarak bilemeyiz. Totoro dansıyla ormana dönüşen tohumların ertesi sabah filize dönüşmesi, Totoro'nun iyiye giden duygulara işaret ettiğini, gerçek olmadığını ima eder. Ancak önemli olan Totoro'nun gerçek olup olmadığı değil, neye bağlı olarak var olduğudur. Totoro, hasta olan anneleriyle ilgili kaygılar taşıyan ve bu korkular içinde yeni bir çevreye uyum sağlamaya çalışan iki küçük kızın zorluklarla mücadele ederek büyümesini anlatan bir olgunlaşma öyküsüdür.

Filmin odağı "öznel keşif"tir. İki küçük kız yetişkinlerin göremediği bir dünyayı keşfederler. Ağaçlardaki ve tarlalardaki rüzgarın kaynağı sihirli bir kedi otobüsün uçuşu iken, geceleri duyulan kuş sesleri de aslında totoroların flütlerinden çıkan sestir.[768]

> "Bu sihirin (ya da insan hayal gücünün yeteneklerinin) dünyada gizemli doğa ile elele vermesi, Totoro'nun temel mesajıdır. Ancak belki de mesajın daha önemli parçası şudur ki, bu güçle bağlantı kurabilmek için yalnızca cesaret, dayanıklılık ve hayal gücü değil, ihtiyaç duymakta olduğunu (bu hassaslık belki de en iyi genç kız karakterinde vücut bulur) kabul etme arzusu da vardır."[769]

Büyümek İçin Yollara Düşmek Gerek: Küçük Cadı Kiki (Majo no Takkyubin /Kiki's Delivery Service-1989)

"Küçük Cadı Kiki" kara kediler ve cadılar gibi Batılı peri masalı arketiplerini kullanan, açıkça belirtilmemekle birlikte öyküye dekor oluşturan şehrin mimarisi ve film müziği ile Avrupa'yı çağrıştıran bir ortamda geçen bir animedir. Bir zamanlar "neyin olmuş olabileceği" sorusuna Küçük Cadı Kiki'de verilen yanıt, öykünün dekoru olarak kullanılan sakin Avrupa kasabasında saklıdır. Akdeniz mimarisi, sakin görüntüsüyle bu kent, Napier'in nitelendirmesiyle, sanki savaşı hiç yaşamamış bir Avrupa kentidir. Filmin müziği de duyguları iletmek dı-

şında, mekanın belirsizleştirilmesine hizmet etmiştir. "*Kiki'nin yerleştiği kasaba içinde dolaştığı sahnelerde kah Fransız havasında, kah İtalyan havasında, kah İspanyol havasında melodiler çalınarak bu kasabanın coğrafi mekanı belirsiz şekle getirilmeye ve bir bakıma evrenselleştirilmeye çalışılmıştır.*"[770]

Küçük Cadı Kiki, Komşum Totoro'da da sergilenen hayal gücü, cesaret ve kendine inanç gibi nitelikleri daha olgun bir seviyede irdeler. Bir kız çocuğunun öz benlik, öz güven, öz yeterlilik, yaratıcılık ve sevgi meseleleri ele alınmıştır. Kiki'nin çıraklık dönemini geçirmek için bir yıllığına evden ayrılması cadılara ait bir ritüeldir. Evden ayrıldığı gece bu erginleşme ritüeline tüm aile ve arkadaşlar katılarak Kiki'nin toplumsallaşması kamusal şekilde onaylanır. Kiki'nin bir yıllık çıraklık dönemi, genç kızın kendi başına var olmayı denemesinin, kendisini sevmeyi öğrenmesinin, benliğini tanımasının ve öznelliğini inşa etmesinin bir yoludur.

> Kiki'nin evden gidişi olgunlaşması için gerekli toplumsal bir ritüeldir ve o şekilde de kutlanacaktır. Miyazaki ergenleşme ritüelini bir kıza atfettiği bu filmiyle, kültürlerin hep eril olana layık gördüğü bir ritüeli dişil için olanaklı hale getirir.[771]

Kiki'nin evden ayrılmaya karar vermesi, kızının henüz böyle bir sınava hazır olmadığını düşünen annesini endişelendirir. Kiki'nin henüz uçmaktan başka bir şey bilmediğini söyleyen annesi, kuşaklar arsındaki bir farka da dikkat çekmektedir. Tutal'ın deyişiyle "*Çocuklar, ergenler ve ebeveynler arasındaki bitmez döngüde, birtakım zorluklar ortaya çıkmış gibidir.*" Artık çocuklar hayatın zorluklarını tek başına göğüsleyecek kadar donanımlı olmaktan çıkmış, ebeveynler de onları yalnız bırakmaktan korkar olmuşlardır.[772] Anne "*Artık kimse evden bu kadar erken ayrılmıyor*" diyerek, bu zamanda ve bu koşullarda bir kız çocuğunu tek başına bırakmanın akıldışı olduğunu dile getirir. Annenin endişelerini büyükanne yatıştırır. Annenin de Kiki yaşlarındayken o kasabaya gelip kendi yaşamını kurduğunu hatırlatmasıyla kadınların geçmişe ve kuşaklar arası ilişkiye dair bilgeliği sorunu çözmekte yardımcı olur. Kendi annesinin ona izin verdiği gibi, o da Kiki'nin kendi yolculuğuna çık-

masına ve büyüme serüvenini tamamlayarak kendini bulmasına izin vermelidir.

Kiki, henüz çıraklık eğitimine başlaması için erken olduğunu söyleyen kedisi Jiji'ye *"Gitmekte gecikirsem muhteşem bir çocukla karşılaşabilirim ve bu yüzden de asla gidemeyebilirim"* diye cevap verir. Karşı cinsle karşılaşmadan, toplumun kadınlara yüklediği sorumluluklarla kısıtlanmadan ergenlik sınavını geçmek, hayatı kendi başına keşfetmek istemektedir.

> Kiki yolculuğuna kendisinin değil de annesinin süpürgesiyle çıkar. Annesinin süpürgesinin Kiki'nin uçmak konusundaki deneyimsizliğini telafi edebileceğini düşünebiliriz. Ancak daha sonra kırılacak uçan süpürge, Kiki'nin annesinden ayrılma konusunda çektiği zorluğu da dile getirmektedir.[773]

Miyazaki animelerinde toplumun her sınıfından ve her yaştan kadınlar yer bulmaktadır: Yaşlı büyücü kadınlar, işçi kadınlar, köylü kadınlar, küçük kız çocuklar, demir işleyen kadınlar ve savaşçı kadınlar farklı kuşaklardan kadınlar olarak farklı bağlamlarda filmlerde kendilerine yer bulurlar. Tutal, soy zinciri açısından bakıldığında Miyazaki'nin kız çocuğu ve anne ya da annenin yerini alan dişi arasındaki ilişkiyi esas aldığını öne sürmüştür. Kiki'nin bir cadı olması, uçma yeteneğine sahip olması anneden kıza geçen özelliklerdir. Burada da Miyazaki, soya bağlı yeteneklerin kaynağını baba değil anne olarak seçerek dişil soy kütüğünü ataerkil soy zincirine bir alternatif olarak sunmuştur.[774]

Kiki'nin yanında iş bulduğu Osono, hamileliğinin sonuna yaklaşmış, neşesi ve şefkati ile tam bir kadın temsilidir. Kiki'ye önce kalacak yer ve yemek karşılığında iş veren, daha sonra da kurye servisini kurması için ona yardım eden Osono, hasta olduğunda Kiki'ye bakarak, onu Tombo ile olan buluşmasına hazırlayarak uzakta olan annenin yerini alır.

Filmde büyükanne, Osono ve Ursula kuşaklar arası kadın dostluğu

ve annelik açısından önemli karakterlerdir. Büyükanne kuşaklar arası bilgi aktarımını, bilgeliği temsil ederek kadınsal sağduyunun kaynağıdır. Kiki'nin ayrıca teslimat sırasında tanıştığı başka bir büyükanne vardır. Bu büyükanne, torunun doğumgünü için bir pasta hazırlamış, onu pişirerek Kiki ile partiye göndermek ister, ancak fırın çalışmaz. Kiki ise annesinden öğrendiği gibi eski geleneksel odun fırınını yakarak pastanın pişirilmesine yardım eder, bu sırada evdeki yaşlı kadınlarla dostluk kurar. Kiki hem işi hem de annesinden öğrendiği geleneksel becerileri sayesinde toplumda kendine bir yer edinir, bu yaşlı kadınlarla bir bağ kurmayı başarır. Yaşlı kadının torunu ise binbir güçlükle pişirilen pastayı memnuniyetsizlikle karşılar. Kiki, yaşlı kadınla kurduğu bağ sayesinde bir anlamda torunun olması gereken yerde konumlanmaktadır. Yaşamını sürdürmek için para kazanmaya çalışan, yaşlılarla sevgi dolu bağlar kuran Kiki ile tezat oluşturan torun, şımarık, sorumsuz ve kuşaklar arası ilişkiden kopuktur.

Kiki'nin karşısına çıkan, şefkat ve dayanışmadan uzak bir başka hemcinsi de kendine yaşayacağı bir kasaba ararken karşılaştığı genç cadıdır. Kiki evinden ayrıldığı akşam çıraklık dönemini geçirmekte olan bu genç cadı ile karşılaşır. Kendisine bir kasaba bulmuş ve falcılık yeteneği sayesinde para sıkıntısı çekmemiştir. Falcılık yapan cadının "Senin yeteneğin ne?" sorusu karşısında Kiki hiçbir yeteneği olmadığını fark eder. Genç cadının küçümser tavırları, evinden yeni ayrılmış olan Kiki'nin kırılgan durumdaki özgüvenini zedeler. Gökyüzünde karşılaştıklarında Kiki'nin süpürgesini zorlukla kontrol etmesine karşın yanındaki genç cadının kendinden emin ve sakin bir şekilde uçtuğu sahne de Kiki'nin korkularıyla diğer cadının özgüveni arasındaki farkı belirginleştirir.

Miyazaki'nin eserlerinde uçmak, simgesel olarak gerçeği aşmanın önemli bir yoludur. Uçanlar her zaman genç kızlar olmasa da Miyazaki'nin shoujo kahramanları için uçmak, toplumsal ve bedensel gerçeğin sınırlarını aşarak güçlenmenin anlatımıdır. Kuralları, sınırları olan bir dünyadan kaçmak, karnavalın kuralları alt üst eden havasını çağrıştırmaktadır. Napier, uçan kız imgesinin, "*duyguların, hayal gücü-*

nün ve hatta teknolojinin birleşerek, bizim dünyamızın ötesine geçebilen, potansiyel olarak gerçekleştirilebilir alternatif bir dünya" umudunu taşıdığını vurgulamıştır.[775]

Ursula, Kiki'nin bir teslimat sırasında yaşadığı aksilikler sonucunda, ormanda tanıştığı genç bir kadındır. Kiki'in uçamadığını ve kedisi Jiji'yi artık anlayamadığını fark ettiği endişe döneminde Kiki'yi ziyaret ederek onu ormadaki kulübesine gelmeye ikna eder. Ursula, güçlü ve bağımsız bir genç kadın modeli olarak, bir anlamda Kiki'nin gelecekteki halini temsil eder. Bir dönem taklit resimler yaptığını fark ederek kendine olan güvenini kaybetmiş olduğunu anlatan Ursula, Kiki'ye asla vazgeçmemesini, bir süre hiçbir şey yapmadan kendini doğaya bırakmasını öğütler. Kiki'nin uçma yeteneği, tıpkı Ursula'nın resim yeteneği gibi, ancak kendisine güvendiğinde kullanabildiği bir yetenektir.

Doğuştan gelen bir yetenek olduğu varsayılan uçma yeteneğini kaybetmesi, Kiki'nin üstesinden gelmek zorunda kaldığı zorluklardan biridir. Kendisine yönelik şüpheleri Kiki'nin bu yeteneğin kaybolmasına neden olur. Napier'in de vurguladığı gibi, *"Geleneksel bir peri masalında halihazırda mevcut kabul edilecek doğaüstü güçler gibi birşey, seyircinin onu yeni bir biçimde algılaması için sorunsallaştırılmıştır. Dolayısıyla bu film, kendine olan inancı gelişmede kilit rol oynadığı bir olgunlaşma alegorisidir."*[776]

Uçma yeteneği anneden aktarılan bir miras olmakla birlikte, özgüven ve beceriye dayanan bir yetenek olarak tasvir edilmiştir. Ancak Tombo'nun hayatının tehlikeye girmesiyle Kiki kendisiyle ilgili kaygılarından uzaklaşır ve uçma yeteneğini yeniden kazanır. Kiki'nin yaşadığı kriz, ailesinden uzakta ve yeni bir şehirde kendine yer edinme kaygıları yanında, genç kızların ergenlik dönemindeki kimlik krizleri ile de ilişkilendirilebilir. *Ruhların Kaçışı*'nda Chihiro, *Yürüyen Şato*'da Sophie benzer şekilde filmin erkek kahramanını zor bir durumdan kurtarmak için kaygılarını bir kenara bırakarak mücadele eder, böylece güçlü ve bağımsız birer karakter haline gelirler. *"Genç adamın tehlike altındaki bir hanımı kurtardığı geleneksel erkek olgunlaşması öykülerine zıt olara Kiki, Tombo'yu kurtarır ve gerçek bağımsızlık yolundaki geçişini sağlamlaştırmış olur."*[777]

Kiki'nin kendine olan güvenini kazanma ve olgunlaşma sürecinde Ursula, Osono ve büyükanne, Kiki'nin annesinden uzakta kaldığı yeni şehrinde, annesinin yerini tutarak dişillik ve şefkat ilişkisi bağlamında onun olgunlaşmasına, özgüven krizini aşmasına yardımcı olurlar.

Nilgün Tutal, Miyazaki'nin filmlerinde "kadınlar için bir soykütük ilişkisi olasılığını" dile getirdiğini belirtmiştir. "*Dişil soykütükleri kadınları tinsel anneleriyle bağlantılandıran kültürel bir soykütük olarak anlaşılmalıdır. Kültürel soykütüğü, ataerkil kültürlerin anne ile kızı birbirinden ayırarak kadınlarda yol açtığı bedensel ve tinsel yaraların tedavi edilebilmesi açısından önemlidir.*"[778]

Diğer pek çok filminin öyküsünün de yaratıcısı olan Miyazaki, *Küçük Cadı Kiki*'de Kadono Eiko'nun aynı adlı çocuk öyküsünü filme uyarlamıştır. Orijinal öykü ile film arasında önemli farklar da vardır. Bu farkların en önemli olanları, filmin öyküye Kiki'nin uçma yeteneğini kaybetmesi ile hizmetlerini para karşılığı vermesini eklemesidir. Öyküde Kiki, hizmetlerini dostane şekilde sunarken Miyazaki, para ile hayatta kalma arasındaki güçlü bağı vurgulamıştır. Filmde Kiki'nin yaşıtları gibi güzel elbiseler giyemediği için üzülmesi ve sürekli poğaça yemek zorunda kaldığı için şişmanlayacağını söylemesi gerçek ergenlik sorunlarıdır. Kiki'nin uçan süpürgesi üstünde bir cadı olması ve kara kedisiyle konuşabilmesi gibi fantezi unsurları yanında, çok çalışıp kendini kanıtlamak istemesi, yeni yaşamını sürdürebilmek için paraya ihtiyaç duyması, bir genç kız olarak dış görünüşü ile ilgili kaygıları olması gibi gerçeklik unsurları, filmin bir tür peri masalı olmaktan çıkıp bir olgunlaşma ve kendini bulma serüvenine dönüşmesini sağlar. Kiki'nin uçma yeteneğini, başka bir cadının laneti gibi gerçeküstü nedenlerle değil, oldukça gerçekçi ve psikolojik bir nedene bağlı olarak kaybetmesi de fantezi ile gerçeğin dengelenmesi yoluyla filmin mesajının güç kazanmasını sağlamaktadır.

Doğa Kendini Savunmaya Karar Verdiğinde: Prenses Mononoke (Mononoke Hime /Princess Mononoke-1997)

Prenses Mononoke, Muromachi (Ashigaka) Dönemi'nde (1338-1573) geçen bir öyküdür. Ashigaka dönemi genelde No tiyatrosu, çay seremonisi ve Zen etkisindeki bahçeleri ile anılan yüksek kültürün doruk noktasına ulaştığı bir dönemdir. Bu dönemde yönetici samuray sınıfı da saray yakınlarına yerleşerek saray aristokrasisi ile yakınlaşmış, savaşçı sınıf seçkin ve bilgili olmaya başlamıştır. Sarayda yüksek kültürün, geleneksel sanatların yükseldiği bu dönemde neredeyse tüm ülkede iç savaşlar ve iktidar mücadeleleri yaşanmıştır. Prenses Mononoke'de Miyazaki, öyküyü başkentin hem gerçek hem de simgesel olarak uzağına taşımış, tarihin algılanışını sorunsallaştırmıştır. Resmi tarihte ifade edilen yüksek kültür ürünleri ve incelikli saray yaşantısı dışındaki gerçeklere odaklanmış, iktidar sahiplerinin kaleminden yazılan tarihi "öteki"lerin gözünden anlatmıştır.

Başkentten uzak, ulaşılması zor olan Shishigami'nin ormanında dönemin saray hayatına hakim olan zarif çay seremonileri ve doğa ile uyumu simgeleyen Zen bahçelerini hatırlatan hiçbir şey yoktur. Burada toplum dışı insanların kurduğu Demirkent(Tatara) ile doğa arasında süren kanlı savaş vardır. Miyazaki, filmin başkentten ve yönetici sınıftan uzaktakileri ele alan öyküsünü şu şekilde açıklamıştır:"*Genel dönem filmlerinin [jidaigeki] aksine bu filmde çok az samuray, köylü ya da feodal lord var. Bu, tarihin sahnesinde görünmeyenlerin ana karakterler olduğu bir film. Bu, tarihin kenarında köşesinde kalmışlara, marjinallere ait bir öykü.*"[779]

Prenses Mononoke filminin açılış sahnesi ekranda çıkan bir yazıyla başlamaktadır: "*Eskiden bu ülke, içinde ezelden beri Tanrıların yaşadığı kuytu ormanlarla kaplıydı*". "Neyin yitirildiği" sorusuna dönecek olursak, Miyazaki'nin bu soruya Prenses Mononoke'de verdiği cevap, henüz insanlar tarafından yok edilmemiş, tüm görkemiyle tanrılara evsahipliği yapan bir doğadır.

> Miyazaki'nin eserleri babaerkil sistemden önceki Japonya'nın yitirilmesi ile ilgilenir; insanlardan ziyade doğanın hüküm sürdüğü bir Japonya'dır bu. Film, yitik bir

Japonya'ya karşı şiddet yüklü, mahşer havasında bir ağıt olduğu kadar geleceğe dair alternatif, heterojen, dişimerkezli bir Japon kimliği vizyonu da sunar.[780]

Miyazaki, Ashigaka Dönemini ele almış, ancak romantik bir geçmişe kaçmak yerine, izleyicinin bu döneme dair beklentilerini boşa çıkararak geçmişe dair yeni bir bakış sunmuştur. Miyazaki, filmin geçtiği dönemle ilgili olarak *"İşte bu dönemde insanlar değer sistemlerini tanrılardan paraya çevirdiler."* demiştir. Komatsu Kazuhiko bu geçiş dönemini, "nefret ve katliamın ortasında dahi hayatı yaşamaya değer kılan bir şeyler"in hala olduğu bir dönem olarak nitelendirmiştir.[781]

Prenses Mononoke, Japonya'da iktidar sahipleri tarafından yüzyıllardır idealleştirilmiş mitlerle tanımlanan, sorunsuz, homojen ve uyum içinde yaşayan Japon halkı söylemlerinin aksine, bir kültürel uyumsuzluk, ruhsal kayıp ve çevresel kıyamet vizyonu sunmaktadır.

Film, Ashitaka adlı genç bir lordun canavara dönüşmüş bir yaban domuzunu öldürmesi ile başlar. Bu domuz tanrı, ormanın içindeki Demirkent'te imal edilen bir silah ile vurulmuş, insanlara karşı öfkesi sonucunda lanetli bir canavara dönüşmüştür. Ashitaka domuzu öldürmüş, ancak bu sırada onun tarafından lanetlenmiştir. Üzerindeki laneti kaldırmazsa kısa zaman içinde öleceğini öğrenen genç adam Demirkent'i bulmak için yola düşer.

Genç Lord Ashitaka, doğu Japonya'da *Emishi* olarak bilinen ve Japon olmayan, adanın gerçek yerlileri olan *Ainu* ırkı ile özdeşleştirilen bir klandandır. Ashitaka, kendi klanının lordu olmasına rağmen, Japon hiyerarşisinde bir yere sahip olmayan, Japon toplumu içinde bir "öteki" olarak betimlenmiştir.

Doğanın içindeki insan varlığının temsilcisi olarak Demirkent, ormanın sınırına yaklaşmış tehditkar insan varlığı olarak betimlenmiştir. Gittikçe kalabalıklaşan, topluluk halinde yaşayan insanların kurduğu şehir, sınırlarını genişletmek için doğayı tahrip etmektedir. Tatara kalesindeki insanları *Hayaletlerin Prensesi* (Mononoke hime) adını verdikleri San bıçak, Ashitaka ise ok ve yay gibi ilkel silahlar kullanırken Lady

Eboshi'nin, Ortaçağ dekorunda asaletin ve onurun simgesi olan kılıcı değil, modern savaşı temsil eden ateşli silahlar kullanması da dikkat çekici bir unsurdur. Tarihsel bilgilere göre ateşli silahlar, Muromachi Dönemi'nde Japon kıyılarına ulaşan Portekizli tüccarlar tarafından ülkeye getirilmiştir. Birbiriyle savaşan küçük beylikler top ve tüfek yapımını öğrenmek için Portekizli tüccar ve misyonerlere kucak açmış, ateşli silahların kullanılması ile ülkedeki iç savaşların neden olduğu yıkım daha büyük boyutlara ulaşmıştır. *Prenses Mononoke*'de de ateşli silah yapımını öğrenmiş olan Demirkent halkı, doğa varlıkları ile savaşında bu silahları kullanarak ormana ve hayvanlara büyük zarar vermiştir.

Miyazaki, *Prenses Mononoke*'nin "insanlık ile vahşi Tanrıların arasındaki savaşın öyküsü" olduğunu söylemiştir. Prenses Mononoke, insanın doğaya tecavüzünün, çevresel ve ruhsal etkisi hakkındadır. *"Prenses Mononoke bizim, zamanımızın en büyük problemi ile yüzleşme teşebbüsümüzdür."*[782] Shishigami'nin ormanı, Komşum Totoro'da tasvir edildiği gibi insan varlığını kucaklayan bir sığınak değil, doğal güçlerin direnme, hatta saldırı alanıdır. Kesilen ağaçların, öldürülen hayvanların intikamını almak isteyen doğa ve doğa-üstü güçleri ile Demirkent'in insanları arasında bir savaş yaşanmaktadır. *"Yıkılan tabuların intikamını cismani doğa alacaktır: Su, toprak, hayvan yaşamı ve bitki örtüsü toplumun kurucu esaslarını bizatihi savunacak bir zırh gibidir."* [783]

Demirkent, merkezdeki katı hiyerarşik düzene, ataerkil imparatorluk yönetimine bir alternatif oluşturmaktadır. Doğaya verdiği zarara rağmen, bir kadın tarafından yönetilen, işbölümünün hakim olduğu, imparatorluk yönetiminin ve geleneksel toplumun dışladığı fahişelerin ve cüzzamlıların yurt edindiği bir yerdir. Miyazaki, modern endüstriyel kentin çevreye verdiği zararları ele alırken, bu yeni kent modelinin farklılıkları kucaklayan yapısı ile her sınıftan insan için bir özgürlük vaadi haline gelmesini de vurgulamıştır.

Ashitaka, Demirkent'te Lady Eboshi'yi öldürerek ormanı kurtarmaya çalışan kurt kız San ile karşılaşır. San, bebekliğinde anne babası tarafından ormana terk edilmiş ve dişi kurt Moro tarafından büyütül-

müş bir genç kızdır. San'ın doğa ile ilişkisi, kadın ile doğa arasındaki kutsal Japon uyumuna dair geleneksel görüşü yabancılaştırmakta, Japon kültüründe temsil edilen mistik estetik idealin dışında yer almaktadır. San, yıkıcı ve öfkeli olarak tasvir edilen doğa ile bağlantılıdır. Annesi dişi kurt Moro'nun yaralandığı sahnede, onun yaralarını yalayan yüzü kan içindeki San, zorluklar karşısında sessizce kendine dönerek dayanma gücü bulan geleneksel Japon kadınını değil, kendini savunmak için öldürücü olabilen doğa güçlerini temsil etmektedir. Filmdeki başka bir kadın karakter, Tatara kalesinin yöneticisi olan Lady Eboshi ise var gücüyle ormana saldırmakta, ormanın koruyucu tanrısı Shishigamiyi öldürmeye çalışmaktadır. Prenses Mononoke, geleneksel Japon mitlerini çürüterek onların yerine bir karşı anlatı sunmaktadır. Miyazaki, Japon kültüründeki iki önemli ikonu, büyük acılar çekmesine rağmen her zaman destek olan kadın mitini ve Japonlar'ın genelde dişi olarak ifade edilen doğa ile uyumlu yaşadıkları mitini sorgularak, geleneksel kültürün algılanma biçimini dönüştürmektedir.

Muromachi Dönemi'nde pirinç ekonomisinin yerini para ekonomisi almaya başlamış, toprağın geleneksel ailenin temeli olması dışında para ile ölçülebilen bir değer haline gelmesi ile kadınlara bu paradan pay vermemek için çeşitli uygulamalara başvurulmuş ve kadının toplumdaki konumu gerilemeye başlamıştır. Leydi Eboshi, kurt anne Moro ve San, modern çağ öncesi Japonya'daki kadın düşmanı ataerkil topluluğun dışında yer alan bağımsız, güçlü hatta acımasız dişi karakterlerdir. Lady Eboshi, o dönemde bir kadın yönetici ve savaşçı olarak ötekidir, ancak San, hem dişiliği hem de insan sınırlarının dışında yer alan doğanın alanına ait bir varlık olarak ötekidir. San ilkel güçler ve doğanın tarafında yer alırken, Leydi Eboshi tekniğin ve modernleşmenin tarafındadır. Anlatının merkezinde yer alan iki güçlü kadın karakter arasndaki çatışma, insan ve doğa arasındaki savaşın temsilidir.

Eleştirmen Komatsu Kazuhiko, *Prenses Mononoke*'nin ormanının, Miyazaki'nin okuduğu tarihsel ekolojiye, özellikle de Japonya'da tarımın kökenini kaleme almış olan Nakao Sasuke'nin eserlerine dayandığını belirtmiştir:

> [Nakao'yu] okuyunca gözlerimin çok uzaklara kaydığını hissettim. Bir rüzgar esti üzerimde. Ulus devletin çerçevesi, [koka] "ırksal halk" [minzoku] kelimesinin yazılı olduğu duvar, tarihin ağırlığı, bunların hepsi üzerimden akıp gitti ve her daim yeşil ormanlardan gelen hayat dolu soluk içime aktı. Bu kitapta herşey iç içe örülmüştü -dolanmayı sevdiğim Meiji tapınağı ormanları, Jomon döneminde Shinshu'daki tarımla ilgili teoriler, öykü anlatmayı seven annemin aktarmayı sevdiği Yamanashi'deki günlük hayata dair öyküler- ve bu kitap bana hangi soydan geldiğimi öğretti. *Miyazaki* [784]

Miyazaki, kendisinin ve diğer Japonlar'ın Nakao'nun teorisine göre pirinç kültürü hakim olmadan önce bir zamanlar Japonya'yı kaplayan ormanların ruhsal torunları olduğuna inanmaktadır. Pirinç kültürü öğrenildikten sonra ıslak pirinç yetiştirilmesi sonucu vahşi doğa yok edilmeye başlanmış ve sonuçta günümüz Japonya'sından neredeyse tamamen silinmiştir. Ancak Miyazaki artık varolmayan ormanların kentte yaşayan insanlar üzerinde hala ruhsal etkisi olduğunu düşünmektedir: *"Eğer bir Japonya haritasını açıp, Ashitaka'nın gittiği Shishigami'nin ormanı nerede diye soracak olsanız bunu size söyleyemem, ancak inanıyorum ki bu tür bir yerin izleri insanın ruhunda halen mevcut."*[785]

Helen McCarthy'den aktaran Napier'in vurguladığı gibi *Prenses Mononoke*, pek çok açıdan sevgi ile ilgili bir filmdir: Doğa sevgisi, aile sevgisi, iki cinsiyet arasındaki sevgi... Bu yüzden film aynı zamanda sevginin içerdiği pek çok yitirme biçimini de kapsamaktadır. *"Çevresel ve ruhsal bir kriz döneminde insanoğlunun uyanması için bir alarmdır ve izleyicileri ne kadar şey yitirdikleri ve ne kadar yitireceklerini fark etmeleri için kışkırtmaya çalışan bir filmdir bu."*[786]

Miyazaki, geleneksel kültürün katı bir savunucusu değildir, ancak yıkıcı ve yozlaştırıcı bir değişime karşıdır. Yapıtlarında, bu iki karşıt kutup arasında üçüncü bir yol, ütopik bir düzen önerir. Yönetmen, Ashitaka ve San'ın aşkını kadın-erkek, doğa-kültür karşıtlıklarını aşarak, bir uzlaşma zemini olarak kullanmıştır. Prenses Mononoke'de, tekno-

lojiyi temsil eden ve doğayı yok eden Demirkent büsbütün ortadan kaldırılmaz. Toplumdan dışlanmış olan fahişelere, cüzzamlılara barınak olan Demirkent, lideri Lady Eboshi'nin önderliğinde doğaya dost bir teknoloji ile yeniden kurulacaktır.

> Eski çağda başkalaşım inancı, üç dünya arasındaki sürekli iletişime dayalıydı: Doğaüstü dünya, insan dünyası ve doğal dünya. Irmaklar, ağaçlar, tepeler, ormanlar, denizler her şey canlıydı, her şey başka her şeyle iletişim içindeydi, bu iletişim aracılığıyla her şey dönüşüme uğruyordu. Hıristiyanlık, doğanın kutsallığını çiğnedi, doğal olanla insan arasına geçilmez bir çizgi çekti... Çağımız bu ayrımı pekiştirdi: Bir uçta doğa, ötekinde kültür. Bugün modernite sona ererken doğanın bir parçası olduğumuzu yeniden keşfediyoruz... Aşk bugün geçmişteki gibi, doğayla uzlaşmanın bir yolu olabilir. Kendimizi pınarlara ya da meşelere, kuşlara ya da boğalara dönüştüremeyiz ama onlarda kendimizi tanıyabiliriz. *Octavio Paz*[787]

Film sonunda Tatara Kalesi ve Lady Eboshi ortadan kaldırılmamıştır. Bir yandan gelişmenin kaçınılmazlığı vurgulanmış, bu gelişmenin doğaya dost bir yoldan sağlanabileceğinin altı çizilmiş, diğer yardan erkek egemen düzene alternatif, kadın yönetimindeki, toplumun dışlanmışlarının yurt edindiği mekan korunmuştur. Endüstriyel kentin geleneksel kalıpları yıkan, her sınıftan insana yaşam olanağı sunar yapısı göz ardı edilmemiştir. Film, basit bir gelişme karşıtı söylemi dillendirmekten çok daha karmaşık ve derin bir mesaj barındırmaktadır. Prenses Mononoke, doğa ve endüstri arasındaki farkı kabul etmekle birlikte, bunlardan birini diğeri lehine yok etmeyi değil, fantezi ursurlarını kullanarak karşılıklı varoluşun sağlandığı bir uzlaşmayı, ötekiliği barındıran heterojen yapıyı önermektedir. Filmin sonunda Ashitaka'nın yeniden kurulacak olan Demirkent'te kalmayı, San'ın ise ormana dönmeyi seçmesiyle farklılıkların birbiri içinde eridiği değil, ayrı ayrı ancak birbirine karşı olmadan var olabildiği heterojen bir yapı kurulur.

Miyazaki, savaş sırasında doğmuş ve Japonya'nın "küllerinden doğan anka" olduğu dönemde büyümüştür. Dolayısıyla bağışlanma ve yeniden doğuşla gelen yükselişe inanması, sanayileşmenin neden olduğu sorunları düzeltmek için olumlu değişimi önermesi şaşırtıcı değildir. Ancak ilerleyen yıllarda ekonomik kalkınma, modernleşme ve toplumsal değişimin neden olduğu yıkımın boyutları, manga ve animeler arasında *Akira* gibi karanlık tonda, yıkımı ve kaosu kutlayan mahşer temalı anlatıların sayısının artmasına neden olmuştur.

Kendine Dönüş, Yuvaya Dönüştür: Ruhların Kaçışı (Sen to Chihiro no Kamikakushi /Spirited Away- 2001)

Ruhların Kaçışı, ruhlarla dolu bir dünyada ailesinden ayrı kalan on yaşında bir kız çocuğunun içindeki gücü keşfederek olgunlaşmasının öyküsüdür. Ruhların Kaçışı, animenin üç temel anlatı türü olan mahşer, festival ve ağıt (lirik) anlatı türlerinin tümünün kullanıldığı bir filmdir. Ebeveynlerinden uzakta, yabancı bir dünyada tek başına kalan Chihiro'nun öyküsünü anlatan film, bu anlamda kişisel ölçekte bir mahşer tasviridir. Anne babasının domuza dönüştüğünü gören Chihiro, kendisi de gerçek anlamda yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalır, domuza dönüştürülmekten kurtulmanın tek yolu olarak da Yuya'da çalışmaya başlar. Film aynı zamanda, Chihiro'nun bindiği trenin suların içinde ilerlediği, Haku'nun kendisi için hazırladığı pirinç köftelerini yerken, huzur verici bir müziğin eşlik ettiği sahnelerde lirik anlatı özellikleri göstermektedir. Hava kararınca ruhların ortaya çıktığı, doğa üstü varlıkların etrafta dolaştığı, Yok Yüz'ün önüne çıkan her şeyi ve herkesi yiyerek çevresine altın saçtığı, Pis Koku Tanrısı sanılan ruhun göz kamaştırıcı bir Nehir Tanrısına dönüştüğü sahneler ise festival anlatısına sahiptir.

Ruhların Kaçışı, Nausicaa hariç, Miyazaki'nin en karanlık alt metne sahip animesidir. Nausicaa'da yaşam kaynağı olan doğanın insanlar tarafından tehditkar ve yok edici hale getirildiği kıyamet sonrası bir dünya anlatılmıştır. Ruhların Kaçışı'nda ise ebeveyn kaybı, kaos ve kültürel kirlenmeyi içeren bir alt metin vardır.[788]

Film, Meiji Dönemi modernleşen Japonya'yı sahneye koymaktadır. Meiji Döneminde, Batı etkileri ulusu politik ve ideolojik olarak önemli ölçüde değiştirmiş, Japon toplumu, kapitalist bir topluma dönüştürülmek amacıyla yeniden düzenlenmiştir. Tokugawa Dönemi boyunca savaşçı samuray sınıfı tarafından yönetilen Japonya, dünyaya kapılarını kapatmıştır. 1853'te Comodor Perry'nin Japonya'nın kapılarını dış dünyaya açmasından sonra restorasyon dönemi olarak adlandırılan Meiji Dönemi başlamıştır. Meiji Restorasyonu'nda Batılı etkilerin ülkeyi istila etmesi Japonya'ya hem kaos getirmiş, hem de Japon kimliğinin Batı mimarisi, felsefesi, modası ve değerleriyle birleşmesiyle ortaya çıkan bir büyüme sağlamıştır. Miyazaki, günümüzde doğmuş bir kahramanı modernleşen Japonya'ya göndererek izleyiciyi, geleneksel toplumun kapitalist bir toplum olarak yeniden düzenlenmesi sırasında yaşadığı kayıplar ile yüzleşmeye çağırır.[789]

Film, Chihiro ve anne babasının arabayla yeni evlerine gittiği sahne ile açılır. Chihiro eski okulundan ve arkadaşlarından ayrıldığı için mutsuzdur. Filmin Chihiro'nun yuvadan ayrılma ve yeni yuvaya dair kaygıları ile başlaması, *Komşum Totoro* filminde babaları ile kırdaki evlerine taşınan kız kardeşleri, Satsuke ve Mei'yi hatırlatmaktadır. Ancak anneleri hastanede tedavi görmekte olan Mei ve Satsuke, aileden bir kişinin eksikliğinde yaşanan bu dönüşümü bile neşe içinde karşılar ve arabada şarkılar söylerler. Chihiro ise huysuz ve keyifsizdir.

Aile yolunu ararken ormanda küçük bir türbe görür. Chihiro minik evlerden yapılma ve kutsallığı bir torii ile işaretlenmiş olan türbenin ne olduğunu sorar. Annesi, onun bir çeşit türbe olduğunu, insanların onlara dua ettiğini söyler ve yollarına devam ederler. *Komşum Totoro*'da, Kafuru ağacına ve ormanın ruhuna saygılarını sunan ve bunu kızlarına anlatan baba figürü hatırlandığında, Miyazaki filmlerindeki aile kavramı daha iyi anlaşılmaktadır. "İyi" olan ebeveyn çocuğuna iyiyi, doğruyu ve saygıyı öğretirken "kötü" anne-baba karşılarına çıkan bir türbeye saygılarını sunmaz, ne kadar zarar verdiklerini umursamadan ormana arabayla girer ve kızlarına saygıyı, doğruyu öğretmezler. Filmde ele alınan sorunlardan biri de günümüzde insanların doğayı

temsil eden dini değerlere karşı ilgisiz olmasıdır. Film ruhları yerel bir din olan Shintoizm üzerinden tarif etmektedir. Yuya'nın müşterileri olan ruhlar Shintoizm inancıyla şekillenmiş olan seksen milyon tanrının içindedir.

Geleneksel olarak Japon insanları yol kenarındaki türbelerin yolcuları koruduğuna inanır ve yolculuk ederken bu türbelere saygılarını sunarlar. Ancak Chihiro'nun ailesi yol kenarındaki türbeyi görünce durup saygılarını sunmazlar. Yubaba'nın anlatımıyla "Sekiz milyon tanrının yorgun kemiklerini dinlendirebileceği bir hamam" olan Yuya, günümüz insanlarının ihmalkarlığı ve saygısızlığı nedeniyle incinmiş ve yorulmuş ruhlar için dinlenip arınabilecekleri bir serbest alan haline gelmiştir. Bu nedenle Yuya gibi insanların zararlı davranışlarından yorulmuş ruhların bölgesinde insan varlığı istenmemekte, ruhlar insanlar ile aynı bölgede yaşamak istememektedirler.

Tarım toplumu dönemindeki yoksulluk ve birlikte çalışma zorunluluğu Japon toplumunu bir arada tutan unsurlar olmuştur. Bu dönemde insanlar felaketlerden korunmak ve tarlalarından ürün alabilmek için doğa güçlerine ve tanrılara daha çok saygı göstermişlerdir. Ancak İkinci Dünya savaşının ardından gelen endüstrileşme döneminde insanlar doğaya inanmayı bırakıp güçlü bir ekonomiye inanmaya başlamışlardır. Bu düşünceyi kendi sanatına da uygulayan Miyazaki, bir röportajında günümüz endüstri sonrası toplumunu animenin yaratıcı olanaklarını yok eden bir sistem olduğu için eleştirmiştir. Miyazaki'ye göre anime sevgiyi ve adaleti temsil edebilir ancak onun da dediği gibi: *"Bizim eski düşmanımız 'yoksulluk' her nasılsa ortadan kayboldu, ve şimdi biz savaşacak bir düşman bulamıyoruz."*[790]

Aile, ormanda karşılarına çıkan bir tünelin önünde durup yola yürüyerek devam eder. Chihiro, korktuğu için tünele girmek istemese de annesinin ona söylediği gibi arabada tek başına kalmaktansa ebeveynlerini takip ederk tünelden geçer. Önlerine terk edilmiş bir eğlence parkı çıkar. Chihiro'nun babası, bir zamanlar bu eğlence parklarından çok sayıda yapıldığını, sonra hepsinin ekonomiyle beraber çöküşe geçtiğini söyler. O dönemde sadece ekonomi değil, sosyal materyalizm de

doruğuna ulaşmış, ekonominin çöküşüyle viraneye dönmüş eğlence parkı gibi, ruhsal olarak çökmüş çorak bir toplumsal yapı bırakmıştır.

> Bu çorak alanın bir zamanlar eğlence parkı olmasının ima ettiği şey, Miyazaki'nin köpük ekonomi ve köpük sonrası dönemi Japonyası'nı, otantikliğin, tarihin ve hafızanın artık önemli bir rol oynamadığı geniş bir simulakr olarak sunmasıdır.[791]

Filmdeki ebeveynler kızlarının bütün yalvarmalarına rağmen ruhların dünyasına giden tünelden geçerler. Nehirden geçmeye çalışırken Chihiro zorlanmasına rağmen anne babası ona yardım etmek yerine yemek kokusunun kaynağını bulmak için kızlarını geride bırakıp yola devam ederler. Chihiro'nun karşı çıkmasına rağmen restoranlarda hazır bekleyen yiyeceklere saygısızca saldırıp karınlarını doyururlar ve sonunda açgözlülükleri yüzünden domuza dönüşürler. Hesabı ödeyecek parası ve kredi kartları olduğunu söyleyerek teklifsizce yemeklere saldırır baba. Chihiro'nun ebeveynleri, Japon geleneklerinden, saygısından uzaklaşarak Batı'lı anlamda paraya değer veren, açgözlü insanlar oldukları için domuza dönüştürülerek cezalandırılırlar.

Chihiro, ne kadar ısrar etse de anne babasının tanrılar için hazırlanmış yemekleri yemesini engelleyemez. Huzursuz şekilde etrafta dolaşan Chihiro, Haku'yu görür. Haku, Chihiro'ya karanlık çökmeden nehrin karşı tarafına geçmesini söyler. Işıklar yanmaya başladığında insan dünyası ile ruhlar dünyası Yuya'yı ayıran nehir yükselmekte, ruhlar ortaya çıkmaktadır. Telaşla ebeveynlerini uyarmaya giden Chihiro, anne babasının domuza dönüştüğünü görür. Chihiro bu arada bedeninin saydamlaştığını, yok olmaya başladığını fark eder. Karanlık bastığında Yuya'da insan varlığı istenmemekte ve cezalandırılmaktadır. Chihiro'ya büyülü bir yemek yediren Haku, onun yok olmasına engel olur ve ayağa kalkmakta zorlanan Chihiro'ya büyü yaparken yine insanların ihmal ettiği doğal varlıklardan yardım ister: "*Rüzgarın ve suyun kutsallığı adına, çözün onu!*" Haku'nun kendisine adıyla seslenmesine şaşıran Chihiro, kendisini nereden tanıdığını sorar. Haku, Chihiro'yu küçüklüğünden tanıdığını söyler, ama nasıl tanıştıklarını hatırlamaz.

Chihiro bu dünyada hayatta kalmak istiyorsa Yuya'da iş bulmalıdır. Miyazaki, *Laputa, Küçük Cadı Kiki* ve *Yürüyen Şato* filmlerinde de benzer şekilde çocukları ailelerinden uzakta konumlandırarak, onları çalışma hayatı içinde betimlemiştir. Fantezi öykülerin çocuk kahramanları, son derece gerçek bir amaç için, yaşamlarını sürdürebilmek için çalışmak zorundadır. Miyazaki'nin zengin fantezi dünyasında çocuklar, gerçek yaşam ile bağı tamamen kopmuş süper kahramanlar değildir. Böylece öykünün fantezi yanı gerçeklik ile dengelenirken, kahramanların üstlenmek zorunda kaldıkları görevler onların olgunlaşma sürecinde rol oynar.

Chihiro, Haku'nun kendisine öğrettiği gibi, hamamın kazanlarından sorumlu Kamaji'ye çalışmak istediğini söyler. Chihiro'nun Kamaji ile karşılaştığı sahnede Kamaji'nin kendisini "banyoları ısıtan su kazanının kölesi" olarak tanıtması, Miyazaki'nin işgücü ile ücret köleliğini eş tuttuğunu açık etmektedir. Tüm hamam Yubaba tarafından yönetilip ona ait olduğuna göre, Kamaji bu sözle, kendisinin patronunun kölesi olduğunu kastetmektedir. Kamaji'nin buhar kazanını işletmek için sahip olduğu altı kol, onu ücretli çalışanların en az sayıda tutulmasına olanak sağlayan üretim bandındaki robot benzeri mekanizmalara benzetmektedir. Bir sahnede Yuya'nın çalışanlarından bir geç kız ona yiyecek getirmekte, bir başka sahnede Kamaji, çalıştığı yerde uyuyakalmış olarak gösterilmektedir. Bu ipuçları, Yuya'nın ona ancak üretim güçlerini elinde tutan bedensel emeği karşılığında barınak ve besin sağladığını, bedensel işgücü yanında Kamaji'nin varlığının da sahibi olduğunu işaret etmektedir.[792]

Yuya'da Kamaji gibi diğer tüm elemanlar hayatta kalmak için çalışmak zorundadırlar. Kamaji, Chihiro ile konuşurken kazana kömür taşıyan Susuwatari adlı kurum yardımcıları ile konuşur. Bu büyülü yaratıklar "*Komşum Totoro*" filminde evin içine yerleşmiş olan ve büyükannenin "demiryolunun kurumu" olarak tanımladığı yaratıklardır. Kamaji onlara, eğer çalışmazlarsa Yubaba'nın onları eski hallerine dönüştürüp sıradan kurum haline getireceğini söyler. Chihiro da Yuya'da hayatta kalmak için orada işe girmelidir, yoksa Yubaba onu da hayvana dönüştürecektir.

Miyazaki, Yuya'nın yapısını sınıfsal yönelimli kurarak, kapitalist toplumun genelini temsil etmektedir. Suzuki, aşağı sınıftan ruhları canlı tutan Yubaba'nın, alt sınıftan işçileri çalıştırmak için sermayeyi elinde tutan burjuvaziyi sembolize ettiğini söylemiştir. Yuya elemanları içinde kağıt işleri yapan, lüks odalarda yaşayan ve beden işçilerinin giydiği türde kıyafetler giymeyen tek kişi Yubaba'dır. Bu nedenlerden dolayı, Yubaba burjuvazi, diğer çalışanlar ise proleterya olarak konumlandırılmışlardır ve Yuya'nın devamlılığı bu kapitalist sisteme bağlıdır. Yubaba'nın Yuya'daki üstün konumu, Batı ve Japonya arasındaki güç dengelerini temsil etmektedir. Çünkü Yubaba sahip olduklarıyla -örneğin çalışanlar geleneksel Japon kıyafetleri giyerken Yubaba'nın Batı tarzı giyinmesi ve hamamdaki geleneksel havaya karşın Yubaba'nın odasının dekorasyonunun Batı tarzında olması gibi- Batıyı simgelemekte, Meiji döneminde Japonya'da baskın olan Batı etkisini anlatmaktadır.[793]

Yubaba, kendisinden her iş isteyeni işe almak konusunda ettiği yemin yüzünden istemeyerek de olsa Chihiro'yu kabul eder. Ancak Chihiro sözleşmeyi adıyla imzalamalıdır. Chihiro'nun ismini alan Yubaba, ona adının bundan sonra "Sen" olduğunu söyler. Chihiro, ertesi sabah uyandığında artık gerçek adını hatırlamamaktadır. Kendisine domuza dönüşmüş anne babasını gösteren Haku'nun getirdiği giysilerini ve arkadaşlarının şehirden ayrılırken yazmış olduğu veda kartını gören Chihiro, adını unuttuğunu fark eder. Haku, Chihiro için hazırladığı pirinç köftelerini verir ve yemesini ister. Japon annelerinin çocuklarına hazırladığı türden bir paketle sardığı pirinç köftelerine Chihiro'ya güç vermesi için büyü yapmıştır.

> Yok Yüz'ün grotesk tüketimine dair karnavalvari sahneler Ruhların Kaçışı'na postmodern hatta nihilist bir nitelik verse de, Chihiro'nun Japon kültürünün simgesi olan pirinç köftelerini yediği ve annelerinin çocukları için hazırladığı bento kutuları ile bağlantılı bu sahnede çok büyük bir duygusal derinlik vardır. Bu sahne, filmin çekirdeğini oluşturan geleneksel değerleri gösterir ve filme duygusal ve ahlaki çerçevesini kazandırır[794]

Ruhların Kaçışı'nda unutma yoluyla ismin kaybedilmesi, filmin temel anlatı aracıdır. Miyazaki, postmodern dünyada kimliğimizi kaybetme olasılığına karşı bizi uyarmak için bir isme sahip olmanın önemini vurgulamıştır. Yubaba tarafından ilk işe alındığında, Yubaba Chihiro'nun ismini Sen olarak değiştirir. Daha sonra Haku Chihiro'ya, Yubaba'nın insanları onların isimlerini çalarak kontrol ettiğini açıklar. Chihiro gerçek adını unutursa, Yubaba'nın adını çalmasına izin verirse Chihiro da Haku gibi geldiği yere asla dönemeyecektir. Chihiro karakteri de modern Japonya gibi yok oluş ve hafıza kaybı üzerine kurulmuştur. Çevresinde aynı durumda olan diğerleri, özellikle Haku vardır. Gerçek kimliğine dönebilme, ruhlarındaki parçalanmışlığa geleneksel kültüre bağlanma yoluyla çare bulmalarını sağlar.

Filmin temel meselesi bu olay üzerinden anlatılmaktadır, Chihiro ismini unutursa geçmişini de unutacak, geldiği yere asla geri dönemeyecektir. Chihiro'nun hayatta kalabilmek için montaj hattı benzeri bir işte isminin değiştirilmesi yoluyla çalıştırılması filmin ana temasını kurmaktadır: Kapitalist sistemin içine girmek, insanların kendilerini neyle tanımladıklarını değiştirmektedir. Önceleri insanlar kendilerini kim olduklarıyla tanımlarken, artık insanlar kendilerini, sahip oldukları ve ürettiklerine bağlı olarak, toplumda ne olduklarına göre tanımlamaktadırlar. Marx'ın ünlü saptamasında ortaya koyduğu gibi, insanların varlığını bilinçleri belirlemez, tersine toplumsal varlıkları bilinçlerini belirler.

Chihiro'nun hamamdaki ilk zorlu görevi kimsenin yanına yaklaşmak istemediği bir Pis Koku Tanrısı ile ilgilenmektir. Ancak Chihiro, bu korkunç kokular çıkaran balçık benzeri yaratığın havuzuna düşer ve onun vücuduna saplanmış bir diken olduğunu fark eder. Bu sırada olayı izleyen büyücü Yubaba, bu ruhun bir Pis Koku Tanrısı olmadığını anlayarak Chihiro'ya yardım edilmesini ister. Hamamdaki tüm çalışanların elbirliğiyle Chihiro'ya yardım etmesi ile diken sanılan şeyin aslında bir bisiklet parçası olduğu anlaşılır. Balçık yığınının içinden bisiklet, araba lastiği, fırın gibi medeniyet artıklarının fışkırmasının ardından bu varlığın aslında parlak bir nehir tanrısı olduğu ortaya çıkar.

İnsanların yıllar boyu nehirlere attıkları tüm çöpler nedeniyle pislik yığınına dönüşmüş nehir tanrısı, Chihiro'nun avucuna sihirli bir yiyecek bırakarak parlak bir ışık olarak oradan ayrılır. Kokan tanrıyı temizleme işi Japon ruhuna uygun olarak ortak çaba ve birlik içinde sonlandırılır. Bu sırada Japon bayraklarının sallanması da Japon kültürüne yönelik diğer bir saygı gösterisidir.

> "Irmak Tanrısı, tüketici kapitalizmin kurbanı, modern yaşamın toksik atıkları ile küstürülmüş bir çevre olarak görünür açıkça."[795]

Miyazaki, bir röportajında bu nehir tanrısının mitolojiden değil, kendi deneyimlerinden geldiğini anlatmıştır. Yönetmenin kır evinin yakınındaki nehrin temizlenmesi için suları boşaltılmış, bu sırada Miyazaki de dipte ne olduğunu görmek için çalışmaları izlemeye gitmiştir. Nehrin dibinde korkunç kokan bir balçık ve pislik tabakası olduğu söyleyen Miyazaki, gerçekten de nehrin dibine saplanmış olan eski bir bisikleti çıkarmak için temizlik ekibinin büyük çaba sarfetmek zorunda kaldığını görmüştür.[796]

> "Ben Japonya'nın ırmak Tanrılarının sahiden de o sefil ve ezik durumda olduklarına inanıyorum. Bu Japon adalarında acı çekenler sadece insanlar değil." *Miyazaki*[797]

Gösterişli bir nehir tanrısının leş kokulu bir pislik yığınına dönüşmesi, Prenses Mononoke'de insanlar tarafından yaralanan ve öfkesi nedeniyle bir tür canavara dönüşen domuz tanrıyı hatırlatmaktadır. Domuzun etrafını saran şeytani kamçı benzeri dokunaçlar, insanların doğaya verdikleri zararın sonuçlarını güçlü bir görsel mesajla ortaya koymaktadır. İnsan toplumunun yeni yaşam tarzı, doğanın güçlerini karanlık bir şekilde lekelemekte, bu etki domuz tanrının ve nehir tanrısının bozulan bedeninde ifşa edilmektedir.

Miyazaki *Ruhların Kaçışı*'ndaki nehir tanrısı ve "*Prenses Mononoke*" deki domuz tanrının insan ırkının ihmali sonucu geldiği durumu betimlerken, animasyonun esnek görsel ifadeden kaynaklanan gücünü yaratıcı bir biçimde ispat etmiştir. Gözle görülmeyen değişimleri görü-

nür hale getirmek ve anlamı kuvvetlendirmek için kullanılan metamorfoz, animenin güçlü anlatım olanaklarından biridir. Miyazaki animasyonun bu gücünü görünmeyen duyguları gözler önüne sermek ve görüntüyü canlandırmak amacıyla ustaca kullanmıştır.

Hamamda Chihiro'nun cesaret ve kararlılıkla yardım etmesi gereken başka bir ruh daha ortaya çıkar: Yağmur yağarken dışarıda gördüğü ve içeri girmesi için kapıyı açık bıraktığı "*Yok Yüz*"(No Face). Chihiro ve Haku'nun yanı sıra kimlik karmaşasını temsil eden bir diğer anahtar karakter de sadece gölge benzeri bir vücudu ve maskesi olan *Yok Yüz*'dür. Yüzü olmadığından maske yüzünü saklamaz, bunun yerine maske onun dış kimliğini oluşturur. İnsanların parayla satın alabildiği bir ürünü temsil ettiğinden burada maske, insanların materyalizme teslim olarak inşa ettikleri orijinal olmayan bir kimliği belirtmektedir.

Yok Yüz, tüm karakterler içinde en aç gözlü ve kontrol edilemez olanı gibi görünmektedir. İnsanları altın üreterek kendine çeker ve onları yiyerek büyür. Filmde ilk karşımıza çıktığında konuşamayan, bir sesi olmayan *Yok Yüz*, yediği kişilerin sesiyle konuşmaya başlar. Yediği kişinin sesiyle konuşması, tükettiği şeyler sayesinde kazandığı sahte kimliği vurgular. *Yok Yüz*'ün etrafa saçtığı altınların daha sonra sahte olduğunun anlaşılması, insanların manevi değerleri uğruna terk ettikleri, ancak kendilerini gerçekten mutlu etmeyen sahte tatminleri işaret eder.

Bu kayıp ve açgözlü ruhun etrafa saçtığı altınlarla ilgilenmeyen, altına ihtiyacı olmadığını söyleyen sadece Chihiro'dur. Açgözlü adamları ve kadınları yediğinde onlar sayesinde sahte bir kimlik kazanan *Yok Yüz*, gitikçe daha fazla insan açgözlülüğü dolar, böylece gittikçe daha fazla tüketmek ister. Kimliğini materyalist arzu aracılığıyla kazandığından, tatmin olmak için daha fazla madde ister. Yuya'daki tüm yemekleri, hatta artıkları yemesine rağmen yine de tatmin olmayan *Yok Yüz*, kapitalist üretim ve tüketimi, insan açgözlülüğü üzerinden beslenerek büyüyen bir sistemi temsil eder. Sonunda Yüz Olmayan Chi-

hiro'yu (Sen'i) yemeye çalışır ve Yuya'nın etrafında "*Yalnızım, yalnızım. Sen'i istiyorum. Sen'i istiyorum*" diye ağlar.

Yok Yüz, yalnızlığını dindirmek için birinin kalbine girmek istemektedir. Bildiği tek yöntem ise diğerlerini sahte zenginlikle cezbetmektir. *Yok Yüz*, kalbi altını ya da parayı değil, en değerli şeyi arar görünen Sen dışındaki herkesin dikkatini çeker. Kendisini diğer maddelerle başarısız şekilde tatmin etmeye çalıştıktan sonra bu kalbi istemektedir. Chihiro, Nehir Tanrısı'nın verdiği büyülü yemekten bir parçayı *Yok Yüz*'e yedirir ve yaratık, yediği her şeyi çıkarmaya başlar. Geleneğin ve doğa ile bağlantılı güçlerin temsilcisi nehir tanrısı, modern kapitalizmin zehirine çare olur, kayıp ruh kendisini mutlu etmeyen sahte tatminlerden arınır.

Haku'yu kurtarmak için Zeniba'nın evine giden Chihiro, *Yok Yüz*, Yubaba'nın şımarık bebeği ve yardımcısını da yanına alır. Tüm bu tatminsiz ve mutsuz karakterler Yuya'nın dışına çıkıp ormanda ilerledikçe meraklı ve sevimli karakterlere dönüşürler. Chihiro, insanın probleminin kendisini yanılsamalara dayalı memnuniyetle beslemeye devam eden, kapitalist sisteme uygun bir yaşam içinde kalması olduğunu öğrenmiştir.

Yok Yüz'ün filmde temsil ettiği kimliği anlayabilmek için Japonya'nın Meiji Dönemi'ni hatırlamak faydalıdır. Iwabuchi, erken endüstrileşme dönemi (Meiji Dönemi) Japonya'sını "yüzü olmayan ekonomik güç" olarak nitelendirmiştir.[798] Meiji Dönemi'nde ekonomik ve endüstriyel olarak güçlenen Japonya, çağdaşlaşma ve kalkınma yolunda Batı değerlerinin benimsenmesini hedeflemiş, geleneksel değerlerinden uzaklaşarak tüketici bir yaşam tarzını benimsemiştir. Bu süreçte toplumal ve bireysel ölçekte kimlik krizleri ortaya çıkmış, Japonluk ruhunun kaybından duyulan endişe toplumun farklı kesimleri tarafndan dile getirilmiştir. *Yok Yüz* de gölge benzeri bedeni ve bir kimlik kazanmak için kullandığı maske ile sadece tüketerek varlık kazanmaya çalışmıştır. Ancak bu ona bir kimlik kazandırmamış, daha yalnız, mutsuz ve tatminsiz bir tüketime sürüklemiştir.

Yubaba, çırağı Haku'yu ikiz kız kardeşi Zeniba'dan bir mühür çal-

mak için gönderir. Ejderha bedenindeki Haku yaralanmış ve mührün koruyucu tılsımı tarafından lanetlenmiştir. Chihiro, Haku'ya nehir tanrısının verdiği büyülü yiyecekten bir parça yedirerek onu ölümden kurtarır ve mührü geri verip Haku'yu affetmesini istemek için Zeniba'nın evine doğru yola çıkar. Bu yolculuk, kahramanın gelişiminin de doruk noktasıdır. Chihiro'nun güçlü bir birey olarak Haku'yu kurtarmak için yola çıktığında, aslında evine dönüş yolu da başlamış olur. Miyazaki'nin dişi kahramanları, erkek karakter ile ilk karşılaştıkları sahnede yuvadan yeni ayrılmış kırılgan ve olgunlaşmamış shoujolar olarak temsil edilse de öykü ilerledikçe "kurtarılan geç kız"dan "kurtarıcı"ya dönüşürler. Benzer şekilde *Küçük Cadı'da Kiki, Gökteki Kale*'de *Chita, Prenses Mononoke*'de San, *Yürüyen Şato*'da Sophie, erkek karakter ile karşılaştıklarında onların yardımı ile içinde bulundukları krizi aşarlar. Karşılaştıkları zorluklarla mücadele ederken kararlılık, güç ve deneyim kazanan genç kızlar shoujo karakterinin eşikte olma halini aşarak birey haline gelir, erkek karakteri kurtarmak için yolculuklara çıkarlar. Miyazaki'nin bilindik "kurtarılan genç kız" motifini alıp onu ters yüz etmesi, dişil gücün kazanılmasına dair bir övgü niteliğindedir.

Miyazaki, sıkça "yitip giden Japonluk ruhu"na göndermede bulunur. Kuşaklar arası saygı ve nezaket, doğa varlıklarına ve "8 milyon" kamiye duyulan saygı, doğadaki tüm varlıklara karşı gösterilen saygı ve doğa ile bütünleşmiş bir yaşam, Japonluk Ruhunun özünü oluşturmaktadır. Yönetmen, geç kapitalizm döneminde Japonların artık sevgi ve adaletle değil para ve zevkle ilgilendiklerini söyler. Haku kendine geldiğinde Yubaba'nın yanına giderek "Hala çok kıymetli bir şeyinin değiştirildiğini farketmiyorsun" dediğinde Yubaba ilk olarak elindeki altınların gerçek olup olmadığına bakar. Ancak sahte bebek sesler çıkarmaya başladığında Yubaba Haku'nun kastettiği "değerli şey"in altın değil oğlu olduğunu anlar. Bu sahne modernizmin tüm değerleri alt üst ettiğini ve aile bağlarını yok ettiğini güçlü bir şekilde gösterir.

Chihiro Yuya'ya dönmek için Zeniba'nın evinden ayrılırken Zeniba Chihiro'ya "Adının kaybolup gitmesine izin verme" der. Filmde Chihiro'ya verilen bu mesaj, filmin temel mesajıdır. Modernleşme ve ka-

pitalizmin getirdiği tüketici yaşam tarzı insanları kimliklerinden, benliklerinden ve öz değerlerinden uzaklaştırmakta, yollarını kaybetmelerine neden olmaktadır.

> Çalınan ismini geri almak ve ismini unutmamak için yaşamak zorunda olduğu şeyler var. Sınırların kalktığı bu devirde, durdukları yeri bilmeyen insanların ciddiye alınması zor. Durulan yer geçmişi simgeler. Geçmişi olmayan, geçmişini unutan bir insan ya kar gibi eriyip gidecek ya da sadece yumurtaları için yaşatılan tavuklara döneceklerdir. *Miyazaki* [799]

Yuya'ya dönüş yolunda Chihiro, ejderha bedenindeki Haku'ya sarılmışken onu nereden tanıdığını hatırlar. Chihiro küçük bir çocukken Kohaku nehrine düşmüş, nehir de onu kıyıya taşıyarak boğulmaktan kurtarmıştır. Aslında Haku, Kohaku nehrinin ruhudur. Ancak daha sonra nehrin yatağı kurutulmuş ve üzerine siteler inşa edilmiş, yuvasını kaybeden Haku Yubaba'nın çırağı olmuştur. Bu sahneden önce Kamaji, Chihiro'ya Haku'nun gidecek bir yeri olmadığı için Yuya'ya geldiğini ve zaman geçtikçe solgunlaştığını, gözlerinde keskin bir bakış belirdiğini anlatmıştır.

Gidecek yeri olmayan Haku, bir yuva ve kimlik edinebilmek, Yubaba'nın büyülerini öğrenebilmek için onun her dediğini yapmıştır. Bu bağlamda Haku endüstrileşmenin kurbanı olan, kendi benliğini kaybetmiş ve hayatta kalmak için sermayeye sahip olmaya çalışan bir insanı sembolize etmektedir. Yuya'da bir süre kaldıktan sonra adını tamamen unutan Haku, Chihiro'nun nereden geldiğini hatırlatması sayesinde gerçek kimliğini geri kazanır. Yuya'ya ulaştıklarında Chihiro anne ve babasını başarıyla kurtarır ve insan dünyasına dönmeye hak kazanır. Vedalaşırken Haku artık Yubaba'nın çırağı olmayacağını söyler. Gerçek kimliğini yeniden kazandıktan sonra özgürlüğüne kavuşmuştur.

Öykünün kahramanlarının kurtuluşunun anahtarı, kötünün yok edilmesine değil, kahramanların olgunlaşmasını tamamlayarak zorluk-

larla mücadele etmesinde ve isimlerini geri almalarındadır. Çünkü kötülük dünyada her zaman var olacaktır. Bu kötülükten korunmanın yolu mücadele etmek ve kimliğini korumaktır.

> Kız bu dünyada tecrübe kazanıyor, arkadaşlık ve bağlılığın ne olduğunu öğreniyor. Aklını kullanarak yolunu buluyor ve normal yaşamına geri dönüyor ancak bunu başarmasının sebebi kötülüğün yok edilmesi değil. Dünya nasıl yok olmuyorsa kötülük de yok olmaz. Küçük kız kurtuluyor çünkü yaşama gücünü kazanıyor. *Miyazaki*[800]

Miyazaki, Haku ve Chihiro'yu hatırlayamadıkları bir geçmişte birleştirmiştir. Yıllar sonra birbirlerini yeniden bulan Haku ve Chihiro, geçmişlerini ve birbirlerinin kimliklerini hatırlayarak güç kazanır, zorluklarla birlikte mücadele ederler. Yönetmenin *"Küçük Cadı Kiki"*, *"Gökteki Kale"* ve *"Yürüyen Şato"* filmlerinde de dişi ve erkek karakterler arasında geçmişten gelen bir bağ vardır. Kiki ve Tombo'yu uçma tutkusu birleştirirken Sheeta ve Pazu'yu uçan kale Laputa'ya bağlı olan geçmişleri birleştirir. Pazu'nun ölmüş babası Laputa'yı gören tek kişidir ve Pazu'nun tek amacı Laputa'yı bularak babasının yalan söylemediğini herkese göstermektir. Sheeta ise Laputa soyundan gelen bir prensestir. *"Yürüyen Şato"* filminde ise Miyazaki, Sophie'yi geçmişe götürerek Howl'ın kalbini ateş cini Calcifer'a verdiği ana tanıklık etmesini sağlar. Öyküde zamansal bir kırılma yaratan Miyazaki, böylece iki karakterin geçmişlerini ve kaderlerini birbirine bağlar. Kahramanlar, geçmişten gelen bir bağ sayesinde birbirlerine aşık olur ve aşkın gücüyle cesaret kazanırlar.

Platon'un, aşk üzerine konuşmalardan oluşan Symposion (Şölen) adlı yapıtında Şölen'in yedi konuşmacısından biri olan Aristophanes, bireylerin birbirlerine duydukları çekimin gizemini açıklarken Androgynos'tan söz eder. Aristophanes, aşkı Androgynos denilen çift cinsiyetli, iki bedenli insanlara ilişkin söylenden yola çıkarak açıklar. Şölen'de anlatıldığı şekliyle erkek güneşten, kadın dünyadan, Androgynos ise ikisinin birleşimi olarak Dünya ve Güneş'e bağlı olan Ay'dan gelmiştir. Androgynos her iki cinsin özelliklerini taşıdığı için

"tam, bütün"dür, dolayısıyla çok güçlüdür. Dört kollu, dört bacaklı, yuvarlak vücutlu bu varlıklar, tanrılara kafa tutup Olympos'a çıkmaya çalıştıkları için Zeus onlara çok kızar ve bedenlerini ikiye ayırır. O zamandan beri yarım kalmış varlıklar, bütüne ulaşmak için eksik yarılarını aramaktadırlar. *"Demek ki sevgi, yaradılışta olan bir derdin çözümü oluyor"* diyen Aristophanes, hepimizin kayıp parçasını arayan yarımlar olduğumuzu söylemiştir.[801]

Androgynos miti, aşk hakkındaki pek çok şeyi şiirsel bir dille anlatır. Aşkı arayan yarım insanlar, kayıp yarılarını bularak bütünleşmeye çalışır. Kişi, ancak aşkı bulduğunda tamamlanır ve tanrısal bir güce ulaşır. Benzer bir çağrışım, Taoizm'in *Yaratılış Efsanesi*'nde karşımıza çıkar. Kakuzo'nun aktardığı şekliyle, Taoist'lere göre başlangıçta ruh ve madde büyük bir kavga etmişler. Göğün güneşi olan Sarı İmparator, karanlıkların ve yeryüzünün kötü iblisi Shuhyung'u yenmiş. Titan can çekişirken başını güneşin mavi yeşim taşından kubbesine vurunca gökkubbe paramparça olmuş. Sarı İmparator her tarafta gökleri tamir edecek birini ararken, Doğu denizinden ilahi Niuka arkasında ejderha kuyruğuyla çıkagelmiş ve büyülü kazanında Eleğim Sağmanın beş rengini birbirine yapıştırarak Çin göğünü yeniden yapmış. Ancak denir ki, Niuka gök kubbedeki iki çatlağı yapıştırmayı unutmuş ve aşktaki ikilik böyle başlamış. Aşık iki ruh, mesafeler arasında dolaşır, kainatı tamamlamak için birleşinceye kadar durup dinlenmezler.[802]

Platon'a göre, insanlar kendi yarılarıyla karşılaştıklarında aralarında kimsenin anlayamayacağı bir dostluk ve sevgi gelişir. Kayıp yarısı bulmuş bir insanın tüm arzusu, onunla birleşmek, tekrar bir bütün haline gelmektir. Böyle coşkulu arzunun kaynağı elbette sadece şehvet değildir. Gerçek sevgi, doğuştan gelen uyum, yaratılıştan kaynaklanan bir çekimle en baştaki bütüne dönmektir.[803] Böylece Miyazaki'nin kayıp kahramanları, geçmişten gelen bağ sayesinde aşklarını bulur ve kazandıkları güçle olgunlaşmalarını tamamlar.

Haku, Chihiro'nun dünyaya ait giysilerini- dolayısıyla gerçek kimliğini- saklar, korur. "Yubaba buradakileri isimlerini çalarak yönetir" diyerek hem Japon toplumunun özünden uzaklaşmasına -Japonluk Ru-

hu'nun yitmesine-, kültürün yozlaşmasına gönderme yapar, hem de aşkın benliği koruyucu yanına vurguda bulunur. Chihiro'nun gerçek adını Haku korumuş ve hatırlatmış, Haku'nun kaybettiği adını da Chihiro hatırlamıştır. Böylece Haku ve Chihiro, sevdiklerini gerçek kimliklerine kavuşturmuş ve özgürleşmelerini sağlamışlardır. Aşkın aklı devre dışı bırakarak insanı benliğinden uzaklaştırdığı söyleminin aksine, Miyazaki aşka sağaltıcı bir anlam yükler. Aşk, Miyazaki'de kişiyi iyiye yönlendirir, ona kim olduğunu ve kim olmadığını hatırlatır.

Ruhların Kaçışı, Shoujo fenomenini yaratan tüketici hayat tarzının, kapitalist sermayenin pazarladığı kimliklerin bir eleştirisidir. Günümüzde Japon kızlarının Chihiro gibi ailelerinin onları mutlu etmek için gösterdiği çabaya gittikçe daha duyarsız olduğunu söyleyen Miyazaki, Chihiro karakterini oluştururken bir arkadaşının on yaşındaki kızını gözlemlediğini belirtmiştir. Günümüzde kız çocuklarının kahraman olduğu çok sayıda film yapılmakla birlikte, bu yaştaki kızlara doğrudan seslenen filmlerin olmadığına dikkat çekmiştir. Yapılan filmlerdeki kahramanlar, gerçek çocukların yaşadığı gerçek sorunlarla baş etmekten ziyade gerçek dışı bir masal dünyasında yaşamaktadırlar. Miyazaki, Chihiro'yu sıra dışı güçleri olmayan "Japonya'da her yerde karşılaşabileceğiniz" sıradan bir kız olarak kurgulamış, böylece filmi izleyen çocukların özdeşleşebileceği bir karakter yaratmayı amaçlamıştır. Chihiro'ya verdiği her yeni mücadelede durup arkadaşının 10 yaşındaki kızının bu sorunun üstesinden gelip gelemeyeceğini düşündüğünü, öyküyü bu şekilde oluşturduğunu söylemiştir. Karşısına çıkan sorunlarla mücadele eden Chihiro'nun sürekli şikayet eden küçük bir kızdan güçlü bir karaktere dönüşmesi ile Miyazaki çocuklara büyümeye ve mücadele etmeye dair olumlu mesajlar vermeyi amaçlamıştır.[804]

Napier'e göre, kendi tarihinden uzaklaşan ve bir çeşit arafta bulunan Japonya, Ruhların Kaçışı'nda temsil edildiği gibi hafızanın sorunlu hale geldiği bir yerdir. Çocukluk ile yetişkinlik arasında kalmış, kimliğini arayan shoujo karakteri, Japonya'nın bu belirsizlik halini temsil etmesi açısından büyük önem taşır.[805]

Ruhların Kaçışı'ndaki Chihiro da ancak zor bir süreçten sonra olgunlaşmasını tamamlayarak gerçek kimliğine kavuşur ve böylece araf'tan kurtularak kendi dünyasına döner. Shoujoların 1980'lerden beri artan popülerliğini ve son yıllarda bu tür anime ve mangaların giderek karanlık hale gelen tonunu, Japon toplumunun içinden geçtiği süreçlere bağlamak mümkündür. Shoujo'nun yaralanmaya açık kırılganlığı, Japonların kendi kültürlerine yönelik korkularına seslenmektedir.

Ruhların Kaçışı'nda müzik adeta doğu-batı ayrımı yapma görevini üstlenir. Hamamda mitolojik karakterler ortaya çıktığında unutulan eski değerleri temsil eden Uzakdoğu ezgileri duyulur. Oysa geleneksel değerlerden uzaklaştıkları açıka vurgulanan Chihiro ve ailesinin arabayla yolculukları sırasında Batılı tarzda bir müzik duyulmaktadır.[806] Müzik aynı zamanda iki dünya arasında, insanların modern dünyası ile ruhların mistik dünyası arasında bir ayrım yapmış, iki dünyanın da duygusunu güçlendirmiş, böylece seyircinin iki dünya arasındaki geçişi duygusal olarak takip edebilmesini sağlamıştır

Ruhların Kaçışı, sadece basit bir rüştünü ispat etme öyküsü değil, bir çocuğun hayatta kalma mücadelesi ile iç içe geçmiş günümüz kapitalist zihniyetinin ifşasıdır. Miyazaki, bu filminde animasyonu ve çocuk kahramanları, Japonya'nın kapitalizm tarihini eleştirmek için kullanmıştır. Ruhların Kaçışı, Miyazaki'nin kapitalist zihniyetle ilgili eleştirisini özellikle de postmodern Japonya'da gördüğümüz ruhsal değerlerin ve kimliğin yitimi olarak adlandırılan meselelerle bağlantılı olarak en net olarak ortaya koyan filmidir. Film, postmodern Japonya'nın toplumsal ve bireysel koşullarını simgesel olarak ifade etme yolu kadar, basitlikteki iyiliği ve genç yüreklerin saflığını gösterme yolu açısından da bir başyapıttır. Bu film, günümüz Japon toplumunun mecazi bir anlatımıdır, ama aynı zamanda küresel kapitalist toplumsal koşullarını fantastik bir yolla yansıtan sihirli bir aynadır. Miyazaki'nin anime dünyası fantezidir, ancak günümüzde toplumda karşılaştığımız meselelerden bağımsız değildir. [807]

Dönüşen Bedenler ve Aşk: Yürüyen Şato
(Hauru no Ugoku Shiro / Howl's Moving Castle- 2004)

Miyazaki'nin, Diana Wynne Jones'un aynı adlı kitabından uyarladığı[808] *Howl's Moving Castle* (Yürüyen Şato) filminde, mahşer ve ağıt (lirik) anlatı türleri öne çıkmaktadır. Gökyüzünde sürekli savaş gemilerinin dolaştığı, sirenlerin çaldığı, gökten yağan bombalarla yangın yerine dönmüş bir şehirde, dünyevi bir mahşer havası vardır. Ancak Sophie'nin büyü sonucu yaşlı bir bedende yaşamak zorunda kalması, Howl'ın dev bir kuşa dönüşerek bombalarla mücadele etmesi, karanlık bir geçmişle hesaplaşmaktan kaçma gibi ruhsal ve patolojik bireysel mahşer türleri de filmin anlatısına dahil edilmiştir. Howl ve Sophie'nin kırlara kaçtığı, savaşın etkisinden uzak yerlerdeki görkemli doğa manzarasına eşlik eden dingin müzik, tüm zorluklara rağmen doğada huzur bulan insanın tasvir edildiği sahneler, savaşsız bir dünyaya duyulan özlemin ağıtsal anlatımıdır.

Sophie, Miyazaki'nin tüm dişi kahramanları gibi, zorlu bir süreçte ailesinden uzak kalmıştır. Kötülükler Cadısı'nın büyüsü yüzünden yaşlı bir bedende yaşamak zorunda kalmadan önce ilgisiz bir anne ve zengin bir hayat düşleyen kızkardeşinden kopuk bir hayat sürmektedir. Büyülendikten sonra da evinden ayrılarak kendine yaşayacak yeni bir yer bulmaya çalışır. Sophie, macera boyunca yaşlı bir bedende yaşamanın zorluklarıyla başetmeye çalışırken, mizah duygusu ve şefkati sayesinde tüm engelleri aşmayı başarır.

Sophie'nin yaşlı bir bedene hapsolması tam anlamıyla olgunlaştırıcı bir deneyimdir. Dönüşümünü olumsuz biçimde görmeyen, zaten kendisini asla güzel bulmamış olduğu için çok fazla şey kaybetmediğini düşünen Sophie, durumun üstesinden başarıyla gelir. Yaşlı bedenine rağmen şatonun balkonunda gördüğü manzaradan keyif alabilen, yaşlılığın en iyi yanının insanı şaşırtan bir şey kalmaması olduğunu söyleyen Sophie, insanlığın en büyük korkusu olan yaşlılık, hastalık ve ölümle başarıyla yüzleşir. Dünyanın en hızlı yaşlanan nüfusuna sahip olan, yaşlıların bakımının gençlerin hayatı ve ülke ekonomisi için büyük bir yük olduğu tartışmaları süren Japonya'da, Sophie'nin yaşlı-

lığa dair kaygıları ile baş etmesi, yaşlı olmanın iyi yanlarına odaklanmaya çalışması önem taşımaktadır.

> Miyazaki'nin filmi, izleyicinin bu kaygıları, Miyazaki'nin kendine özgü yaklaşımı yoluyla keşfetmesini sağlar; Miyazaki'nin imzası olan bu yaklaşımda fantezi, zorlayıcı sorunların olduğu, ama bu sorunların dayanıklılık, mizah ve insani duyarlılık yoluyla çözümlenebileceği, baş döndürücü bir diğer dünya yaratmak için kullanılır.[809]

Howl, Sophie ile kıyaslandığında olgunlaşmamış bir karakterdir. Karşısına çıkan sorunlarla mücadele etmek yerine kaçmayı tercih eden Howl, devam eden savaşta tüm büyücülerin, sihirbazların ve cadıların yardıma çağırılması nedeniyle farklı kimlikler kullanarak bu görevden kaçmaya çalışmaktadır. Howl, henüz küçük bir çocukken kalbini Calcifer adlı ateş cinine vermiş, böylece ateş cininin ömrü uzamış, Howl da güç kazanmıştır. Kelimenin gerçek anlamıyla kalpsiz, bencil ve korkak bir genç olan Howl, macera boyunca Sophie sayesinde olgunlaşmasını tamamlayarak kalbini geri kazanır.

Sophie, Kötülükler Cadısı'nın büyüsüyle yaşlı bir bedene hapsolmadan önce de dış görünüşünden memnun değildir. Şapkacı dükkanından çıkarken aynada kendisine bakan Sophie, memnuniyetsiz bir ifade ile şapkayı yüzünü örtecek kadar aşağı çeker. Annesi ve kızkardeşi, sarı saçları, mavi gözleri ile erkeklerin ilgisini çeken, güzel kadınlardır. Kızkardeşinin çalıştığı fırına gittiğinde, onu gökyüzünde uçarken görmüş olan kardeşi, yanındaki erkeğin Büyücü Howl olabileceğini, dikkatli olmasını çünkü Howl'un genç kızların kalbini yediğinin söylendiğini hatırlatır. Sophie ise endişelenmemesini söyleyerek üzgün bir ifade ile *"Howl hep güzellerin peşindedir"* der. Sophie'nin öykünün başındaki kırılganlığı, ergenlik dönemindeki gençlerin bedenleri ile barışık olmak ve aileleri ile iletişim kurmak konusunda yaşadığı zorluklarla bağlantılı olmakla birlikte, güzelliği ve bireyciliği yücelten değer sistemlerinin eleştirisidir. Sophie'nin güçlü bir genç kadın olma yolculuğu, yaşlı bedeni ile barışma ve birbirine sevgi ile bağlı alternatif bir aile kurma mücadelesidir.

Yaşlı bedenindeki Sophie, Howl'un evinde temizlikçi olarak çalışmaya başladıktan sonra dökünti halindeki evi temizlemeye girişir. Bu sırada Howl'ın kullandığı iksirlerin de yerlerini karıştırmıştır. Akşam banyoda saçlarını sarıya boyamak için büyü kullanan Howl, banyodan dehşet içinde kızıl saçlarla fırlar. Deliye dönmüş Howl'ın saçları önce mor, sonra da siyah olur. Güzelliğine düşkün bu genç adam, yeni görüntüsü yüzünden ağlamaya başlar. *"Öleyim daha iyi. Güzel olmadıktan sonra yaşamanın ne anlamı var?"* diye bağıran Howl, yeşil bir jele dönüşmeye, yardımcısı Markl'ın deyimiyle "karanlık ruhlara karışmaya" başlar. Yaşlılık büyüsünden önce de kendini güzel bulmayan, güzel olmadığı için Howl'ın onu asla sevmeyeceğini düşünerek acı çeken Sophie *"Biktım senden Howl! Ben hiçbir zaman güzel olmadım."* diye bağırarak evden fırlar, yağmur altında bağırarak ağlamaya başlar.

Günümüzde medya tarafından dayatılan, evrensel olarak belirlenmiş standart güzellik kavramı tüm insanları olumsuz şekilde etkilemektedir. Güzellik, güncel Japon kültürünün de önemli bir parçası olduğu için, Miyazaki güzellik kavramını tartışmaya açmış, kabul edilen güzellik standartlarına uymayan kadınların üzerlerinde hissettiği baskıyı eleştirmiştir.

2005 yılında Dove Firmasının öncülüğünde yapılan ve sonuçları 2006 yılında yayınlanan *"Basmakalıpların Ötesinde: Güzellik İnançlarının Temelini Yeniden Yapılandırmak"* adlı araştırmanın bulguları dikkat çekicidir. Toplam 11 ülkede yapılan araştırmanın bulgularına göre, 15-64 yaşlarındaki Japon kadınlarının %96'sı fiziksel görünümlerini değiştirmek istemektedirler. Aynı araştırma, 15-17 yaş aralığındaki Japon genç kızlarının % 54'ünün boyunu, % 41'inin yüz şeklini, %34'ünün de göz şeklini değiştirmek istediğini ortaya koymuştur. Görülmektedir ki, dünyanın pek çok ülkesinde yaşayan kadınlar, ulusal güzellik ölçütlerini bir kenara bırakarak medyanın dayattığı Batılı olarak tanımlanan ideal vücuda sahip olmak istemektedirler. Standart güzellik ölçütleri, bu standartlara uymayan kadınlar için baskı unsuru haline gelmekte, özsaygılarını zedelemektedir. Araştırmaya katılan 15-64 yaş aralığındaki Japon kadınlarının %94'ü görüntülerinden dolayı kendilerini iyi

hissetmedikleri için çeşitli sosyal etkinliklere katılmayı reddettiklerini belirtmişlerdir. Aynı yaş grubundaki kadınların %51'i ise görünümlerinden dolayı kendilerini iyi hissetmedikleri zaman doktora gitmediklerini söylemişlerdir. Kadınlara dayatılan güzellik ölçütleri kadınların özsaygılarını zedelemekte, sosyalleşmelerini engellemekte, hatta sağlıkları için tehlike oluşturmaktadır.[810]

Miyazaki filmlerinde dış güzelliğe verilen önem, bencillik ve zayıf kişilikle bağdaştırılmıştır. *Yürüyen Şato*'da Sophie'nin güzel kızkardeşi ve annesi, zengin bir erkekle evlenip rahat bir hayat yaşamayı arzulayan, kendilerinden başka kimseyi düşünmeyen karakterlerdir. Sophie'nin annesi, saray cadısı olan ve savaşın sürmesinde payı olan Madam Suliman'ın isteğine uyarak kızının hayatını tehlikeye atacak bir büyüyü şatoya götürür. Sophie'nin yaşlılığı ile fazla ilgilenmeyen, kızına şefkat göstermektense işini bitirince hemen Sophie'nin yanından ayrılan anne, "*Bana söyleneni yaptım. Beni kocama geri götürün*" der. Anne, üzgün gibi görünse de kızını korumak için mücadele etmek yerine kendisine söyleneni yaparak yeni evlendiği zengin kocasına kavuşmayı tercih eder. Howl, öykünün başlarında kendi güzelliğine hayran bir genç erkek olarak karşımıza çıkar. Mücadele etmek yerine kaçar, korktuğu için kraliyet büyücüsü olan ustasına, konuşması için Sophie'yi gönderir. Ancak Howl, bir lanet sonucu yaşlı bir kadın bedeninde yaşamak zorunda kalan Sophie'nin yaşama bağlılığını, kararlılığını ve olayları sakince kabullenip çözüm aramasını gördükçe güzellik tutkusunu bir yana bırakır. Yaşlı bedenindeki Sophie'ye aşık olan Howl, artık kaçmayı bırakıp mücadele etmeye karar verir. "*Kaçmaktan bıktım artık. Sonunda korumak istediğim bir şey buldum; seni.*" diyen Howl, tüm bencilliğini ve korkaklığını bir yana bırakarak savaşı durdurmak için bomba yüklü uçaklara saldırır.

Miyazaki'nin güzelliğe bakışı, Sophie'nin yaşlı bedeninin geçirdiği dönüşümlerle görsel olarak ifade edilmiştir. Yaşlı Sophie, mutlu olduğu, Howl için zorluklarla mücadele ettiği ve uyuduğu zamanlarda gençleşmektedir. Böylece Miyazaki, yaşlılığın ve güzelliğin, kişinin kendini nasıl hissettiği ile ilgili olduğunu vurgular. Kraliyet cadısı Madam

Suliman ile Howl'un annesi olarak konuşmaya giden ve onun bu savaşta yer almamasını isteyen Sophie, Howl'u savunmak için cadı ile tartışırken genç görüntüsüne ve sesine kavuşur. Bu dönüşüme tanık olan Madam Suliman, Sophie'nin Howl'a aşık olduğunu söyler. Miyazaki insanın aşk, cesaret ve kararlılık gibi duygularla güzelleştiğini animasyonun görsel olanakları sayesinde göstermiş olur. Film boyunca Sophie'nin gençlik ve yaşlılık, Howl'ın ise insan ve yırtıcı kuş bedenleri arasında gidip gelmesi, karakterlerin iç dünyalarının görsel olarak ifade edilmesine olanak tanır.

Antikçağ'da güzellik kavramını en çok irdeleyen filozof Platon'dur. Platon, Şölen diyaloğunda güzeli Eros ile ilişkilendirmiş ve Eros aracılığıyla yaratıcılığa, ölümsüzlüğe ulaşma yolu olarak görülmüştür. Estetik öğretisi içinde güzelin kavramlaştırılması daha çok tinsel bir çerçeve içinde yapılmıştır. Modern zamanlarda ise güzellik kavramı beden üzerinden tanımlanır. Miyazaki, aşkta fiziksel güzelliğin önemini sorunsallaştırmış, beden güzelliğine duyulan tutkuyu bir tür karakter zayıflığı, kişiliğin olgunlaşmamışlığının işareti olarak ele almıştır.

> Güzelliğin günümüzdeki algılanışı iyi, yüce ve ahlaklı olmak gibi kavramların çok ötesindedir. Güzel kavramı gibi bedenin içten dışa evrilen öyküsü de doğal olanın reddedilmesine yöneliktir. İdeal vücut ölçülerinin dışında kalan insan vücudu, artık kusurlu olarak değerlendirilmektedir. İnsan güzelliğinin neredeyse evrensel ölçütleri konusunda bir konsensüse varılmıştır. Bu konsensüsün oluşmasında iktidar ve iktidar organlarının beden politikaları etkili olmakla birlikte, hiç kuşkusuz güzelliğin en önemli nesnesi olan kadının psikolojik ve toplumsal algılanışı da önemlidir. Kadın güzelliğinin nesneleşmesi, yaşadığımız çağın her geçen gün beden merkezli bir konuma gelmesine neden olmaktadır.[811]

Ana akım sinemada, tutkulu aşkları genç ve güzel insanlar yaşarlar. Beden güzelliği, özellikle de kadının güzelliği, aşkın ve tutkunun alanına girmenin ön koşulu olarak gösterilmektedir. Filmin başında kilolu,

bakımsız ve adeta bir cinsiyeti olmayan kadın kahraman, ancak önemli bir değişim geçirip fiziksel çekiciliğe ulaştıktan sonra sevdiği erkeğin ilgisini çekebilmektedir.[812] Popüler filmlerde fiziksel güzelliğe sahip olmayan kadının, sevdiği erkekle mutlu sona ulaşması, kadının biyoteknolojik müdahaleler sonucu toplumsal güzellik formuna kavuşmasıyla sağlanırken, Yürüyen Şato'da mutlu son, erkeğin kişiliğinin olgunlaşmasıyla sağlanmıştır. Aşk, genç kızın geçirdiği tensel transformasyon ile değil, erkeğin geçirdiği tinsel transformasyon ile doğar.

> Featherstone'a göre, aşkta bedenin görüntüsü oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Toplumsal beğeniye uygun beden, ya da Bourdieu'nün makbul fiziksel sermaye olarak adlandırdığı sermaye, Luhman'ın kamusal yaşamda iletişim ve heyecan alanı olarak tanımladığı 'serbest duyguların pazarı'na girişte bir pasaport işlevi görmektedir[813].

Kakuzo'nun aktardığına göre Japonya'da eski bir halk sözüne göre, *"Bir kadın gerçekten kendini beğenmiş bir erkeği sevemez, zira o erkeğin kalbinde bir çatlak yoktur ki aşk oradan girip kalbini doldursun."*[814] Bu sözde tevazu yanında, Japon sanatlarında ve felsefesinde önemli bir yere sahip olan "boşluk" kavramı tekrar karşımıza çıkar. Sanat eserindeki boşluğun alımlayıcının zihninde tamamlanması gibi, insan da karşısındakine ruhunda bir yer açmalı, bu boşluğun karşısındaki ile tamamlanmasına izin vermelidir. Filmin başında kibirli bir genç olan Howl, kendisinden başka kimseyi önemsemez. Ancak Sophie sayesinde değişmeye başlayan genç adam, yürüyen şatoyu büyüyle yeniden düzenlerken Sophie için yeni bir oda ve büyülü kapıya kırlara açılan bir çıkış ekler. Howl, yaşamında ve ruhunda Sophie'ye bir alan ayırarak, yaşamını onunla tamamlar.

"Yürüyen Şato" filmindeki Howl, *"Ruhların Kaçışı"*ndaki erkek karakter Haku ile pek çok ortak yöne sahiptir. Her iki filmde de genç erkek karakterler, kötü bir büyücünün çıraklığını yapmakta, ustalarının karanlık amaçlarına hizmet ederken kendi kimliklerinden ve benliklerinden uzaklaşmaktadır. Lanetlenmiş bu iki gençten Howl dev bir kuşa, Haku ise bir ejderhaya dönüşmektedir. Erkek karakterlerin geçmişle-

rindeki karanlık yönü, çözülmemiş meseleleri ve bilinçaltını görsel olarak ifade eden dönüşüm, animenin anlatım gücünü göstermektedir. Howl her gece, gökyüzünde savaş gemileriyle yaptığı mücadeleden bitkin düşmüş şekilde gelir. Bir gece dev bir kuş bedeninde ve neredeyse yok olmuş bir gölge halinde gelir, arkasında kanlı ayak izleri bırakarak odasına sığınır. Howl'ın kanlı ayak izlerini takip ederek odanın içinde mağara benzeri bir yere ulaşır Sophie. Howl'ın karanlık ve kırılgan erkekliğinin görsel bir ifadesi olan dehliz, genç adamın geçmişini, korkularını, bilinçaltını simgeleyen çeşitli nesnelerle doludur.

Erkek, içgüdüsel saldırganlık ve güce sahip olma arzusu ile betimlenirken kadın aşk, şefkat ve sağduyu ile özdeşleştirilmiştir. *Porco Rosso* (Kurenai no Buta) ve *Rüzgar Yükseliyor* (Kaze Tachinu/The Wind Rises) dışında Miyazaki'nin tüm filmlerinde ana kahraman bir genç kızdır. Bu genç kızlar yolculuklara çıkarak mücadeleci ve kararlı yanlarını keşfederler. Kazandıkları güç onların yıkıcı ve kötücül değil, sağaltıcı ve şefkatli kadınlara dönüşmesini sağlar. Dante'nin Beatrice'i, Pasternak'ın Lara'sı gibi, erkeği doğru yola çağırır, onların ruhlarını aşk yoluyla kurtarırlar.

İlahi Komedya'da Beatrice, ölümünden 10 yıl sonra Dante'yi kendisini bulması için ölüler dünyasına çağırır. Araf bölümünde Beatrice, varlığıyla Dante'yi doğru yolda tutan üstün bir varlık olarak ele alınmıştır. Dante Araf'ın Otuzuncu Kantosunda Beatrice'in varlığını *"gözler daha onu algılamadan önce"* gizemli bir etkiyle hisseder. Aşk nesnesini *"çocukluktan kurtulmadan önce gönlünü ele geçiren erdem"* olarak tasvir eden Dante, Beatrice'i gördüğü anın "canı yanan bir çocuğun güvenle annesine koşması gibi" olduğunu yazmıştır. Beatrice'in doğru yoldan ayrılan Dante'yi "azarlamalarını" da bir annenin çocuğuna gerektiğinde acımasız davranması gerekliğine bağlamış ve anne sevgisinin tadının kimi zaman acı olduğunu vurgulamıştır. İlahi Komedya'da aşk bütün kötülükleri yok eden üstün bir güç olarak sunulmuştur. Beatrice sayesinde tüm kötülüklerden arınan Dante, ilahi yolculuğunu Beatrice ile cennette tamamlar.[815]

Pasternak da *Dr.Jivago*'da komünizm tarafından iç dünyaları parçalanmış insanlara tek kurtarıcı olarak aşkı ele almıştır. *Dr.Jivago*'nun Lara'sı da *İlahi Komedya*'daki Beatrice gibi sevgilisini bu dünyada koruyan üstün bir varlıktır. Hayatın korkunçluğu karşısında aşk, tutunulacak en yüce duygudur. İnsan varlığının en temel ihtiyacını karşılayan aşk, toplumdan kaçan kişiye sığınak olmaktadır. "*İnsanla toplum arasında bir boşluk vardı ve bu boşluğu aşk dolduruyordu.*" Biyolojik ihtiyaçları nedeniyle topluma boyun eğen insanın meydan okuması aşk yoluyla gerçekleşir.[816] "*Yürüyen Şato*" ve "*Ruhların Kaçışı*" filmlerinde, yoldan çıkmış erkekleri doğru yola döndüren, onları iyiye yönelten her zaman genç kızlar olmuştur. *Yürüyen Şato*'da Howl'ı bencillikten ve güzellik tutkusundan arındıran, kötülükle mücadele etmesi için ona güç veren aşk, *Ruhların Kaçışı*'nda Haku'nun üzerindeki laneti kaldırır, ona gerçek kimliğini geri verir.

Gerçeklerle yüzleşmekten, zorluklarla mücadele etmekten kaçan Howl ve Haku'nun temsil ettiği erkeklik durumu, ünlü Japon halk masalı Urashima Taro'yu hatırlatır. Genç balıkçı Urashima Taro, balık avlarken kurtardığı bir kaplumbağanın bu iyiliğe karşılık kendisini ejder kralın sarayına götürme teklifini kabul eder. Taro, ejder kralın güzel kızı ile deniz altında üç yıl geçirir, ancak bir gün evine dönmeye karar verir. Prenses ayrılırken Urashima'ya bir kutu verir ve mecbur kalmadıkça kutuyu açmamasını söyler. Urashima, evine döndüğünde her şeyin değiştiğini, 3 yıl değil 300 yıl deniz altında kaldığını anlar. Prensesin kendisine verdiği kutuyu açar ve yaşlı bir adama dönüşerek ölür.[817]

Öyküyü analiz eden Kawai Hayao, Urashima Taro efsanesinin güncel Japon kültüründe önemli bir yeri olduğunu söyler. Efsane, Japon ve Batı fantezisi arasındaki temel bir farka işaret etmektedir. Urashima Taro, Batılı anlamda bir mutlu sona sahip değildir; bir macera yaşamış ancak Batılı standartlara göre hiçbirşey kazanmamıştır. Bu efsanede "sonsuza dek mutlu yaşadılar" yaklaşımı yoktur. Ancak doğu felsefesine göre Urashima Taro masalının sonunda kazanılan şey özbilinçtir.[818]

Japon psikiyatr Kawai Hayao, Urashima karakterini Jung'un Puer Aeternus olarak adlandırdığı, sürekli olarak "henüz değil" halinde bulunan bir ebedi genç olarak görmektedir. Güncel Japon kültüründe Urashima'nın içinde bulunduğu ruhsal durum ve anlatıdaki konumu geniş yankı bulmaktadır. Görsel olarak gençliği ve güzelliği ile tarif edilen Urashima Taro, Bishounen (güzel erkek çocuk) ile de bağlantılı ele alınabilmektedir. Miyazaki'nin *"Yürüyen Şato"* filmindeki Howl ve *"Spirited Away"* filmindeki Haku karakterleri de çekici derecede androjen bishounen karakterlerdir. Bu karakterler puer aeternus olarak, toplumla ve görevleriyle yüzleşmekten bilinçli olarak kaçan, ejder ile dövüşmeyi -yani babaları ile olan çatışmalarıyla yüzleşmeye yanaşmayan- hayatlarına anlam katmak için kadınlara ihtiyaç duyan karakterlerdir. Howl ve Haku baskın kadın karakterlerin idaresinde olan, bu otoriteye -aşık olana kadar- karşı çıkamayan, sorumluluk almaktan kaçınan genç erkeklerdir. *"Howl'un sahiden de hareket eden şatosunda da çok güzel örneklerini gördüğümüz, erkek karakterlerin bu noksan sürüklenme durumu, 'Urashima durumu'nun erkekliğin Japonya'daki güncel inşasında özel bir yankı bulduğunu gösterir."*[819] Wolferen de Japon erkeklerinin içinde bulunduğu henüz olgunlaşmamış ve zorluklarla yüzleşmekten kaçmaya eğilimli ruh haline değinmiştir. Bir Japon yazardan alıntı yapan Wolferen, Japon işadamlarının ve politikacılarının *"Peter Pan Sendromu"* yaşadıklarını ve çocuksu bir düş dünyasına sığınarak dünyayla yüzleşmekten kaçındıklarını söyler.[820]

Yürüyen Şato filminde, savaş halindeki bir ülkede, toplumun kanaat önderlerinin sergiledikleri tutum ve savaşta görev alanlar da eleştirilmiştir. Savaş başladığında krallık tüm büyücü, sihirbaz ve cadıları savaşta görev almak üzere saraya çağırır. Howl'ın yaralı halde eve döndüğü bir gece, işbirliğinin sonuçları Howl ve Calcifer arasındaki bir diyalogda anlatılır. Howl, Calcifer'a savaşın tüm hararetiyle devam ettiğini ve ülkenin alevler içinde olduğunu söyler ve devam eder: *"Kendi türümden saldırıya uğradım. Sıradan büyücüler yaratık kılığına girmişler."* Calcifer'ın, bu büyücülerin sonradan normal hallerine dönemediklerini gördükleri zaman çok ağlayacaklarını söylemesi üzerine Howl cevap

verir: "*Nasıl ağlandığını bile unutacaklar.*" Miyazaki, savaşlarda hükümetle işbirliği yaparak taraf olan, insanların öldürülmesinde pay sahibi olanların asla eskisi gibi olamayacağını, böyle bir suça ortak olanların insanlığını yitireceğini vurgular. Savaşta, hangi taraftan olursa olsun insanlar ölmektedir. Howl ve Sophie'nin kırlarda dolaştığı bir sahnede birden gökyüzünde savaş gemileri görünür. Howl, geminin bombalarını göstererek "*Şehirleri ve insanları yakmaya gidiyor*" der. Sophie'nin, "*Düşmanı mı bizi mi?*" diye sorması üzerine Howl, "*Ne fark eder ki?*" diye cevap verir.

Miyazaki filmlerinde erkek karakter, iktidar hırsı, güce sahip olma isteği veya yanlış bir hareket nedeniyle hayatını tehlikeye atan, lanete uğrayan karakterdir. Howl, daha güçlü olmak için kalbini bir ateş cinine vermiş, kraliyet cadısı Madam Sulivan'ın çırağı olmuştur. *Ruhların Kaçışı*'ndaki Haku, kötü büyücü Yubaba'nın büyülerini öğrenmek için bir mühür çalmıştır. Dişi karakterler ise sevdiği erkeği kurtarmak için tehlikelere göğüs geren, yolculuklara çıkan, zorluklarla yüzleşmeye hazır olan karakterlerdir. Miyazaki'nin dişi karakterleri, şefkat gibi dişil özelliklerinin yanında sağduyu ve kararlılık gibi, toplumun erkeklere atfettiği özelliklerle tasvir edilmiştir. Madam Sulivan ve Kötülükler Cadısı ile cesurca yüzleşen Sophie, kendisini yaşlı bir bedende yaşamaya mahkum eden Kötülükler Cadısı tüm gücünü kaybedip yaşlı bir kadına dönüştükten sonra onu saraydan kurtarır, "Büyükanne" diye seslenmeye başlar, yemeğini yedirir. Sophie ile temsil edilen şefkat, dayanıklılık ve bağışlayıcılık gibi dişil özellikler, savaşın ve yıkımın olmadığı ütopik bir dünyayı kurmak için gerekli değerlerdir.

Miyazaki, bu ütopik dünyanın kurulmasında karşılaşılan güçlükleri, karşıt olarak konumlandırılmış doğa-kültür, kadınlık-erkeklik gibi kavramları yerinden ederek, verili değerleri tersine çevirerek, tarihi ve gelenekleri sorgulayarak aşmaktadır. Bu yerinden etme sürecinde aşk, karşıtlıkların aşılması için bir uzlaşma zemini görevini görmektedir. Howl'ın olgunlaşma sürecinde kilit rol oynayan, kibirden, bencillikten ve korkaklıktan kurtulmasını sağlayan aşktır. Alberoni, "*Ancak aşık olduğumuzda kendimizi tehlikeye atmayı, zaten hoşnut olmadığımız durumu*

değiştirmeyi düşünebiliriz" demiştir.[821] Howl da aşkı sayesinde dünyayı ve kendisini yani bir bakış açısıyla algılamaya başlamış, kendisini kontrol eden Madam Sulivan'a ve savaşa karşı gelecek gücü kazanmıştır.

Şölen'in yedi konuşmacısından biri olan Agathon, savaş tanrısı Ares'in Aphrodite'e aşık olmasını hatırlatarak, sevginin savaştan daha güçlü olduğunu şu sözlerle vurgulamıştır."*...geleneklerimizin söylediğine kulak verirsek Ares SEVGİ'yi esir alamamıştır ama SEVGİ onu esir almıştır; onu Aphrodite'e aşık ederek. Bu da SEVGİ'nin daha cesur ve kahraman olduğunun kanıtıdır."*[822]

SONUÇ

Anime, bir popüler kültür ürünü olması yanında, kendinden önceki yüksek kültür geleneklerinin temeli üzerine kurulmuştur. Sadece Kabuki ve tahta baskı kalıpları gibi geleneksel Japon sanatlarının etkisi altında kalmayıp, özgün popüler kültür olguları olan 20. yüzyıl sinemasının ve fotoğrafçılığının dünya çapındaki sanatsal geleneklerinden de faydalanır. Anime ve manga gibi popüler kültürel ürünlerin tüm dünyaya satışında büyük bir patlama yaşayan Japonya, 20. yüzyılın büyük bir bölümünde dünyaya egemen olan Amerikan kültürüyle yarışabilecek duruma gelmiştir. Tüm dünyada olduğu gibi Japonya'da da Amerikan filmlerinin sinema salonlarını istila ettiği, ardından televizyonun yaygınlık kazanmasıyla Japon sinemasının duraklamaya girdiği dönemde anime, seyircileri salonlara çekmeyi başarmış ve dev bütçeli Hollywood yapımlarını çok daha düşük bütçelerle geride bırakmayı başarmıştır. Hem Japonya'daki hem de dünyanın kalanındaki yüksek kültür edebiyatı okuyucularına, sanat sineması izleyicilerine tanıdık gelen, karmaşık ve güncel konuları ele alan anime, aynı zamarda izleyicilerini geleneksel sanat formlarının yapamayacağı bir şekilde etkiler; temel seviyede eğlendirirken onu kışkırtır, harekete geçirir. Bu nedenle anime, estetik ve sosyolojik yönden incelenmesi, anlaşılması gereken bir olgu olarak değer kazanır.

Animeler, ele aldıkları güncel meseleler yanında, tarihten ve geleneklerden de beslenmektedir. On dördüncü yüzyıl iç savaşlarında çırpışan samurayların yaşamları, ülkede Hıristiyanlığın yayılması, İkinci Dünya Savaşı ve atom bombası gibi toplumu şekillendiren pek çok tarihi olay ve olgu, fantezi dünyalarda kurgulanarak tarihin sorunsallaştırılmasına hizmet eder. Animeler, çağdaş toplumu konu edindikerinde bile, tarihten ve geleneksel kültürden alınma referansları ile tarihi, kültürü ve kimliği sorunsallaştırma eğilimdedir. Anime, geleneksel sanatların yapamadığı şekilde topluma yönelik eleştirileri dile getirmekte, izleyicisinin özdeşleşme, eğlenme ihtiyacını karşılarken, en muhafazakar türlerinde bile yerleşik kuralların ötesinde yeni yaşam olasılıklarını işaret eder.

Animenin, kültüre özgü olması en düşük olasılıklı türlerinden biri olan bilimkurgu, genelde gelecekteki şehirler ve galaksiler gibi "devletsiz" denilebilecek hayal dünyalarında geçmektedir. Animasyon, baştan sona animasyon sanatçısının zihninden çizildiği için, geleneksel filmler gibi mevcut nesneleri, mevcut bağlamlar dahilinde iletmek zorunda değildir. Bu nedenle animasyon, ulusötesi, devletsiz bir kültürde yer almaya uygun bir alandır. Pek çok anime karakteri de fiziksel olarak hiçbir ırka benzemeyen belirli bir anime üslubunda yaratılmıştır. Bunun yanında, devletsiz bir gelecekte geçen anime öykülerinde bile evrensel barış, aşk gibi uluslarötesi değerlerin yanında, toplu fedakarlık gibi Japon kültürel normlarına rastlamak, her zaman mümkündür. Anime anlatıları, güçlü kültürel bağlara sahip oldukları durumlarda bile Japon kimliğini güçlendirmek değil, sorunsallaştırmak yolunda işlev görmektedir.

Miyazaki Hayao'nun *Prenses Mononoke* adlı animesi, 14. Yüzyıl Muromachi Dönemi Japonya'sını öyküsel dekor olarak kullanmıştır. Portekizli tüccarlar aracılığıyla yayılan para ekonomisi ve silah yapım tekniklerinin merkezden uzak topraklarda yol açtığı yıkım dile getirilmiştir. Güçlü kadın kahramanları, gerçek Japon olarak görülmeyen adanın yerli halkının genç lordu ve orman tanrılarından oluşan karakterleriyle film, resmi tarihte yer almayanların öyküsünü dile getirmiştir. Başkentte yüksek kültürün ve sanatların zirveye ulaştığı bu dönemde, merkeze uzak topraklarda insan ile doğa arasında ölümüne bir var olma mücadelesi yaşanmaktadır. Öyküyü merkezden uzakta konumlandıran, tüm kahramanlarını Japon toplumunun "öteki"lerinden seçen Miyazaki, geleneksel söylemi tersine çevirmiştir. Homojen halk, uysal ve fedakar kadın figürü, doğa ile uyum içinde yaşama gibi Japon mitleri üzerine kurulu resmi tarihi, alternatif tarih sunumu ile yerinden etmiştir.

Miyazaki'nin "*Ruhların Kaçışı*"nda ele aldığı Meiji Dönemi'nde yaşanan hızlı, ancak yıkıcı çağdaşlaşma süreci sonucunda geleneksel kültürün yozlaştırılmasından duyulan endişe, günümüze dek devam etmiş, bu kaygılar anime sanatçılarının eserlerine de yansımıştır. "Japon

mucizesi" olarak nitelendirilen endüstrileşme hamlesi Meiji döneminden itibaren doğal hayata büyük zarar vermiş, özellikle II. Dünya Savaşı'nın ardından gerçekleştirilen ağır sanayi hamlesi çevre felaketlerine yol açmıştır. Batılılaşma uğruna doğadan ve geleneksel kültürden uzaklaşan bir toplum ortaya çıkmaya başlamıştır. Miyazaki de filmlerinde doğayı yok eden hoyrat bir endüstrileşmenin sonuçlarını ele almış, geleneklerinden kopan bir toplumun belleğini yitireceğini vurgulamıştır. Miyazaki'nin filmleri, bir zamanlar neyin olmuş olabileceği ve neyin yitirildiği sorularını sorar. Miyazaki'nin neyin yitirildiği sorusuna verdiği cevap, insanın doğa ve doğa-üstü olanla bir arada barış içinde yaşadığı, doğanın hala kucaklayıcı ve huzur verici olduğu, manevi değerlerin en yüksek değer sayıldığı bir düzendir. Yönetmen, bir zamanlar neyin olmuş olabileceği sorusuna verdiği cevap ile bu uyumun bozulduğu döneme ışık tutar. Rüzgarlı Vadi filminde bu uyumu bozan, insanoğlunun güce sahip olmak için savaşması, endüstriyel kalkınma uğruna doğal çevreyi zehirlemesidir. *Prenses Mononoke*'de ise gelişen ekonomiyle birlikte insanoğlunun değer sistemini tanrılardan paraya çevirmesidir.

Shintoizm insanların dünyasını ve ruhların dünyasını aynı alan içine yerleştiren, kayalar, yemekler ve nehirler de dahil olmak üzere her maddenin özünde ruhların yaşadığı düşüncesine dayanan bir inanç sistemidir. Ruhlar insanlarla aynı alanda var oldukları için Shintoizm, insanlara her maddenin özünde bulunan ruhlara inanmayı ve saygı duymayı öğretir. Böylece insanlar doğa ve fiziksel dünyanın geri kalanına ilgi gösterecek, onları koruyacaklardır. Pirinç kültürünün hakim olduğu dönemde, ekonominin temelini oluşturan tarımsal üretimi güvence altına almak için insanlar doğa ile uyum içinde yaşamaya özen göstermişlerdir. Ayrıca Japonya gibi depremlerin, denizden gelen dev dalgaların büyük yıkıma yol açtığı bir ülkede, insanlar felaketlerden korunmak için tanrıları kızdırmamaya çalışmışlardır. Ancak modernleşme ile birlikte, insanlar doğaya ve tanrılara inanmayı bırakıp, güçlü bir ekonomiye inanmaya başlamışlardır.

Japon modernleşmesi gerçekleştirilirken, bireyi toplumun iyiliği için

her türlü özveride bulunmaya iten geleneksel anlayış ve devlet kurumlarıyla iş çevrelerinin karşılıklı çıkarına dayanan devlet desteğinin bir araya gelmesi sonucu amaçlanan reformlar hızla gerçekleştirilmiştir. Ancak bu gelişim, ekonomik, sosyal, politik hakların feda edilmesi ve tarım, sanayi, teknoloji sektörlerinde çalışan geniş kitlenin ezilmesi pahasına başarılmıştır. Sonuç olarak Japon modernleşmesi, bireyin değer kazanması değil, bireyin çağdaşlaşma uğruna feda edilmesi sürecini doğurmuştur. Bu sonuçta, Japonya'ya özgü olayların da etkisi bulunmaktadır. Atom bombası felaketi, ekonomik krizler ve endüstrideki durgunluk sonucu modern Japon toplumu, kendisini adadığı teknolojik gelişme ve ekonomik kalkınma hedeflerine olan güvenini yitirmiştir. Miyazaki'nin de kullandığı mahşer anlatısının, anime türündeki yaygınlığı tüm bu hayal kırıklıklarının ve korkuların sanatsal ifadesidir. Bazı açılardan animenin içeriği kaçınılmaz olarak Japon kültürüne özgüdür. Anime sanatçıları belli terimleri, tarihsel dönemleri ve meseleleri öykünün odağına yerleştirmekte, öykünün dekoru olarak kullanmakta veya yan öykülerde değinmektedir. Japon gençlerinin yaşamında önemli yer tutan sınav sistemi, eğitim sistemini yıkıcı ama esprili bir dille eleştiren ve festival anlatısını kullanan animelerde karşımıza çıkar.

Devlet kurumları, işçi sendikaları ve ticari şirketlerin geleneksel aile ilkelerine göre düzenlendiği, gençlerin yaşamını okul disiplini ve sınavların şekillendirdiği, hiyerarşinin hala büyük önem taşıdığı Japonya'da, anime yaratıcısının zihninden çıkan, hayal gücü dışında hiçbir güçle sınırlandırılmayan, ulusa özgü ve ulus-üstü özlemleri, korkuları, düşleri ve düş kırıklıklarını konu edinerek her yaştan insanın, eğlenme, karşı çıkma, dile getirme ve özdeşleşme ihtiyacına cevap vermektedir. Anime, kökenlerini geleneksel Japon kültüründen almakla beraber bugün geldiği yeri ülkenin sanayileşmesine borçludur. Animeyi Japon toplumundaki değişiklikleri, toplumsal siyasal ve kültürel çalışmaları ve yeni tüketim eğilimlerini izlemenin bir haritası olarak kullanmak mümkündür.

Miyazaki, fantezi dünyalar içinde ortaya koyduğu güncel sorunlara,

gerçekçi ve uzlaşmacı çözümler önerir. Yönetmen, muhafazakar bir çözüm olarak geçmişe ve geleneklere dönüşü önermez; tersine, güçlü dişi kahramanları ile geleneksel ataerkil düzeni yıkmaya, izleyicilere dünyayı algılamanın yeni biçimlerini göstermeye çalışır. *Prenses Mononoke* filminin sonunda, insan ile doğa arasındaki barış, doğayı zehirleyen Demirkent'in yok edilmesiyle sağlanmamıştır. Endüstriyel alandaki gelişmenin kaçınılmazlığını vurgulayan Miyazaki, Demirkent'in doğaya dost bir teknoloji ile varlığını sürdürmesi ile savaşı sona erdirmiştir. İlerlemenin kaçınılmazlığı yanında, Lady Eboshi tarafından idare edilen Demirkent, hem bir kadının liderliği ile merkezdeki ataerkil yönetime bir alternatif oluşturmakta, hem de toplum tarafından dışlanmış olan cüzamlılara, fahişelere yurt sağlamaktadır. Geleneksel eril söyleme ve ataerkil toplum yapısına alternatif oluşturan endüstriyel kenti simgeleyen Demirkent, doğaya dost bir teknoloji ile varlığını sürdererek toplumun "öteki"lerine bir umut olacaktır. Miyazaki, öyküleri ve çizimleri ile sanatsal anlamda bir evren yaratmasının yanında, doğanın ve teknolojinin uyum içinde varolduğu ütopyen bir evren kurgulamış, katı gelenekçilik ve hoyrat modernleşme arasında üçüncü bir yol çizmiştir. Bu ütopik evreni yaratırken Miyazaki, erkek egemen sistemi kurduğu dişil söylem ile işlemez hale getirir. Bu mücadelede aşk, kendini keşfetme ve erginleşme ritüeli olarak bir uzlaşma zemini işlevini görmektedir. Muhafazakar hayalci türlerden, topluma yönetilmiş yıkıcı eleştirilere kadar fantastik anlatı biçimi Japon kültüründe hep önemli yer tutmuştur. Animasyonu, gerçeği değiştirerek egzotik, etik ve estetik bir evren yaratmak için kullanan Miyazaki, bu evreni yaratırken doğaüstü ve fantastik öğeleri gerçekçi öğelerle birleştirmektedir.

Gerçekliğe yabancılaşmasından ötürü en muhafazakar halindeyken bile fantezi, geleneksel tarzda yöneltilen eleştirilere, saldırılara kıyasla çok daha etkili bir eleştiridir. Anime ve mangada rüştünü ispat etme yolculuğuna çıkan karakterlerin en az yarısının dişi karakterler olması, cinsiyet rollerini ve eylemlerin bir kadın ya da erkek tarafından gerçekleştirilmesine bağlı olarak, nasıl farklı yorumlandığını tartışmak için ilginç fırsatlar sunmaktadır. Örneğin Kiki'nin Kurye Servisi, 13 yaşına

gelen genç cadıların evlerini terk etmesi ve sihirli güçlerini kullanarak yeni bir şehirde bir yıl yaşamalarını gerektiren kurgusal bir gelenek içeren Avrupai bir fantezi dekorda geçtiği için, genelde olduğundan daha az Japon öğesi içeren klasik bir erginleşme öyküsü sunmaktadır. Başlangıç için sınırlı güçlere sahip olan Kiki, bu zor görevde özgüven, arkadaşlık ve reddedilme, ilk aşk ve kendi kimliğini bulma ile baş etmek durumundadır. Miyazaki, uçma yeteneği ve cadılığın anneden kıza geçmesi, öykü boyunca kadınlar arasındaki dayanışmayı gelişmeye yardımcı bir etken olarak sunmasıyla, dişil soy kütüğü oluşturmayı amaçlamış, bu yolla ataerkil soy zincirine alternatif sunmuştur. Miyazakinin çok yönlü sanatı, çocuk dostu animasyonlar yaratmasında değil sosyal eleştirisini animasyon filmlerinde çocuk karakterler aracılığıyla sunmasında yatmaktadır.

Anime, ele aldığı konularla tarihi ve kültürü sorunsallaştırmasının yanında, üretim aşamasından başlayarak yerleşik sisteme bir alternatif oluşturmaktadır. 70'lerde başlayan anime patlaması sonucu, kadınların da dahil olduğu çok sayıda genç çizer sektöre katılmıştır. İyi bir eğitim almanın ve mezun olduktan sonra işe başlamanın kişisel ilişkilere ve iyi bir aileden gelmeye bağlı olduğu Japonya'da, kendisini geliştiren yetenekli gençler, sınıfsal bağlardan kurtularak anime ve manga sektöründe önemli işler başarmışlardır. Kadın çizerlerin sektöre katılması ile aktif dişi kahramanların yer aldığı öyküler ortaya çıkmış, erkek kahramanlara bir alternatif oluşturulmuş, toplumsal cinsiyet rolleri tartışmaya açılmıştır.

Güçlü dişi kahramanları ve yarattığı zengin fantezi dünyaları ile tanınınan Miyazaki, gelenekten ve tarihten beslenmekle birlikte, muhafazakar bir bakışla geçmişi yüceltmemiş aksine, tarihi, kültürü, efsaneleri eleştirel bir dille ele almıştır. Kahramanlarını genç kızlardan seçen yönetmen, sorunlara getirdiği çözüm önerilerinde yücelttiği dişil değerleri bir anahtar olarak sunmuştur. Şefkat, bağışlayıcılık ve cesaret gibi özellikleriyle bu dişi kahramanlar, katı gelenekçilik ve yıkıcı ilerleme dışında üçüncü bir yolun, barışçıl ve uyumlu ütopik bir düzenin kurucuları olmuştur.

Anime, artan küresel popülerliği yanında, temas ettiği psikolojik ve sanatsal alanlar açısından da önemli bir kültürel form olarak incelemeye ve araştırmaya değerdir. Anlatı temposundaki hızlı değişimler ve dönüşüm halindeki imgeler sayesinde anime, -sadece Japon toplumunun değil, tüm sanayileşmiş ya da sanayileşmekte olan toplumların sorunu olan- sürekli değişmekte olan bir toplumda kimliğin değişen doğasını incelemek için en uygun araçlardan biridir. Miyazaki Hayao, filmleri aracılığıyla ulusal ve küresel çapta meselelere değinmekte, tarihi ve gelenekleri referans alırken bunları yeniden üretmek yerine sorgulamaktadır.

Sonnotlar

1- Kenneth G. Henshall, A History of Japan: From Stone Age to Superpower, London: Macmillan Press, 1999.
2- Alex Kerr, Lost Japan, s.7, Australia: Lonely Planet Publications,1996.
3- Ünsal Oskay, İletişimin ABC'si, İstanbul: Der Yayınları, 1999, s.79.
4- Bugünkü Japonya, Haz. Uluslararası Enformasyon Merkezi Ankara: Japon Büyükelçiliği, 1989, s:4.
5- Wolfram Eberhard, Uzak Doğu Tarihi, Ankara:Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1986, s: 19.
6- Bugünkü Japonya, s. 4.
7- Nelly Naumann Japon Mitolojisi, Akın Kanat(çev.), İzmir: İlya Yayınları, 2005, s.15.
8- Bugünkü Japonya, s. 5.
9- Naumann, s.16
10- Naumann, s.16
11- Naumann, s.17
12- Server Tanilli, Yüzyılların Gerçeği ve Mirası, Cilt 2 Ortaçağ, İstanbul: Cem Yayınevi, 1993, s.274-275.
13- Eberhard, s.37
14- Naumann, s. 17.
15- Eberhard, s.43-45.
16- Bugünkü Japonya, s. 5.
17- John E. Jr. Wills, 1688 Bir Dünya Tarihi, Ali Çakıroğlu (çev) ,İstanbul: Aykırı Yayıncılık, 2002, s.232.
18- Eberhard ,s.47.
19- Tanilli, Yüzyılların Gerçeği ve Mirası, Cilt 2 Ortaçağ, s. 275.
20- Bozkurt Güvenç, Japon Kültürü, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1995, s.45-46.
21- Adnan Turani, Dünya Sanat Tarihi, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1979, s.277.
22- Tanilli, Yüzyılların Gerçeği ve Mirası, Cilt 2 Ortaçağ, s. 279.
23- Naumann, s.12-13.
24- Félicien Challaye, Japon Efsaneleri, Eray Canberk(çev), İstanbul: Okyanus Yayınları, 1997, s.5.
25- Naumann, s.14.
26- Eberhard, s.22.
27- Challaye, s.5.
28- Eberhard, s.22.
29- Güvenç, s.37-39.
30- Turani, s.276.
31- Güvenç, s. 93.
32- Naumann, s.19.
33- Naumann, s.20.
34- Naumann, s.20.

35- Naumann, s.21.
36- Eberhard, s.23.
37- Güvenç, s.46.
38- Eberhard, s.80.
39- Bugünkü Japonya, s.5.
40- Eberhard, s.73
*Adnan Turani'nin aktardığına göre o dönemde, Japonya'da din adamlarına Sojo denmekteydi.
**Profan: Dünyevi, cismani, kutsal olmayan.
41- Turani, s.278.
42- Tanilli, s.279-280.
43- Eberhard, s.1986: 79.
44- Güvenç, s.47.
45- Bugünkü Japonya, s.5.
46- Eberhard, s.67,77.
47- Ruth Benedict, Krizantem ve Kılıç, s.38,Türkan Turgut(çev), Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1965, s.38.
48- Bugünkü Japonya, s.5.
49- Bugünkü Japonya, s.6.
50- Güvenç, s.47.
51- Eberhard, s.104.
52- Bugünkü Japonya, s.6.
53- Bugünkü Japonya, s.6.
54- Güvenç, s.49.
55- Masakazu Yamazaki , Japon Kültürü: Japonlar ve Bireycilik, Oğuz Baykara (çev), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2010, s.26-28.
56- Yamazaki , s.38-39.
57- Eberhard, s.124-126.
58- Bugünkü Japonya, s.6.
59- Eberhard, s.114-117.
60- Eberhard, s.120.
61- Yamazaki , s.41.
*Wolfram Eberhard, Portekizlilerin adaya ayak basma tarihini 1542 olarak aktarmıştır.
62- Turani, s.276.
63- Bugünkü Japonya, s.10.
64- Yamazaki, s.37.
65- Güvenç, s.49.
66- Eberhard, s.131-132.
67- Eberhard, s.121.
68- Bugünkü Japonya, s.6.
69- Güvenç, s.50.
70- Server Tanilli, Yüzyılların Gerçeği ve Mirası, Cilt 3 XVI ve XVII. Yüzyıllar, İstanbul: Cem Yayınevi, 1994, s. 557.
71- Tanilli, s.558.

72- Eberhard, s. 137.
73- Wills, s.218-219.
74- Bugünkü Japonya, s. 6.
75- Güvenç, s.50-51.
76- Bugünkü Japonya, s.10.
77- Benedict, s.39-40.
78- Yamazaki, s.28,39.
79- Wills, s.207-208.
80- Benedict, s.39-42.
81- Fahir H. Armaoğlu, Siyasi Tarih 1789-1960, Ankara: Sevinç Matbaası, 1964, s.391.
82- Tanilli, Yüzyılların Gerçeği ve Mirası, Cilt 3 XVI ve XVII. Yüzyıllar, s.542.
83- Eberhard, s. 174.
84- Benedict, s.46-47.
85- Benedict, s.43.
86- Wills, s.209.
87- Tanilli, Yüzyılların Gerçeği ve Mirası, Cilt 3 XVI ve XVII. Yüzyıllar, s.541-542.
88- Tanilli, Yüzyılların Gerçeği ve Mirası, Cilt 3 XVI ve XVII. Yüzyıllar, s.543-544.
89- Yamazaki , s.64-66.
90- Benedict, s.44-45.
91- Armaoğlu, s.391.
92- Eberhard, s.158-159.
93- Bugünkü Japonya, s.10.
94- Tanilli, Yüzyılların Gerçeği ve Mirası, Cilt 3 XVI ve XVII. Yüzyıllar, s. 561.
95- Wills, s.214-215.
96- Wills, s.216.
97- Bugünkü Japonya, s.10.
98- Armaoğlu, s.392-393.
99- Karel van Wolferen, Japon Gücünün Sırrı, İnci Kurmuş (çev), Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara, 1992, s.43.
100- Bugünkü Japonya, s.10.
101- Lydia Brüll, Japon Felsefesi, Mustafa Tüzel(çev), İstanbul: Kabalcı Yayınları, 1995, s.152.
102- Mutlu Binark, "Oryantalist Söylem ve Japonya: Meiji Dönemi(1868-1912) Japon Kadın Hareketleri Tarihini Okumak", Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi Kültür ve İletişim 1/1, 1998, s. 74.
103- Benedict, s.49.
104- Binark, s.74.
105- Armaoğlu, s. 394-396.
106- Susan J. Napier, Anime :Akira'dan Howl'ın Hareketli Şatosuna, M.Murat Başekim (çev), İstanbul: Es Yayınları, 2008, s.154.
107- Benedict, s.50.
108- Bugünkü Japonya, s.11.

109- Benedict, s.51.
110- Benedict, s.51-52.
111- Güvenç, s.54.
112- Bugünkü Japonya, s.11.
113- Benedict, s.59.
114- William H. McNeill, Dünya Tarihi, Alaeddin Şenel(çev), Ankara: İnge Kitabevi, 2008, s.640.
115- Benedict, s.59-60.
116- McNeill, s.640-641.
117- Güvenç, s.55.
118- Benedict, s.60.
119- McNeill, s.641.
120- Benedict , s.61.
121- Binark "Oryantalist Söylem ve Japonya: Meiji Dönemi(1868-1912) apon Kadın Hareketleri Tarihini Okumak", s.80.
122- Güvenç, s.55.
123- Brüll, s.152.
124- Ayumi Suzuki "A nightmare of capitalist Japan: Spirited Away" http://www.ejumpcut.org/currentissue/SpiritedAway/text.html, 24.1.2009.
125- Güvenç, s.93.
126- Aktaran: Güvenç, s.93.
127- Selçuk Esenbel, "Türk ve Japon Modernleşmesi: 'Uygarlık Süreci' Kıvramı Açısından Bir Mukayese", Toplum ve Bilim, Sayı: 84, 2000, s.19.
128- Esenbel , s.22,34
129- Binark, "Oryantalist Söylem ve Japonya: Meiji Dönemi(1868-1912)Japon Kadın Hareketleri Tarihini Okumak" s.67.
130- Binark, "Oryantalist Söylem ve Japonya: Meiji Dönemi(1868-1912)Japon Kadın Hareketleri Tarihini Okumak", s.77.
131- Esenbel, s.18.
132- Yamazaki , s.17-20.
133- Yamazaki , s.83-86.
134- Aktaran: Binark "Oryantalist Söylem ve Japonya: Meiji Dönemi(1868-1912) Japon Kadın Hareketleri Tarihini Okumak", s.74-75.
135- Yamazaki , s.89.
136- Yamazaki, s.89-90.
137- Yamazaki , s.91.
138- Aki Yasuo, "Japonya'da Modernleşme ve Kadın: Raiteu Hiratsuka Örneği", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2004, s.3.
139- Binark, "Oryantalist Söylem ve Japonya: Meiji Dönemi(1868-1912)Japon Kadın Hareketleri Tarihini Okumak", s.79.
140- Yasuo, s.36-37.
141- Yasuo, s.39-43.
142- Yasuo, s. 7.

143- Binark, "Oryantalist Söylem ve Japonya: Meiji Dönemi(1868-1912) Japon Kadın Hareketleri Tarihini Okumak", s.72.
144- Aktaran: Binark, "Oryantalist Söylem ve Japonya: Meiji Dönemi (1868-1912) Japon Kadın Hareketleri Tarihini Okumak", s.71.
145- Yamazaki , s.15-16.
146- Wolferen, s.18.
147- Binark, "Oryantalist Söylem ve Japonya: Meiji Dönemi(1868-1912) Japon Kadın Hareketleri Tarihini Okumak", s.70, 75.
148- Esenbel, s.24.
149- Binark, "Oryantalist Söylem ve Japonya: Meiji Dönemi(1868-1912) Japon Kadın Hareketleri Tarihini Okumak", s.67.
150- Esenbel, s.24.
151- Binark, "Oryantalist Söylem ve Japonya: Meiji Dönemi(1868-1912) Japon Kadın Hareketleri Tarihini Okumak", s.77.
152- Esenbel, s.23.
153- Frederick L. Schodt , Manga! Manga! The World of Japanese Comics, Tokyo:Kodansha, 1986, s.38.
154- Esenbel, s.23-24.
155- Esenbel, s.25.
156- Esenbel, s.28-30.
157- Yasuo, s.28.
158- Bugünkü Japonya s.11.
159- Yasuo, s.43-44.
160- Bugünkü Japonya, s.11-12.
161- Wolferen, s.46-47.
162- Bugünkü Japonya, s.11-12.
163- Aktaran :Eberhard, s. 230.
164- Benedict, s.14.
165- Benedict , s.18.
166- Benedict , s.36.
167- Yasuo, s. 4.
168- Gökçen Alpkaya, Faruk Alpkaya, 20.Yüzyıl Dünya ve Türkiye Tarihi, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 2004, s. 238.
169- Bugünkü Japonya, s.12.
170- Güvenç, s.56.
171- Bugünkü Japonya, s. 36-37.
172- Paul Gravett, Manga Japon Çizgi Romanının Tarihi, Rüstem Baksoy(çev), İstanbul: Plan B, 2008, s.8.
173- A.Mete Tunçoku "Uzakdoğu Modelleri ve Türkiye..." Milliyet, 07.03.1980, s.2.
174- Bugünkü Japonya, s.12.
175- Bugünkü Japonya, s.38.
176- Güvenç, s.175.
177- Alpkaya; Alpkaya, s.238.
178- Wolferen, s.64-65.

179- Tunçoku, "Uzakdoğu Modelleri ve Türkiye..."
180- Aktaran :Gürhan Uçkan, "Kenzaburo Oe: İkilemli Ülke Japonya ve Ben", Cumhuriyet Gazetesi, 20.12.1994
181- Benedict, s.5-12.
182- Güvenç, s.19.
183- Benedict, s.8.
184- Wolferen, s.11-12, 20-21.
185- Aktaran : Güvenç, s.12.
186- Benedict, s.2-9.
187- Okakura Kakuzo, Çayname, A.Süha Delilbaşı(çev), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1944, s. 14-15.
188- Kakuzo, s.14.
189- Kakuzo, s.14.
190- Benedict, s.99.
191- Güvenç, s.267-269.
192- Benedict, s.38.
193- Akira Kurosawa, Kurbağa Yağı Satıcısı, Deniz Egemen(çev), ,İstanbul: Afa Yayınları, 1994, s.178.
194- Benedict, s. 96-97.
195- Güvenç, s.94-95.
196- Güvenç, s. 95.
197- Güvenç, s.101.
198- Benedict, s.149.
199- Benedict, s.134.
200- Benedict, s.103.
201- Wolferen, s.289.
202- Benedict, s.141-144.
203- Yamazaki ,s.42-43.
204- Yamazaki, s.41-42.
205- Güvenç, s.103.
206- Kakuzo, s.16.
207- Güvenç, s.67,85,106.
208- Güvenç, s.265.
209- Güvenç, s.266.
210- Kakuzo, s.40.
211- Güvenç, s.101.
212- Güvenç, s.131-132.
213- Kakuzo, s. 65-69.
214- Kakuzo, s.59, 87.
215- Güvenç, s.140.
216- Yamazaki , s.52.
217- Güvenç, s.141.
218- Bugünkü Japonya, s.139-140.
219- Turani, s.280.
220- Eberhard, s.92.

221- Güvenç, s.136.
222- Güvenç, s.141.
223- Kakuzo, s.89.
224- Kakuzo, s.52-53.
225- Güvenç, s.142.
226- Kakuzo, s.47-48.
227- Kakuzo, s.58.
228- Kakuzo, s.58-60.
229- Güvenç, s.166.
230- Yamazaki, s.52-53.
231- Yamazaki, s.53-54.
232- Kakuzo, s.57.
233- Yılmaz Çolpan , Japon Tiyatrosu Çin Tiyatrosu, s. VII, İstanbul: İzlem Yayınevi, 1964, s.s. VII.
234- Aktaran Çolpan, s.1.
235- Aktaran Çolpan, s.IX.
236- Çolpan , s.X.
237- Bugünkü Japonya, s.146.
238- Güvenç, s.160.
239- Çolpan, s.3.
240- Çolpan, s.4.
241- Bugünkü Japonya, s.146.
242- "Noh" http://www.minikjaponya.com/icerik/sanat/noh.html, 12.09. 2009.
243- Yamazaki , s.40.
244- Güvenç, s.161.
245- Turani, s.279.
246- Güvenç, s.161.
247- "Noh" http://www.minikjaponya.com/icerik/sanat/noh.html ,12.09. 2009.
248- Petek Kitamura, Japonya'dan Hayalet Öyküleri, Efsaneler, Masallar, İstanbul: Epsilon Yayıncılık, 2005, s.12.
249- Bugünkü Japonya, s.147.
250- Kaya Özkaracalar "Kuşbakışı Japon Korku Sineması Tarihi", Altyazı Dergisi, S: 25, Ocak 2004, s.53.
251- Yamazaki, s.48-49, 136.
252- Wills, s.216.
253- Güvenç, s.161.
254- "Bunraku" http://www.minikjaponya.com/icerik/sanat/bunraku.html, 12.09.2009.
255- Güvenç, s.163.
256- Bugünkü Japonya, s.147.
257- Güvenç, s.162.
258- "Bunraku" http://www.minikjaponya.com/icerik/sanat/bunraku.html 12.09.2009.

259- Güvenç, s.101.
260- Güvenç, s.144.
261- Ernst H. Gombrich Sanatın Öyküsü, Bedrettin Cömert(çev), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992, s.108.
262- Alan Watts , Zen Yolu Zen Budizm'in İlkeleri, Sena Uğur(çev), İstanbul: Şule Yayınları, 1998, s.222.
263- Güvenç, s.144.
264- Eberhard, s.77-78.
265- Güvenç, s.144.
266- Watts, s.227.
267- Eberhard, s.106.
268- Yamazaki, s.137.
269- Eberhard, s.78.
270- "Ukiyo-e" http://www.minikjaponya.com/icerik/sanat/ukiyoe.html , 12.09.2009.
271- Suzuki "A Nightmare of Capitalist Japan: Spirited Away", 24.08.2009.
272- Güvenç, s.146-147.
273- "Ukiyo-e" http://www.minikjaponya.com/icerik/sanat/ukiyoe.html 12.09.2009.
274- Eberhard, s.102.
275- Güvenç, s.122-123.
276- Güvenç, s.126.
277- Wolferen, s.11, 60-61.
278- Challaye , s.6.
279- Güvenç, s.110-111.
280- Wolferen, s.315.
281- Suzuki "A Nightmare of Capitalist Japan: Spirited Away", 24.8.2009.
282- Kitamura, s.10-11.
283- Wolferen, s.317.
284- Toni Levi, "Anime and Manga: It's Not All Make-Believe" http://aboutjapan.japansociety.org/content.cfm/anime_and_manga_its_not_all_make-believe, 24.08.2009.
285- Güvenç, s.115.
286- Güvenç, s.117.
287- Kitamura, s.10.
288- Turani, s.277.
289- Güvenç, s.118.
290- Eberhard, s.131-132.
291- Kitamura, s.11.
292- Güvenç, s.165.
293- Turani, s.279.
294- Watts, s.107.
295- Watts, s.221.
296- Eberhard, s.103.
297- Güvenç, s.167.

298- Wolferen, s.287-288.
299- McNeill, s.378.
300- Pınar İlkiz, "Narin Kiraz Çiçeklerinden Portakal Bahçelerine" http://www.futuristika.org/2008/10/04/kurosawa-i-narin-kiraz-ciceklerinden-portakal-bahcelerine/ 10.05.2010.
301- Güvenç, s.168.
302- Güvenç, s.165.
303- Aktaran :Güvenç, s.169.
304- Güvenç, s.166.
305- Kakuzo, s.39.
306- Kakuzo , s.34,36.
307- Kakuzo, s. 39.
308- Kakuzo, s.40.
309- Wolferen, s.318-319.
310- Benedict, s.82-84.
311- Benedict, s.84.
312- Yamazaki , s.75-76.
313- Wolferen, s.31-32.
314- Eberhard , s.27.
315- Güvenç, s.151.
316- Wolferen, s.43.
317- Güvenç, s.201-202.
318- Güvenç, s.203-204.
319- Kurosawa, s.67.
320- Benedict, s. 45.
321- Benedict, s.97.
322- Yasuo
323- Benedict, s.28-31.
324- Güvenç, s.270.
325- Benedict, s.55-61.
326- Amelié Nothomb, Kıran Kırana, Aslı Yüce Loof (çev), İstanbul: Can Yayınları, 2002, s.21-25.
327- Nothomb, s.28-30.
328- Wolferen, s.27.
329- Kakuzo, s.36-37.
330- Güvenç, s.267-269.
331- Yamazaki , s.83-85.
332- Benedict , s.63,
333- Güvenç, s.317-318.
334- Benedict, s.64.
335- Güvenç, s.338.
336- Benedict, s.116.
337- Benedict, s.54.
338- Eberhard, s.29.
339- Güvenç, s.205-206.

340- Benedict, s.181.
341- Güvenç, s.207-208.
342- Benedict, s.110.
343- Güvenç, s.197.
344- Güvenç, s.198.
345- Yamazaki, s.68.
346- Güvenç, s.198-201.
347- Yamazaki, s.68-69.
348- Wolferen, s.77.
349- Yamazaki, s.92-93.
350- Wolferen, s.77.
351- Yamazaki , s.93.
352- Güvenç, s.173-175.
353- Yamazaki , s.71.
354- Yamazaki , s.72.
355- Güvenç, s.175.
356- Yamazaki, s.72-73.
357- Güvenç, s.178.
358- Yamazaki, s.70-71.
359- Güvenç, s.336.
360- Benedict, s.73.
361- Benedict, s.66.
362- Benedict, s.79.
363- Güvenç, s.178.
364- Benedict, s.81.
365- Güvenç, s.190.
366- Güvenç , s.179.
367- Güvenç, s.179.
368- Wolferen, s.60-61.
369- Yasuo, s.26.
370- Benedict, s.169.
371- Yasuo, s.31.
372- Benedict, s.170.
373- Güvenç, s.176-177.
374- Benedict, s.168.
375- Güvenç, s.284.
376- Seçil Büker, Hasan Akbulut, Yumurta: Ruh'a Yolculuk, Ankara: Dipnot Yayınları, 2009, s.90.
377- Benedict, s.171.
378- Güvenç, s.283.
379- Benedict, s.170.
380- Kakuzo, s.55-56.
381- Benedict, s.173.
382- Güvenç, s.332.
383- Benedict, s.175.

384- Benedict, s.174.
385- Güvenç, s.328.
386- Benedict, s.177.
387- Aktaran :Benedict, s.177-178.
388- Güvenç, s.19-20.
389- Güvenç , s.283.
390- Benedict, s.172.
391- Güvenç, s. 286.
392- Wolferen, s.96.
393- Wolferen, s.27.
394- Güvenç, s.70.
395- Wolferen, s.96-101.
396- Güvenç, s.287-291
397- Güvenç, s.295-296.
398- Benedict, s.55
399- Güvenç, s.298
400- Bugünkü Japonya, s.93.
401- Wolferen, s.184.
402- Güvenç, s.301-303.
403- Wolferen, s.99.
404- Aktaran :Güvenç, 306.
405- Güvenç, s.309-316.
406- Bugünkü Japonya, s. 92.
407- Wolferen, s.102.
408- Wolferen, s.102.
409- Güvenç, s.334.
410- Wolferen, s.102.
411- Wolferen, s.102.
412- Zahir Güvemli, Sinema Tarihi: Başlangıcından Bugüne Türk ve Dünya Sineması, İstanbul: Varlık Yayınevi, 1960, s.184.
413- Hiroshi Komatsu "Büyük Kanto Depremi Öncesi Japonya", Dünya Sinema Tarihi içinde, Haz.Geoffrey Nowell-Smith, Ahmet Fethi(çev), İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2003, s.212-213.
414- Komatsu , s.213.
415- Komatsu, s.213.
416- Kurosawa, s.106.
417- Komatsu, s.213.
418- Nagisa Oshima, Özgürlük Arayışı, Yurdagül Gürpınar(çev), İstanbul: Afa Yayınları, 1994, s.11.
419- Gravett, s.26.
420- Oshima, s.15-16.
421- Oshima, s.9-11.
422- Oshima, s.13-14.
423- Güvenç, s.261.
424- Gravett, s.98.

425- Burak 'Isamu' Aydın "Manga: Çizgiroman Meraklıları İçin Bir Giriş". Sanat Dünyamız, Sayı: 105, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007, s.9.
426- Yonezawa Yoshihiro, "Manga karakterleri ve okuyucular birlikte büyüyor", Sami Oğuz(çev), Sanat Dünyamız, Sayı: 105, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007, s.83.
427- Gravett, s.119.
428- Aydın "Manga: Çizgiroman Meraklıları İçin Bir Giriş" , s.9.
429- Mutlu Binark, "Neden Japon Popüler Kültürü Neden Manga", Çizgii Hayat Kılavuzu: Kahramanlar, Dergiler ve Türler içinde, Der. Levent Cantek , İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s.430.
430- Schodt, s.13.
431- Emre 'Ceiphied' Elikara, "Manga Türleri", Sanat Dünyamız, Sayı: 105, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007, s.64.
432- Schodt, s.12.
433- Schodt, s.40.
434- Gravett, s.23.
435- Güvenç, s.84.
436- Aydın "Manga: Çizgiroman Meraklıları İçin Bir Giriş, s.12.
437- Schodt, s.42.
438- Sarah Glazer, "Kızlar İçin Manga",Ahu Paköz(çev), Sanat Dünyamız Sayı: 105, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007, s.74.
439- Aydın "Manga: Çizgiroman Meraklıları İçin Bir Giriş", s.9
440- Aydın "Manga: Çizgiroman Meraklıları İçin Bir Giriş", s.12.
441- Elif Varol, Uzakdoğu Kültüründe 'Japonya Örneğinde' Çizgi Roman Sanatının Gelişimi ve Bir Çizgi Roman Denemesi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışması Raporu, http://www.anime.gen.tr/yazi.php?id=159, 17.09.2009.
442- Binark , "Neden Japon Popüler Kültürü Neden Manga", s.432.
443- Gravett, s.10.
444- Gravett, s.12.
445- Aydın "Manga: Çizgiroman Meraklıları İçin Bir Giriş", s.12.
446- Mutlu Binark (2003) "Anımsa(t)ma: Hadashi no Gen ve Mangaka Nakazawa Keiji", MangAnime Dergisi, S: 2, 2003,s:18.
447- Aydın "Manga: Çizgiroman Meraklıları İçin Bir Giriş", s. 12.
448- Eberhard, s.92-93.
449- Napier, s.29.
450- Yonezawa, s.83.
451- Yonezawa, s.83.
452- Binark, "Neden Japon Popüler Kültürü Neden Manga", s.432.
453- Gravett, s.13.
454- Binark, "Neden Japon Popüler Kültürü Neden Manga", s.433.
455- Gravett, s.9.
456- Gravett, s.9.
457- Napier, s.16.
458- Binark, "Neden Japon Popüler Kültürü Neden Manga", s.430.

459- Tuğba Ölek, Burak Aydın, Bülent Tellan vd. , "Manga ve Anime Üzerine Bir Tartışma", Sanat Dünyamız, Sayı:105, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007, s.124.
460- Ölek, Aydın, Tellan vd, s.124.
461- Müjde Ker Dinçer, Özgür Yılmazkol, "Çizgi Film Dünyasında Türselliğe Eleştirel Bir Bakış: Animasyonlar Karşısında Animeler", Medya Okumaları içinde, Der.Özgür Yılmazkol, Ankara: Nobel Yayın, 2007, s.187-188.
462- Gravett, s.18.
463- Ker Dinçer, Yılmazkol, s.188.
464- Gravett, s.20.
465- Schodt, s.35.
466- Gravett, s.18.
467- Burak Aydın "Nedir Bu Anime?Peki ya Manga?", MangAnime Dergisi, Haziran 2003, Sayı:1, 2003, s.2.
468- Napier, s.30-31.
469- Binark, "Neden Japon Popüler Kültürü Neden Manga", s.450.
470- Gravett, s.18-21.
471- Ker Dinçer, Yılmazkol , s.189.
472- Gravett, s.24-26.
473- Aktaran : Burak 'Isamu' Aydın, "Manga Tarihi", Ahu Paköz(çev), Sanat Dünyamız , Sayı: 105, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007,s. 22.
474- Gravett, s.27-28.
475- Aydın "Manga: Çizgiroman Meraklıları İçin Bir Giri", s.12.
476- Binark, "Neden Japon Popüler Kültürü Neden Manga", s.449.
477- Gravett, s.24-30.
478- Jesse Stanley "Anime 101" http://web.archive.org/web/20041227225140/www.earlham.edu/~japanink/japanink_anime101.html , 24.8.2009.
479- Gravett, s.54.
480- Binark, "Neden Japon Popüler Kültürü Neden Manga", s.434.
481- Aydın "Manga Tarihi", s. 23.
482- Onur 'Alpin' Alparslan "Geçmişten Günümüze Manga Tarihi" http://www.anime.gen.tr/yazi.php?id=64 , 03.12.2009.
483- Aydın "Manga Tarihi", s.24.
484- Alparslan "Geçmişten Günümüze Manga Tarihi" , 03.12.2009.
485- Alparslan "Geçmişten Günümüze Manga Tarihi", 03.12.2009.
486- Gravett, s.40.
487- Gravett, s.40-42.
488- Gravett, s.56.
489- Binark, "Neden Japon Popüler Kültürü Neden Manga", s.438-439.
490- Aydın "Manga Tarihi", s.28.
491- Aydın "Manga Tarihi", s.28.
492- Binark, "Neden Japon Popüler Kültürü Neden Manga", s.439-440.
493- Gravett, s.118.
494- Gravett, s.118.
495- Aydın "Manga Tarihi", s.28-29.

496- Aydın "Manga Tarihi", s.29.
497- Elikara, s.57.
498- Aydın "Manga: Çizgiroman Meraklıları İçin Bir Giriş", s.14.
499- İpek Cevahir, "AmeriManga", Sanat Dünyamız, Sayı: 105, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007, s.79.
500- Gravett, s.17.
501- Glazer, s.67,74.
502- Bülent Tellan "Gon'dan Gen'e Türkiye'de Manga", Sanat Dünyamız, Sayı: 105, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007, s.41.
503- Cevahir, s: 79-80.
504- Ker Dinçer, Yılmazkol, s.179.
505- Güvemli, s.147.
506- Ker Dinçer, Yılmazkol, s.180.
507- Güvemli, s.148.
508- "Katsudo Sashin" http://www.imdb.com/title/tt1226777/, 13.11.2010.
509- "Anime History" http://www.japaneselifestyle.com.au/culture/anime_history.html, 13.11.2010.
510- Aktaran: Armen Boudjikanian "Interview with Akira Tochigi" http://www.fpsmagazine.com/blog/2008/03/interview-with-akira-tochigi.php, 13.11.2010
511 Aktaran: Boudjikanian, 13.11.2010
512- "Anime History", 13.11.2010.
513- Kitamura, s.63.
514- "Anime History", 13.11.2010.
515- Fred Patten "Momotaro's Gods-Blessed Sea Warriors:Japan's Unknown Wartime Feature" http://www.awn.com/mag/issue1.7/articles/patten1.7.html , 13.11.2010.
516- Patten, 13.11.2010.
517- Patten, 13.11.2010.
518- "Anime History", 13.11.2010.
519- Zeynep Özel "Japon Medya Sanatları Festivali: Anime Filmler", Altyazı Dergisi, Sayı.99, Ekim 2010, s.62.
520- Levi, 24.08.2009.
521- Levi, 24.08.2009.
522- "Ruhların Kaçışı", Altyazı Dergisi, 2004 Sayı: 30, s.40-43
523- Yavuz Eren "Manga ve Animelerde Rekabet" , Sanat Dünyamız, Sayı 105, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007, s.91.
524- Hayao Miyazaki, "About Japanese Animation", İngilizce'ye Çeviren: Ryoko Toyama, http://nausicaa.net/miyazaki/interviews/aboutanime.html, 24.08.2009
525- Miyazaki, 24.09.2009
526- Napier, s.19.
527- Levi, 24.08.2009.
528- Napier, s.24-25.
529- Stanley, 24.08.2009

530- Napier, s.25.
531- Stanley,24.08.2009
532- Stanley, 24.08.2009
533- Napier, s.26-27.
534- Miyazaki, 13.11.2010
535- Miyazaki , 13.11.2010
536- Napier, s.24.
537- Napier, s.28.
538- Napier, s.29-30.
539- Tuğba Ölek, Burak Aydın, Bülent Tellan vd., s.126.
540- Napier, s.12.
541- Özel, s.63.
542- Tutal Cheviron "Cadılar Sevimli Olabilir", Dişillik, Güzellik ve Şiddet Sarmalında Kadın ve Bedeni içinde, Der. Yasemin İnceoğlu, Altan Kar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010, s.93.
543- Napier, s.17.
544- Gravett, s.152.
545- Napier, s.12.
546- Levi , 24.08.2009.
547- Binark, "Neden Japon Popüler Kültürü Neden Manga?", s.431.
548- Levi, 24.08.2009.
549- Tutal Cheviron, s.93.
550- Özden Cankaya, Dünden Bugüne Radyo Televizyon, Türkiye'de Radyo-Televizyonun Gelişim Süreci, İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım, 1997, s.56.
551- Binark, "Neden Japon Popüler Kültürü Neden Manga?", s. 430
552- Tellan, "Gon'dan Gen'e Türkiye'de Manga", s.35-36.
553- Tellan , "Gon'dan Gen'e Türkiye'de Manga", s.37.
554- Aktaran :Napier, s.14-17.
555- Napier, s.13.
556- Napier, s.13.
557- Iwabuchi, Koichi (2002:76) Recentering Globalization:Popular Culture and Japanese Transnationalism, Duke University Press,USA.
558- Aktaran :Suzuki, 24.08.2009
559- Napier, s.16.
560- Napier, s.39-40.
561- Napier, s. 39.
562- Aktaran :Napier, s.39-40.
563- Aktaran :Uçkan, 20.12.1994
564- Harry Harootunian , Overcome by Modernity- History, Culture and Community in Interwar Japan, New Jersey: Princeton University Press, 2000.
565- Suzuki, 24.08.2009.
566- Suzuki, 24.09.2009.
567- Eric Smoodin'den aktaran Napier , s.327.
568- Ker Dinçer, Yılmazkol, s.177.
** Lumiére Kardeşler'in gerçeğin görüntüsünü yakalamaya çalışan sineması

belge filme giden yolu açtıysa, Méliés de film hileleri ile düşler dünyasına bir kapı açarak kurmaca ve canlandırma filmlerin ilk örneklerini vermiştir.
569- Levi, 24.09.2009.
570- Özel, s: 62.
571- Aktaran :Nao Nakanishi "Disney turns to Japanese cartoonist for new look" http://www.nausicaa.net/miyazaki/disney/media-coverage2.htnl#1, 13.11.2010
572- Ölek, Aydın, Tellan vd., s.126
573- Napier, s.32.
574- Aktaran Napier, s.32.
575- Gravett, s.152.
576- Onur 'Alpin' Alparslan (2004) "Evrensel Bir Efsane: Akira", Çizgili Hayat Kılavuzu içinde, Levent Cantek(der), İstanbul: İletişim Yayınları, İstanbul,2004, s.444.
577- Alparslan "Evrensel Bir Efsane: Akira, s.445.
578- Levi, 24.08.2009.
579- Levi, 24.08.2009.
580- Napier, s.328.
581- Napier, s.34-35.
582- Napier, s.34-36.
583- Aktaran Napier, s.36.
584- Ogan Koçkan "Otaku: Alt-kültürün Japon Halleri", Altyazı Dergisi,S 25, 2004, s.61.
585- Koçkan, s.61.
586- Napier, s.37.
587- Napier, s.45.
588- Napier, s.21.
589- Napier, s.285.
590- Napier, s.41, 286, 307-308.
591- Napier, s.291.
592- Mutlu Binark, "Anımsa(t)ma: Hadashi no Gen ve Mangaka Nakazawa Keiji", s: 18.
593- Aktaran :Gravett, s.57.
594- Binark, "Anımsa(t)ma Hadashi no Gen ve Mangaka Nakazawa Keij", s: 18.
595- Binark, "Anımsa(t)ma: Hadashi no Gen ve Mangaka Nakazawa Keii", s.19.
596- Napier, s.250.
597- Napier, s.261.
598- Binark, "Anımsa(t)ma: Hadashi no Gen ve Mangaka Nakazawa Keii", s.19.
599- Gravett, s.65.
600- Binark, "Anımsa(t)ma: Hadashi no Gen ve Mangaka Nakazawa Keii", s.19.

601- Binark, "Anımsa(t)ma Hadashi no Gen ve Mangaka Nakazawa Keiji", s.19.
602- Napier, s.254.
603- Napier, s.254-255.
604- Napier, s.22.
605- Arus Yumul "Bitmemiş Bir Proje Olarak Beden", Toplum ve Bilim, Sayı:84,2000, s.47-48.
606- Napier, s. 42.
607- Yumul, "Bitmemiş Bir Proje Olarak Beden" s.48.
608- Napier, s.22,42.
609- Gravett, s.58.
610- Napier, s.43.
611- Napier, s.311.
612- Napier, s.43.
613- Napier, s.43.
614- Napier, s.310.
615- Napier, s.23.
616- Napier, s.311.
617- Napier, s.171.
618- Elikara, s.63-64.
619- Gravett, s.59.
620- Eren, s.90.
621- Eren, s.92-93.
622- Napier, s.104.
623- Napier, s.103.
624- Aktaran: Uçkan, 20.12.1994.
625- Napier, s.103-106.
626- Napier, s.104.
627- Gravett, s.74-76.
628- Napier, s.172.
629- Glazer, s.67.
630- Schodt, s. 92.
631- Elikara, s.62.
632- Gravett, s.77.
633- Varol, 17.09.2009.
634- Elikara, s.61.
635- Gravett, s.74.
636- Gravett, s.74.
637- Gravett, s.76.
638- Gravett, s.77.
639- Gravett, s.79.
640- Gravett, s.80.
641- Yamamoto Tsunetomo, Hagakure: Saklı Yapraklar, Hüseyin Can Erkin(çev), İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2006, s.52

642- Michel Foucault, Cinselliğin Tarihi, Hülya Uğur Tanrıöver(çev), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2007, s.286,479.
643- Ihara Saikaku, Samuraylar Arasında Aşk, Fatih Özgüven(çev), İstanbul: Okuyan Us Yayınları, 2004, s.57.
644- Glazer, s: 67.
645- Gravett (2008: 80)
646- Glazer, s. 74-75.
647- Aktaran :Glazer, s: 76.
648- Elikara s.61-65.
649- Napier, s.173.
650- Yasuo, s.25.
651- Eberhard, s.28.
652- Yasuo, s.26.
653- Yasuo, s.26.
654- Gravett, s.74.
655- Yasuo, s.30-31.
656- Gravett, s.74.
657- Yasuo, s.40.
658- Napier, s.236.
659- Napier, s.79.
660- Napier, s. 93.
661- Kitamura, s.11.
662- Napier, s.81.
663- Napier, s.94.
664- Napier, s.94-99.
665- Napier, s.97-99.
666- Napier, s.97-98.
667- Napier, s.142.
668- Napier, s.48.
669- "Ruhların Kaçışı", s.41.
670- Aktaran: Napier, s.51.
671-Onur 'Alpin' Alparslan "Miyazaki Hayao ve Eserleri",http://www.anime.gen.tr/yazi.php?id=27, 18.06.2010
672-Miyazaki , 24.08.2009.
673- Miyazaki , 24.08.2009.
674- Alparslan "Miyazaki Hayao ve Eserleri", 18.06.2009
675- Tom Mes, http://www.midnighteye.com/ interviews/hayao_ miyazaki shtml , 24.08.2009.
676- Alparslan "Miyazaki Hayao ve Eserleri",18.06.2010.
677- Miyazaki , 24.08.2009.
678- Miyazaki , 24.08.2009.
679- "The Adventures of Hols, Prince of the Sun", http://www. nausicaa.net/miyazaki/otherfilms/#hols, 12.08.2009.
680- "The Adventures of Hols, Prince of the Sun", 12.08.2009.
681- Alparslan, "Miyazaki Hayao ve Eserleri", 18.06.2010.

682- "World Masterpiece Theater" http://www.nausicaa. net/miyazaki/wmt/, 12.08.2009.
683- Alparslan, "Miyazaki Hayao ve Eserleri", 18.06.2010.
684- Gravett, s.115.
685- Alparslan, "Miyazaki Hayao ve Eserleri", 18.06.2010.
686- Alparslan, "Miyazaki Hayao ve Eserleri", 18.06.2010.
687- "Isao Takahata", http://www.nausicaa.net/miyazaki/takahata/ 12.08.2009.
688- Napier (2008: 189)
689- Alparslan, "Miyazaki Hayao ve Eserleri", 18.06.2010.
690- "Porco Rosso", http://www.nausicaa.net/miyazaki/porco/, 12.08.2009
691- Alparslan, "Miyazaki Hayao ve Eserleri", 18.06.2010.
692- Aktaran :Mes, 24.08.2009.
693- "Whisper of the Heart", http://www.nausicaa.net/miyazaki/mimi/, 12.08.2009.
694- Alparslan, "Miyazaki Hayao ve Eserleri", 18.06.2010.
695- Alparslan, "Miyazaki Hayao ve Eserleri", 18.06.2010.
696- Bülent Tellan, "Dosya:'Spirited Away' Oscar'ın ardından şimdi de Türkiye'de, MangAnime Dergisi, Sayı: 1, Haziran 2003, s: 9.
697- Tutal Cheviron, s.94.
698- Levi, 24.08.2009.
699- Aktaran: Napier, s.177.
700- Napier, s.180.
701- Napier, s.174.
702- Napier, s.45.
703- Tutal Cheviron, s.94.
704- Napier, s.176.
705- Napier, s.180.
706- Tutal Cheviron, s.96
707- Mes, 24.08.2009.
708- Suzuki, 24.08.2009.
709- Benjamin, Walter (2001). "Hikaye Anlatıcısı", N. Gürbilek (ed) Son Bakışta Aşk.İstanbul: Metis Yayınları.s.93
710- Ong, W.J. (1999). Sözlü ve Yazılı Kültür Sözün Teknolojikleşmesi. Sema Postacıoğlu Banon(çev), İstanbul: Metis Yayınları.s.164-166.
711- Tolkien, J.R.R.(1999). Peri Masalları Üzerine. İstanbul: Altı Kırkbeş Yayınları.s.105.
712- Ong, s.85
713- U. Uraz Aydın(2008) Sihir ve Ütopya, Versus Yayınları: İstanbul, s.24.
714- Benjamin, s.82
715- Le Guin, Ursula (2011) Kadınlar, Rüyalar, Ejderhalar. D. Erksan vd (ed). İstanbul: Metis Yayınları.s.28
716- Le Guin, s.29.
717- Postman, Neil.(1994). Televizyon: Öldüren Eğlence. Osman Akınhay(çev), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.s.17-19.

718- Büyükdüvenci S., Öztürk, S.R. (1997). Postmodernizm ve Sinema. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.s.14.
719- Akyürek, F. (2009). Senaryo Yazarı Olmak. İstanbul: Media Cat Kitaplığı.s.21.
720- Binark, M.(2004). "Neden Japon Popüler Kültürü Neden Manga", In: L. Cantek(ed) Çizgili Hayat Kılavuzu: Kahramanlar, Dergiler ve Türler. İstanbul: İletişim Yayınları.s.433.
721- Levi, (24.08.2009)
722- Napier, s.32.
723- Berman, M. (2006). Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor. Ümit Altuğ, Bülent Peker (çev), İstanbul: İletişim Yayınları, s. 27.
724- Benjamin, s.81.
725- Benjamin, s.89.
726- Benjamin, s.62.
727- Aydın, Uraz (2008). Sihir ve Ütopya. İstanbul: Versus Yayınları.s.3.
728- Benjamin, s.78.
729- Weber, Max (2008) Sosyoloji Yazıları, Çev: Taha Parla, Deniz Yayınları, İstanbul.s.223.
730- Weber, s.245.
731- Benjamin, s.82.
732- Tolkien, s.97.
733- Benjamin, s.82.
734- Tolkien,s.70.
735- Walter Benjamin , "Hikaye Anlatıcısınlatıcısı", Son Bakışta Aşk içinde, İstanbul: Metis Yayınları, 2001,s. 93-94.
736- Aktaran: Mes, 24.08.2009.
737- Aktaran: Mes, 24.08.2009.
738- Suzuki, 24.08.2009.
739- Tutal (2010: 95)
740- Napier (2008: 20)
741- Napier, s.177.
742- Suzuki, 24.08.2009.
743- Aktaran Napier, s.175.
744- Aktaran: Nakanishi , 13.11.2010
745- Miyazaki, 24.08.2009.
746- Miyazaki , 24.08.2009.
747- Miyazaki , 24.08.2009.
748- Miyazaki , 24.08.2009.
749- Miyazaki , 24.08.2009.
750- Miyazaki, 24.08.2009.
751- Miyazaki, 24.08.2009.
752- Miyazaki, 24.08.2009.
753- Miyazaki, 24.08.2009.
754- Miyazaki, 24.08.2009.
755- Gravett, s.115.

756- "TED Case Studies: Minamata Disaster" http://www1.american.edu/ted/MINAMATA.HTM, 15.09.2010.
757- Wolferen, s.64-65.
758- Tutal Cheviron, s.94.
759- Napier, s.191.
760- Napier, s.191.
761- Sadi Konuralp, "Animede Müzik", Görüntünün Müziği Müziğin Görüntüsü içinde, Cem Pekman, Barış Kılıçbay(der), İstanbul: Par Yayıncılık, 2004, s.116-117.
762- Napier, s.193.
763- Eureka, Özel Miyazaki sayısından Aktaran: Napier, s.175.
764- Alparslan "Miyazaki Hayao ve Eserleri", 18.06.2010
765- Stanley, 24.8.2009.
766- Kitamura, s.26.
767- Güvenç, s.333.
768- Stanley, 24.08.2009.
769- Napier, s.187.
770- Konuralp, s.117.
771- Tutal Cheviron, s.111.
772- Tutal Cheviron, s.117.
773- Tutal Cheviron, s.107.
774- Tutal Cheviron, s.110.
775- Napier, s.194.
776- Napier, s.189-190.
777- Napier, s.189.
778- Tutal Cheviron, s.123.
779- Aktaran :Napier, s.267.
780- Napier, s.266.
781- Napier, s.272.
782- Miyazaki'den aktaran: Nakanishi, 13.11.2010.
783- Douglas'tan aktaran Tutal Cheviron, s.99.
784- Aktaran Napier, s.278.
785- Aktaran Napier, s.278.
786- Napier, s.271.
787- Octavio Paz, Çifte Alev: Aşk ve Erotizm, Tomris Uyar(çev), İstanbul: Okuyan Us Yayınları,2002, s.201.
788- Napier, s.209.
789- Suzuki, 24.08.2009.
790- Aktaran Suzuki, 24.08.2009.
791- Napier, s.211.
792- Suzuki, 24.08.2009.
793- Suzuki, 24.08.2009.
794- Napier, s.216.
795- Napier, s.213.
796- Mes, 24.08.2009.

797- Aktaran Napier, s. 213.
798- Suzuki, 24.08.2009.
799- Aktaran Engin Palabıyık "Dikkat! Bir Başyapıt" , Sinema Dergisi, Sayı:6, Haziran 2004, s.42.
800- Aktaran Palabıyık, s.42.
801- Platon, Şölen, Birdal Akar(çev), İstanbul: Şule Yayınları, 2009, s.45-46
802- Kakuzo, s.20-21.
803- Platon, s.46-47.
804- Mes, 24.08.2009.
805- Napier, s. 222.
806- Konuralp, s.118.
807- Suzuki, 24.08.2009.
808- "Howl's Moving Castle", http://www.nausicaa.net/ wiki/Howl%27s_ Moving_Castle, 12.08.2009.
809-Napier, s.223.
810- Dr. Nancy Etcoff, Dr. Susie Orbach vd, 2005 Dove Araştırma Bulguları "Basmakalıpların Ötesinde: Güzellik İnançlarının Temelini Yeniden Yapılandırmak"
http://www.gercekguzellikkampanyasi.com/dove_white_paper_final. plf , 10.03.2009.
811- Sevgi Kesim, Altan Kar, "Plastik Cerrahi, 'Tanrım Beni Baştan Yarat!.' Metaforunu Mümkün Kılabilir Mi?", "Dişillik, Güzellik ve Şiddet Sarmalında Kadın ve Bedeni" içinde, Yasemin İnceoğlu, Altan Kar (der), İstanbul:Ayrıntı Yayınları, 2010, s.193.
812-Arus Yumul, "Türk Sinemasında Aşk ve Ahlak", Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Cilt 1 içinde, Deniz Derman(haz.) , İstanbul: Bağlam Yay , 2001, s.48.
813- Yumul, "Türk Sinemasında Aşk ve Ahlak", s.48.
814- Kakuzo, s.67.
815- Dante Alighieri, İlahi Komedya, Araf 30. Kanto, Rekin Teksoy(çev), İstanbul: Oğlak Yayınları, 2010, s.512-514.
816- Mukadder Yakupoğlu, "Batı Düşüncesinin Temel İkilemi Olarak Aşk ve Cinsellik" ,Doğu Batı Düşünce Dergisi, Sayı: 27, 2004, s.16-18.
817- Kitamura, s.107-112.
818- Napier, s.146.
819- Aktaran Napier , s.146-148.
820- Wolferen, s.3.
821- Büker, Akbulut, s.157.
822- Platon, s.52.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Akyürek, Feridun **Senaryo Yazarı Olmak**, Media Cat Kitaplığı.İstanbul, 2009.

Alparslan, Onur 'Alpin' "**Evrensel Bir Efsane: Akira**", Çizgili Hayat Kılavuzu içinde, Levent Cantek (der), İstanbul: İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.

Alpkaya, Gökçen; Alpkaya, Faruk **20. Yüzyıl Dünya ve Türkiye Tarihi**, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 2004

Armaoğlu, Fatih H., **Siyasi Tarih 1789-1960**, Ankara: Sevinç Matbaası, 1964.

Aydın, Uraz **Sihir ve Ütopya**, İstanbul: Versus Yayınları, İstanbul, 2008.

Benedict, Ruth, **Krizantem ve Kılıç**, Türkan Turgut (çev), Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1965.

Benjamin, Walter, "**Hikaye Anlatıcısınlatıcısı", Son Bakışta Aşk içinde**,İstanbul: Metis Yayınları, 2001.

Berman, Marshall, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**. Ümit Altuğ, Bülent Peker (çev), İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.

Binark, Mutlu, "**Neden Japon Popüler Kültürü Neden Manga", Çizgili Hayat Kılavuzu: Kahramanlar, Dergiler ve Türler** içinde, Levent Cantek (der), İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.

Brüll, Lydia, **Japon Felsefesi**, Mustafa Tüzel (çev), İstanbul: Kabalcı Yayınları, 1995.

Bugünkü Japonya, Uluslararası Enformasyon Merkezi (haz), Ankara: Japon Büyükelçiliği, 1989.

Büker, Seçil; Akbulut, Akbulut, **Yumurta: Ruh'a Yolculuk**, Ankara: Dipnot Yayınları, 2009

Büyükdüvenci S., Öztürk, S.R., **Postmodernizm ve Sinema**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1997.

Cankaya, Özden, **Dünden Bugüne Radyo Televizyon, Türkiye'de Radyo-Televizyonun Gelişim Süreci**, İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım, 1997.

Challaye, Félicien, **Japon Efsaneleri**, Eray Canberk (çev), İstanbul: Okyanus Yayınları, 1997.

Çolpan, Yılmaz, **Japon Tiyatrosu Çin Tiyatrosu**, s. VII, İstanbul: İzlem Yayınevi, 1964.

Dante Alighieri, **İlahi Komedya, Araf 30. Kanto**, Rekin Teksoy (çev), İstanbul: Oğlak Yayınları, 2010, s.512-514.

Eberhard, Wolfram, **Uzak Doğu Tarihi**, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1986

Foucault, Michel, **Cinselliğin Tarihi**, Hülya uğur Tanrıöver (çev), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2007.

Gombrich, Ernst H., **Sanatın Öyküsü**, Bedrettin Cömert (çev), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992.

Gravett, Paul, **Manga Japon Çizgi Romanının Tarihi**, Rüstem Baksoy (çev), İstanbul: Plan B, 2008.

Güvemli, Zahir, **Sinema Tarihi: Başlangıcından Bugüne Türk ve Dünya Sineması**, İstanbul: Varlık Yayınevi, 1960.

Güvenç, Bozkurt, **Japon Kültürü,** Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1995.

Harootunian, Harry, **Overcome by Modernity- History, Culture and Community in Interwar Japan**, New Jersey: Princeton University Press, 2000.

Henshall, Kenneth G., **A History of Japan: From Stone Age to Superpower**, London: Macmillan Press, 1999.

Iwabuchi, Koichi, **Recentering Globalization:Popular Culture and Japanese Transnationalism**, USA: Duke University Press, 2002.

Kakuzo, Okakura **Çayname**, A. Süha Delilbaşı (çev), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1944.

Ker Dinçer, Müjde; Yılmazkol, Özgür, **"Çizgi Film Dünyasında Türselliğe Eleştirel Bir Bakış: Animasyonlar Karşısında Animeler", Medya Okumaları** içinde, Der. Özgür Yılmazkol, Ankara: Nobel Yayın, 2007.

Kerr, Alex, **Lost Japan**, Australia: Lonely Planet Publications,1996.

Kesim, Sevgi; Kar, Altan, "**Plastik Cerrahi, 'Tanrım Beni Baştan Yarat!..' Metaforunu Mümkün Kılabilir Mi?**", "Dişillik, Güzellik ve Şiddet Sarmalında Kadın ve Bedeni" içinde, Yasemin İnceoğlu, Altan Kar (der), İstanbul:Ayrıntı Yayınları, 2010.

Kitamura, Petek, **Japonya'dan Hayalet Öyküleri**, Efsaneler, Masallar, İstanbul: Epsilon Yayıncılık, 2005.

Komatsu, Hiroshi, **"Büyük Kanto Depremi Öncesi Japonya", Dünya Sinema Tarihi** içinde, Haz. Geoffrey Nowell-Smith, Ahmet Fethi (çev), İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2003.

Konuralp, Sadi, **"Animede Müzik", Görüntünün Müziği Müziğin Görüntüsü** içinde, Cem Pekman, Barış Kılıçbay (der), İstanbul: Pan Yayıncılık, 2004.

Kurosawa, Akira, **Kurbağa Yağı Satıcısı**, Deniz Egemen (çev), ,İstanbul: Afa Yayınları, 1994.

Le Guin, Ursula K. **Kadınlar, Rüyalar, Ejderhalar**. D. Erksan vd (ed). İstanbul: Metis Yayınları, İstanbul, 2011.

McNeill, William H. **Dünya Tarihi**, Alaeddin Şenel (çev), Ankara: İmge Kitabevi, 2008.

Napier, Susan J. **Anime: Akira'dan Howl'ın Hareketli Şatosuna**, M. Murat Başekim (çev), İstanbul: Es Yayınları, 2008.

Naumann, Nelly, **Japon Mitolojisi**, Akın Kanat (çev.), İzmir: İlya Yayınları, 2005.

Nothomb, Amelié, **Kıran Kırana**, Aslı Yüce Loof (çev), İstanbul: Can Yayınları, 2002.

Ong, Walter J. **Sözlü ve Yazılı Kültür Sözün Teknolojikleşmesi**. Sema Postacıoğlu Banon (çev), Metis Yayınları, İstanbul, 1999.

Osada, Arata, **Atom Bombası Çocukları**, Alaattin Bilgi (çev), Ankara: Sol Yayınları, 1965.

Oshima, Nagisa, **Özgürlük Arayışı,** Yurdagül Gürpınar (çev), İstanbul: Afa Yayınları, 1994.

Oskay, Ünsal, **İletişimin ABC'si**, İstanbul: Der Yayınları, 1999.

Paz, Octavio, **Çifte Alev: Aşk ve Erotizm**, Tomris Uyar (çev), İstanbul: Okuyan Us Yayınları, 2002.

Platon, **Şölen**, Birdal Akar (çev), İstanbul: Şule Yayınları, 2009.

Postman, Neil. **Televizyon: Öldüren Eğlence**, Osman Akınhay (çev), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1994.

Saikaku, Ihara, **Samuraylar Arasında Aşk**, Fatih Özgüven (çev), İstanbul: Okuyan Us Yayınları, 2004.

Schodt, Frederick L. **Manga! Manga! The World of Japanese Comics**, Tokyo: Kodansha, 1986.

Sei Şonagon, **Yastıkname**, Kitap Çevirmenleri Girişimi Ortak Çevirisi, İstanbul: Metis, Tuncay Birkan (haz), 2006.

Tanilli, Server, **Yüzyılların Gerçeği ve Mirası, Cilt 2 Ortaçağ**, İstanbul: Cem Yayınevi, 1993.

Tanilli, Server, **Yüzyılların Gerçeği ve Mirası, Cilt 3 XVI ve XVII. Yüzyıllar**, İstanbul: Cem Yayınevi, 1994.

Tolkien, J.R.R. **Peri Masalları Üzerine**, Altı Kırkbeş Yayınları, İstanbul, 1999.

Tsunetomo, Yamamoto, **Hagakure: Saklı Yapraklar**, Hüseyin Can Erkin (çev), İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2006.

Turani, Adnan, **Dünya Sanat Tarihi**, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1979.

Tutal Cheviron, Nilgün **"Cadılar Sevimli Olabilir", Dişillik, Güzellik ve Şiddet Sarmalında Kadın ve Bedeni** içinde, Der. Yasemin İnceoğlu, Altan Kar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010.

Watts, Alan, **Zen Yolu Zen Budizm'in İlkeleri**, Sena Uğur (çev), İstanbul: Şule Yayınları, 1998.

Weber, Max, **Sosyoloji Yazıları**, Taha Parla (çev), Deniz Yayınları, İstanbul, 2008.

Wills, John E.Jr., **1688 Bir Dünya Tarihi**, Ali Çakıroğlu (çev) ,İstanbul: Aykırı Yayıncılık, 2002.

Wolferen, Karel van, **Japon Gücünün Sırrı**, İnci Kurmuş (çev), Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara, 1992.

Yamazaki, Masakazu, **Japon Kültürü: Japonlar ve Bireycilik**, Oğuz Baykara (çev), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2010.

Yumul, Arus **"Türk Sinemasında Aşk ve Ahlak", Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Cilt 1** içinde, Deniz Derman (haz.) , İstanbul: Bağlam Yay , 2001, s.48.

Süreli Yayınlar

Aydın, Burak 'Isamu' **"Nedir Bu Anime? Peki ya Manga?"**, MangAnime Dergisi, Haziran 2003, Sayı:1, 2003.

Aydın, Burak 'Isamu' **"Manga Tarihi"**, Ahu Paköz (çev), Sanat Dünyamız, Sayı: 105, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.

Aydın, Burak 'Isamu' **"Manga: Çizgiroman Meraklıları İçin Bir Giriş"**, Sanat Dünyamız, Sayı: 105, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.

Binark, Mutlu, **"Oryantalist Söylem ve Japonya: Meiji Dönemi (1868-1912) Japon Kadın Hareketleri Tarihini Okumak"**, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi Kültür ve İletişim 1/1, 1998.

Binark, Mutlu, **"Anımsa(t)ma: Hadashi no Gen ve Mangaka Nakazawa Keiji"**, MangAnime Dergisi, S: 2, 2003.

Cevahir, İpek, **"AmeriManga"**, Sanat Dünyamız, Sayı: 105, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.

Elikara, Emre 'Ceiphied', **"Manga Türleri"**, Sanat Dünyamız, Sayı: 105, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.

Eren, Yavuz, **"Manga ve Animelerde Rekabet"**, Sanat Dünyamız, Sayı 105, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.

Esenbel, Selçuk, **"Türk ve Japon Modernleşmesi: 'Uygarlık Süreci' Kavramı Açısından Bir Mukayese"**, Toplum ve Bilim, Sayı: 84, 2000.

Glazer, Sarah, **"Kızlar İçin Manga"**, Ahu Paköz (çev), Sanat Dünyamız, Sayı: 105, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.

Koçkan, Ogan, **"Otaku: Alt-kültürün Japon Halleri"**, Altyazı Dergisi, s. 25, 2004.

Ölek,Tuğba; Aydın, Burak; Tellan, Bülent vd. , **"Manga ve Anime Üzerine Bir Tartışma"**, Sanat Dünyamız, Sayı:105, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.

Özel, Zeynep **"Japon Medya Sanatları Festivali: Anime Filmler"**, Altyazı Dergisi, Sayı. 99, Ekim 2010.

Özkaracalar, Kaya **"Kuşbakışı Japon Korku Sineması Tarihi"**, Altyazı Dergisi, S: 25, Ocak 2004.

Palabıyık, Engin **"Dikkat! Bir Başyapıt"** , Sinema Dergisi, Sayı:6, Haziran 2004.

"Ruhların Kaçışı", Altyazı Dergisi, Sayı: 30, 2004.

Tellan,Bülent, **"Dosya:'Spirited Away' Oscar'ın ardından şimdi de Türkiye'de"**, MangAnime Dergisi, Sayı: 1, Haziran 2003.

Tellan, Bülent, **"Gon'dan Gen'e Türkiye'de Manga"**, Sanat Dünyamız, Sayı: 105, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.

Tunçoku, Mete **"Uzakdoğu Modelleri ve Türkiye..."** Milliyet, 07.03.1980.

Uçkan, Gürhan, **"Kenzaburo Oe: İkilemli Ülke Japonya ve Ben"**, Cumhuriyet Gazetesi, 20.12.1994.

Yakupoğlu, Mukadder, **"Batı Düşüncesinin Temel İkilemi Olarak Aşk ve Cinsellik"**, Doğu Batı Düşünce Dergisi, Sayı: 27, 2004.

Yonezawa, Yoshihiro, **"Manga karakterleri ve okuyucular birlikte büyüyor"**, Sami Oğuz (çev), Sanat Dünyamız, Sayı: 105, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.

Yumul, Arus **"Bitmemiş Bir Proje Olarak Beden"**, Toplum ve Bilim, Sayı:84,2000.

İnternet Kaynakları

Alparslan, Onur 'Alpin' **"Geçmişten Günümüze Manga Tarihi"** http://www.anime.gen.tr/yazi.php?id=64 , 03.12.2009.

Alparslan, Onur 'Alpin' **"Miyazaki Hayao ve Eserleri"**, http://www.anime.gen.tr/yazi.php?id=27, 18.06.2010

"Anime History" http://www.japaneselifestyle.com.au/culture /anime_history.html, 13.11.2010

Boudjikanian, Armen **"Interview with Akira Tochigi"** http://www.fpsmagazine.com/blog/2008/03/interview-with-akira-tochigi.php, 13.11.2010

"Bunraku" http://www.minikjaponya.com/icerik/sanat/bunraku.html, 12.09.2009.

Etcoff, Nancy; Orbach, Susie vd, 2005 Dove Araştırma Bulguları **"Basmakalıpların Ötesinde: Güzellik İnançlarının Temelini Yeniden Yapılandırmak"** http://www.gercekguzellikkampanyasi.com/dove_white_paper_final.pdf , 10.03.2009.

"Howl's Moving Castle", http://www.nausicaa.net/wiki/Howl%27s_Moving_Castle, 12.08.2009.

"Isao Takahata", http://www.nausicaa.net/miyazaki/takahata/ ,12.08.2009.

İlkiz, Pınar, "Narin Kiraz Çiçeklerinden Portakal Bahçelerine" http://www.futuristika.org/2008/10/04/kurosawa-i-narin-kiraz-ciceklerinden-portakal-bahcelerine/ ,10.05.2010.

"Katsudo Sashin" http://www.imdb.com/title/tt1226777/, 13.11.2010

Levi, Toni, "Anime and Manga: It's Not All Make-Believe"

http://aboutjapan.japansociety.org/content.cfm/anime_and_manga_its_not_all_make-believe, 24.08.2009

Mes, Tom http://www.midnighteye.com/interviews/hayao_ miyazaki.shtml , 24.08.2009.

Miyazaki, Hayao "About Japanese Animation", İngilizce'ye Çeviren: Ryoko Toyama, http://nausicaa.net/miyazaki/interviews/aboutanime.html, 24.08.2009

Nakanishi, Nao, "Disney turns to Japanese cartoonist for new look" http://www.nausicaa.net/miyazaki/disney/media-coverage2.html#1 , 13.11.2010

"Noh" http://www.minikjaponya.com/icerik/sanat/noh.html, 12.09.2009.

Patten, Fred "Momotaro's Gods-Blessed Sea Warriors: Japan's Unknown Wartime Feature" http://www.awn.com/mag/issue1.7/articles/patten1.7.html , 13.11.2010.

"TED Case Studies: Minamata Disaster" http://www1.american.edu/ted/MINAMATA.HTM ,15.09.2010.

"The Adventures of Hols, Prince of the Sun", http://www.nausicaa.net/miyazaki/otherfilms/#hols, 12.08.2009

Stanley , Jesse, "Anime 101" http://web.archive.org/web/20041227225140/www.earlham.edu/~japanink/japanink_anime101.html , 24.08.2009.

Suzuki, Ayumi, "A nightmare of capitalist Japan: Spirited Away" http://www.ejumpcut.org/currentissue/SpiritedAway/text.html, 24.08.2009.

"Ukiyo-e" http://www.minikjaponya.com/icerik/sanat/ukiyoe.html , 12.09.2009.

Varol, Elif, Uzakdoğu Kültüründe 'Japonya Örneğinde' Çizgi Roman Sanatının Gelişimi ve Bir Çizgi Roman Denemesi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışması Raporu, http://www.anime.gen.tr/yazi.php?id=159, 17.09.2009.

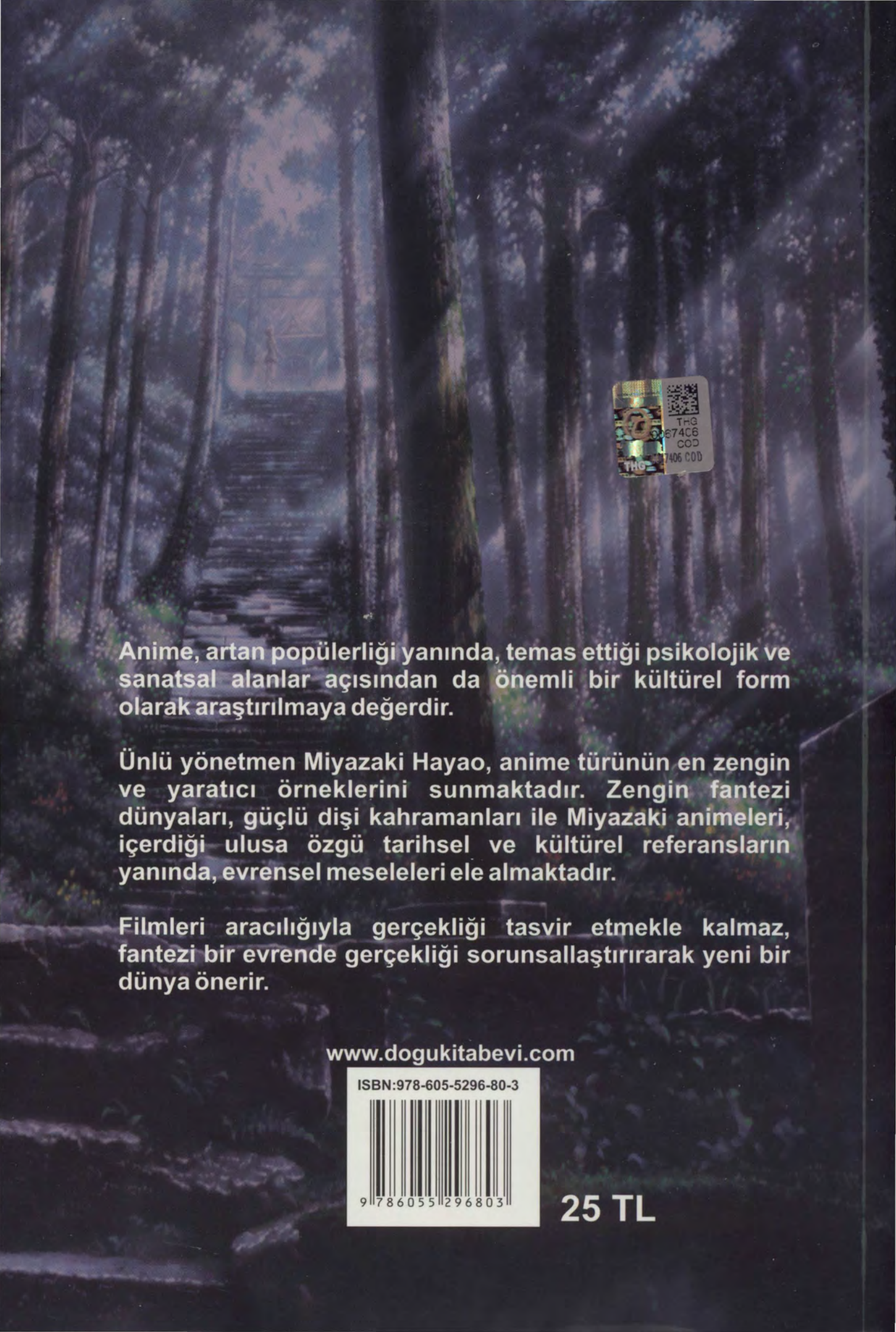
"Porco Rosso", http://www.nausicaa.net/miyazaki/porco/, 12.08.2009

"Whisper of the Heart", http://www.nausicaa.net/miyazaki/mimi/, 12.08.2009.

"World Masterpiece Theater" http://www.nausicaa.net/miyazaki/wmt/, 12.08.2009.

Tezler

Yasuo, Aki "**Japonya'da Modernleşme ve Kadın: Raiteu Hiratsuka Örneği**", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2004



Anime, artan popülerliği yanında, temas ettiği psikolojik ve sanatsal alanlar açısından da önemli bir kültürel form olarak araştırılmaya değerdir.

Ünlü yönetmen Miyazaki Hayao, anime türünün en zengin ve yaratıcı örneklerini sunmaktadır. Zengin fantezi dünyaları, güçlü dişi kahramanları ile Miyazaki animeleri, içerdiği ulusa özgü tarihsel ve kültürel referansların yanında, evrensel meseleleri ele almaktadır.

Filmleri aracılığıyla gerçekliği tasvir etmekle kalmaz, fantezi bir evrende gerçekliği sorunsallaştırırarak yeni bir dünya önerir.

www.dogukitabevi.com

ISBN:978-605-5296-80-3

9 786055 296803

25 TL