

**T.C.
YAŞAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**JAPON AĞAÇ BASKILARINDA EROTİZM VE CİNSELLİK;
SHUNGA**

Bahtiyar UZUNBAZ

**Danışman
Yrd. Doç. Umur TÜRKER**

İzmir, 2017

TEZ JÜRİSİ ONAY SAYFASI

Tez Danışmanı olarak bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

Yrd.Doç.Dr.Umur TÜRKER (Danışman)

11.04.2017



Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

Prof.Dr.H.Yakup ÖZTUNA

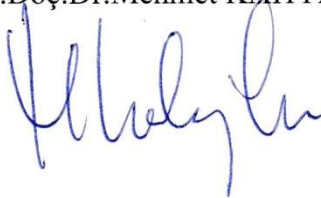
11.04.2017



Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

Yrd.Doç.Dr.Mehmet KAHYAOĞLU

11.04.2017



Doç.Dr.Çağrı Bulut

Enstitü Müdürü

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Japon Ağaç Baskılarında Erotizm ve Cinsellik; Shunga” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

11/04/2017

Bahtiyar UZUNBAZ

ÖNSÖZ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum bu çalışmaya katkılarından dolayı, başta tez danışmanım Yrd. Doç. Umur Türker'e, ayrıca ufkumu aan Prof. Gören Bulut'a ve farklı bakış açıları geliştirmemi sağlayan Yrd. Doç. Dr. Mehmet Kahyaoğlu'na teşekkürlerimi sunarım.

Desteođini esirgemeyen sevgili Eylem Demirsoy'a teřekkür ederim.

Bahtiyar UZUNBAZ

ÖZET

Yüksek Lisans

JAPON AĞAÇ BASKILARINDA EROTİZM VE CİNSELLİK; SHUNGA

Bahtiyar UZUNBAZ

Yaşar Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans Programı

Yaklaşık iki yüz elli yıl boyunca dünya ile bağlarını koparmış olan Japonya, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında kapılarını açtığında, Avrupa sanatı bu kültürden hayli etkilenir. Batı kültürü de Japon sanatına etki eder; Japon baskılarının erotik bir türü olan Shunga'nın Japon toplumundaki popülerliği ve gördüğü saygı, "medeni" Batı kültürünün ahlak anlayışınca kabul edilebilir bulunmaz. Cinsel eylemin açıkça tasvir edildiği Shunga'lar batı tarzı ahlak anlayışına göre pornografik ve aşağılık bulunmuş olsa da, yüksek estetik değerleri, çok katmalı sembolik alt yapıları incelendiğinde sanatsal ifadenin başarılı örnekleri olduğu yakın dönemde kabul görmeye başlamıştır. Cinsellik, başlangıcından beri sanatın önemli bir unsurudur ve dini ve/veya siyasi otorite tarafından baskılanmasına sıklıkla tanıklık edilse de toplumdaki ve sanattaki önemini korumaktadır.

Shunga'yı konu alan bu çalışma, Edo Dönemi Japon ağaç baskı resimleri (Ukiyo-e) içinde erotizm ve cinsellik öğelerini araştırmak, toplumdaki ve sanattaki yerini ortaya koymak istemektedir. Toplumun cinsellik, sanat ve erotizmle olan etkileşimini, Shunga üzerinden ortaya koymak ve tartışmak amaçlanmaktadır. Çalışma, Japonya'da baskı sanatının tarihine değinerek Shunga'nın içeriğini, özelliklerini, sosyal konumunu araştırır ve konu aldığı başlıca temaların üzerinde durur. Edo ve Meiji dönemlerinde, öne çıkan sanatçılar üzerinden, Shunga'nın tarihsel gelişim aşamalarına odaklanır.

Anahtar Kelimeler: Shunga, Ukiyo-e, Erotizm, Cinsellik, Baskı resim

ABSTRACT

Master Thesis

EROTISM AND SEXUALITY IN JAPANESE WOODBLOCK PRINTS; SHUNGA

Bahtiyar UZUNBAZ

Yaşar University

Graduate School of Social Sciences

Master of Arts in Art and Design

The European art circles couldn't help but get highly influenced by the Japanese art when the country finally opened its doors to the rest of the world after 250-year isolation. Japanese art too was influenced by the Western culture; however, Shunga, the erotic woodblock prints which had enjoyed a remarkable popularity and respect in the Japanese society, was obscene from the perspective of the very "civil" Western culture. Although Shunga works, which depicted the sexual act explicitly, were found pornographic and inferior back then, they have started recently to be considered successful examples of the artistic expression for their aesthetic value and the multi-layered symbolism of their structure. Sexuality has been an essential element of art from the day of its birth, and maintained its importance both in the society and arts despite the constant oppression by the religious and/or political authority.

This study, which focuses on Shunga, aims to study the erotic and sexual elements in the Edo-period woodblock prints (Ukiyo-e) of Japan, as well as their place in the Japanese society and art, while revealing and discussing the society's interaction with sexuality, art and eroticism through Shunga. The study takes on the history of print art in Japan, as well as the content, qualities and social position of Shunga while also looking at the most popular Shunga themes. It also focuses on the historical phases of Shunga's development through the prominent artists of the Edo and Meiji Periods.

Keywords: Shunga, Ukiyo-e, Erotism, Sexuality, Printmaking

İÇİNDEKİLER

JAPON AĞAÇ BASKILARINDA EROTİZM VE CİNSELLİK; SHUNGA

TUTANAK.....	i
YEMİN METNİ.....	ii
ÖNSÖZ.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
GİRİŞ.....	1
1. JAPON AĞAÇ BASKILARI VE UKİYO-E.....	2
1.1.Japon Ağaç Baskılarının Gelişimi.....	2
1.2. Ukiyo-e.....	5
2. SHUNGA.....	8
2.1. Shunga'nın Özellikleri, Ekonomik ve Toplumsal Kökenleri.....	8
2.2. Shunga Baskılarının Formatı.....	14
2.3. Shunga'nın Temaları.....	16
2.3.1. Shunga ve Kadınlar.....	16
2.3.2. Kumaşlar ve Diğer Dekoratif Unsurlar.....	21
2.3.3. Homoerotizm.....	27
2.3.4. Cinsel Organ Betimlemeleri.....	30
2.3.5. Röntgencilik.....	35
3. SHUNGA'NIN TARİHSEL GELİŞİMİ.....	38
3.1. Erken Dönem.....	38
3.1.1. Hishikova Moronobu.....	40
3.1.2. Sugimura Jihei.....	41
3.2. Koyoto ve Osaka'da Shunga.....	42
3.2.1. Yoshida Hanbei.....	43
3.2.2. Nishikawa Sukenobu.....	45

3.2.3. Tsukioka Settei.....	47
3.3. On Sekizinci Yüzyıl Sonları.....	50
3.3.1. Suzuki Harunobu.....	51
3.3.2. Katsukowa Shuncho.....	54
3.3.3. Kitagawa Utamaro.....	56
3.4. On Dokuzuncu Yüzyıl.....	58
3.4.1. Katsushika Hokusai.....	59
3.4.2. Kikugawa Eizan.....	61
3.4.3. Keisai Eisen.....	63
3.4.4. Utagawa Okulu.....	65
3.5. Meiji Dönemi ve Sonrası.....	70
4. AĞAÇ BASKI UYGULAMA ÖRNEKLERİ.....	78
5. SONUÇ.....	83
6. KAYNAKÇA.....	85

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: <i>Fukuro-toji</i> , bohça sayfa formatında Shunga kitabı.....	14
Resim 2: <i>Orihon</i> , albüm formatında Shunga kitabı.....	15
Resim 3: <i>Furyu sandai makura</i> .(1765) Kikukawa Hidenobu.....	17
Resim 4: <i>Genç Çift</i> . Renkli Ağaç Baskı. 175x250 mm. Ebi Koleksiyonu.....	19
Resim 5: Hemşire ve Asker. <i>Isumu no Chigiri</i> 'den. Renkli Ağaç Baskı. 180x240 mm. Ebi Koleksiyonu.....	20
Resim 6: Hemşire ve asker. Renkli Ağaç Baskı. 175x250 mm.....	21
Resim 7: <i>Twelve Holds of Love (Shikido torikumi Juniban)</i> Isoda Koryusai.....	24
Resim 8: Anonim. Ağaç Baskı Rulo Kitap.....	25
Resim 9: Keisai Eisen'e atfedilmiş olan ağaç naskı (1825).....	25
Resim 10: <i>Spring Pleasures (Haru no Raku)</i> . KikugawaEizan,Ağaç Baskı.....	26
Resim 11: <i>Makura Doji Nukisashi Manben Tamaguki</i> , Takehara Shunchōsai, (1781). Ağaç Baskı.....	28
Resim 12: Anonim Erotik Kitap, Özel koleksiyon.....	29
Resim 13: <i>Imose-yama</i> . Utagawa Kuninao (1827) Tahta Baskı.....	30
Resim 14: Kachi-e emaki, Mitsui Rulo Kitabı. Mitsui Memorial Museum.....	32
Resim 15: Güçlü ve akrobatik penis yarışması, Museum of Fine Arts, Boston.....	33
Resim 16: Adı bilinmeyen rulo kitap. Utagawa Hiroshige. The Museum of Fine Arts, Boston.....	35
Resim 17: Suzuki Harunobu. (1770'ler) Mita Arts Gallery.....	37
Resim 18: Hishikawa Moronobu. Ferry Bertholet Koleksiyonu.....	40
Resim 19: Sugimura Jihei (1690'lar) Ricksmuseum Amsterdam.....	41
Resim 20: Yoshida Hanbei, <i>Koshoku kinmo zui</i> . (1686). International Research Center for Japanese Studies.....	44
Resim 21: Nishikawa Sukenobu. (1721) <i>Ehon Mitsuwagusa</i> . Tahta Baskı. Gerhard Pulverer Collection, Cologne.....	46
Resim 22: <i>Mosha tamagawa</i> (1780) Tsukioka Settei. (70x2150mm)İpek üzerine Mürekkep ve renklendirme. Gerhard Pulverer Collection, Cologne.....	48
Resim 23: <i>Shunsho higi zu</i> (A), sahne 9, by Tsukioka Settei. Özel kolleksiyon.....	49
Resim 24: <i>Enshoku koi no urakata</i> . (1768-70) Suzuki Harunobu. Chuban, Nishiki-e. Rene Scholten Koleksiyonu.....	52
Resim 25: <i>Furyu ensholu maneemon</i> . (1770) Suzuki Harunobu. Chuban, Nishiki-e.Rene Scholten Koleksiyonu.....	53
Resim 26: <i>Imayo Irokumi no ito</i> . (1789-91). Katsukawa Shuncho. Oban - <i>benigirai-e</i> . Ferry Bertholet Koleksiyonu.....	55
Resim 27: <i>Utamakura</i> .(1788) Kitagawa Utamaro. Ferry BertholetKoleksiyonu.....	57
Resim 28: <i>Ehon koi no odamaki</i> . (1799) Kitagawa Utamaro.Özel koleksiyon.....	58
Resim 29: Kinoe no komatsu. (1824) Katsushika Hokusai. Gerhard Pulverer Koleksiyonu.....	61
Resim 30: Kikugawa Eizan.(1810) Ferry Bertholet Koleksiyonu.....	62
Resim 31: <i>Haru no usuyuki</i> . (1822) Keisai Eisen. Özel Koleksiyon.....	64
Resim 32: Games Inside a Bahthouse. (1827) Utagawa Kunisada. Ferry Bertholet Koleksiyonu.....	67
Resim33: <i>Setsugekka shiki no toma</i> . (1850) Utagawa Hiroshige. Gerhard Pulverer Koleksiyonu.....	68

Resim 34: Utagawa Okulu. <i>Üst Sınıf Kızlar Arasında</i> . (1861) Hans Reinjders Koleksiyonu.....	68
Resim 35: Utagawa Kunisada. (1836) Özel Koleksiyon.....	69
Resim 36: Resim 36: Ikeda Terukata. 1900-5. Oban.....	71
Resim 37: <i>Yakumo no chigiri</i> . H. 25.0 × 17.0 cm Ebi Koleksiyonu. ARC Database, Ritsumeikan University. Ebi1118.....	73
Resim 38: Ebi koleksiyonu. ARC Database, Ritsumeikan University. ARC Database, Ritsumeikan University. Ebi0970.....	73
Resim 39: <i>Izumo no chigiri</i> . Tahta baskı (18.0 × 24.0) cm. Ebi Koleksiyonu. ARC Database, Ritsumeikan University.....	76
Resim 40: Anonim. (1900-5) Tahta baskı. Koban boyutu.....	76
Resim 41: <i>Follow the Couple</i> , Ağaç Baskı 35 x 50 cm. 2017.....	79
Resim 42. <i>Selfie Swingers</i> , Ağaç Baskı 35 x 50 cm. 2017.....	80
Resim 43. <i>GoCampers</i> , Ağaç Baskı 35 x 50 cm. 2017.....	81
Resim 44. <i>Double Dildo Desire</i> , Ağaç Baskı 35 x 50 cm. 2017.....	82

GİRİŞ

Cinsellik, başlangıcından beri sanatın önemli bir unsuru olagelmıştır, çünkü insan yaşamında temel öneme sahip olgulardan biridir. Eski toplumlarda ve tarımla geçinen toplumlarda, dinsel dünya görüşünün bir parçası olarak görülürken, eski Yunan ve Roma toplumlarında ve modern Batılı toplumlarda cinsellik, kendi başına bir değer olmuştur.

Tarihsel kökenleri bakımından cinselliğin sanattaki varlığı toplumların, doğanın bereketi ve insan cinselliği arasında kurduğu ilişkiyi sanatlarına yansıtmaları şeklinde tanımlanabilir. Çoğunlukla bu soyut ve simgesel bir dildir ve klasik Yunan sanatında dinsel bağlamından uzaklaşarak erotikleşir.

Sanatta erotizm ve cinsellik, çoğu zaman dinin siyasi etkisi altında ve toplumsal yaşamın yansımaları olarak çeşitli zamanlarda baskılanmaya çalışılmıştır. Hıristiyanlık bedeni günah kaynağı olarak görür, İslam çıplaklığa izin vermez, Çin'de Konfüçyüs tutucudur, Hindistan'da Buda ve Japonya'da Zen ise, laiklik ve Batı ile tanışır. Ne var ki insan yaşamındaki temel önemine paralel olarak cinsellik ve erotizm, baskıcı toplumsal politikalara rağmen sanattaki önemini korumuştur.

Tutucu toplumsal yapıların tutarsız ahlak anlayışları, beden kontrolü ve toplumsal cinsiyet rolleri, sanatsal ifade biçimi olarak cinsellik ve erotizmin özgürce dışavurumu karşısında, baş edilmesi gereken sorunlardır. İnsan yaşamında doğal olarak var olan bu temel olgunun, sanatta da var olduğunu ve olması gerektiğini görünür kılmak adına yapılacak çalışmalar, cinsiyet politikaları ve sanatsal üretim pratikleri açısından önemlidir. Bu çalışmada amaçlanan, toplumun cinsellik, sanat ve erotizmle olan etkileşimini, Japon erotik sanatına odaklanıp, Edo Dönemi ile sınırlandırarak, Shunga üzerinden ortaya koymak ve tartışmaktır.

Japon erotik sanatı Shunga hakkında Türkçe araştırmaya rastlanmamıştır. Çalışmanın Türkçe literatüre, sanatta cinsellik ve erotizm, Ukiyo-e ve Shunga konusu ile ilgili araştırmalara katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Japon sanatından bahsederken değinilmesi gereken önemli bir nokta da, Japon sanatının, on dokuzuncu yüzyıl Batı sanatına olan etkisidir. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren dönemin Avrupa toplumlarında heyecanla karşılanan Japon kültürü oldukça popüler olur. Bir akım olarak Japonizm ismini alır. Empresyonizm, Post-Empresyonizm, Art Nouveau akımları bu yeni ifade biçiminden yoğun şekilde etkilenirler. Vincent van Gogh, Edouard Manet, Edgar Degas, Henri

de Toulouse-Lautrec, James Whistler, Pablo Picasso gibi pek çok önemli ressamın ilham kaynağı olan Japon sanatı, Batı sanat tarihine etki eden kuvvetli unsurlardan biridir.

Ukiyo-e'nin günümüz kültürüne etkilerine ise Japon çizgi romanı Manga'da rastlanabilir. Japonya'da ve Dünya'da hayli popüler olan Manga'nın tarihi, Meiji Dönemi öncesine dayanır ve Manga, Ukiyo-e'nin pek çok özelliğini barındırır. Yirminci yüzyılın ortalarında, savaş sonrası Amerikan etkileri gözlenen Manga'nın günümüzde pek çok ülkede kitlelerce ifade edilebilecek sıkı takipçileri vardır. Aksiyon-macera, komedi, dedektif, tarihi, drama, korku, gizem, romantizm, bilim kurgu ve fantezi gibi pek çok türle beraber cinsellik ve erotizm de konu edilir. Hentai adı verilen bu türün, Shunga'nın mirasçısı olduğu kabul görünür.

1. JAPON AĞAÇ BASKILARI VE UKIYO-E

1.1 - Japon Ağaç Baskılarının Gelişimi.

Günümüze kadar gelen en eski örnekler Japonlara ait olsa da, çoğaltma tekniği olarak bir yüksek baskı çeşidi olan ağaç baskının, ilk Çin'de uygulandığı bilinmektedir. Çinliler kağıdı bulmadan önce ipek kumaşlara, ahşap, bambu panellere, farklı renkte mürekkeplerle baskı yapmak için damga kullanıyorlardı. Para basmak için bronz kalıptan mühürler de kullanmışlardır (Eichenberg, 1976, s.35).

İlk kağıt üretiminin Çin'de, Cai Lun tarafından 105 yılında yapıldığı kabul edilmektedir. Eğitime ve bilgiye verilen önem ve kağıdın bulunması, baskının da gelişmesine yol açmıştır. Taoist keşişlerce yapılan ve sadece yazılardan oluşan ağaç kalıplar mürekkeplenerek, kağıt ve ipek üstüne basılmıştır. Çoğunlukla dini içerikli olan baskılar zaman içinde, 7. ve 8. yüzyıllara doğru sanatsal nitelik kazanmaya başlamıştır. Tiang Hanedanlığı (618-906) döneminde Kai-Yuan gazetesi ve büyü ve din üzerine kitaplar basılmıştır. Shu İmparatorluğu'nun başbakanı Feng-Tao'nun (882-954) Çin'deki baskı sanatını aktif olarak destekleyen ilk kişi olduğu söylenir (Winckler, 1983, s.237).

İlk Çin baskıcıları yanmış tahta ve zank ile karıştırılan lakeyi, suda çözünebilen macun veya kalıp haline getirerek mürekkep yapmışlardır. "Cinnebar" kırmızısı en popüler ikinci renktir ve mühür ve takvimlerde hala kullanılmaktadır. Çoğunlukla armut ağacı kare bloklar haline getirilip pirinç unuyla tutkallanmış,

kağıda çizilen imaj nemli yüzeye yapıştırılmış ve oymacılar tarafından oyulmuştur (Eichenberg, 1976, s.34-40).

Japonya'nın baskı ile tanışması, Çin'den gelen keşişler sayesinde olmuştur. Kılıç'a göre Çin'deki toplumsal karışıklıktan kaçan keşişlerin Japonya'ya sığınmasıyla Japonya baskı resimle tanışmıştır (Kılıç, 2007, s.5). Kıran ise Çin'den Japonya'ya gelen keşişlerin baskıyı, dinsel propaganda için bir tür iletişim aracı olarak kullandıklarına değinir (Kıran, 2007, s.148). Eğitim için Çin'e giden öğrenciler de baskı uygulamalarının Japonya'ya gelmesinde rol oynamışlardır (Eichenberg, 1976, s.42).

Baskı, Japonya'da heyecanla karşılanmış ve benimsenmiştir. Erken dönem Budist metinlerinde ilk örnekleri görülmüştür. Deri, ipek ve kağıt üzerine basılan bu Budist metinler de zamanla gelişim göstermiş ve metinlerin çevresinde kuş, bitki, çiçek şeklinde dekoratif unsurlar kullanılmaya başlanmıştır. Bu ağaç baskıların örnekleri günümüze kadar ulaşabilmiştir (Kılıç, 2007, s.6).

Nara Dönemi (710-794) Japon İmparatoriçesi Shotoku, 764 yılında, Budizm'in güzelliklerini anlatan bir kitap sipariş etmiş ve insanlık tarihinin seri üretim ilk kitabı olarak bilinen "Diamond Sutra" ortaya çıkmıştır. Shotoku, ağaçtan oyulmuş kalıplarla basılarak çoğaltılan bu Buda sutralarından bir milyon adet üretilmesini ve bunların minyatür ahşap pagodaların içine konarak çeşitli tapınaklara gönderilmesini istemiştir. Çalışma 770 yılında tamamlanmış ve İmparatoriçe Shotoku, Budizm'e sunduğu katkılar ve büyük adanmışlığın yanında, büyük ölçekte blok baskı kitapların ilk patronu olarak anılmıştır (Winckler, 1983, s.240).

Budizm'in yayılması ve Buda'ya hizmet etmek ve aydınlanmaya ulaşmak için Japon keşişlerce yapılan ağaç blok baskılar, 12. yüzyıla kadar el yazmalarını toplamak ve çoğaltmak için de kullanılmıştır. Keşişler ağaç kalıp kullanma becerilerini geliştirmiş ve zaman içinde uzmanlaşarak baskının gelişmesini sağlamışlardır (Cawthorne, 1997, s.87).

Japon blok baskılarında, özellikle de Budist metinlerde 15. yüzyıla kadar açıkça Çin etkisi gözlemlenmektedir. Ardından 15. yüzyıl ile beraber Japon tarzı öne çıkar. Konunun başka bir boyutuyla da bu dönemdeki iç savaşlar ve büyük huzursuzluklar baskının gelişimini yavaşlatmış, tapınakların duvarlarını süslemekten öteye gidememiştir (Kıran, 2008, s.148). Buda'yı, rahipleri veya tanrıları resmeden bu baskılar, tapınaklar için gelir kaynağı da olmuştur. Ishida'ya göre çeşitliliği arttırmak için *Kirasuri* (Mürekkep yerine toz haline getirilmiş mika ile baskı veya

damgalama), *Gofunzuri* (Mika kaplı kağıda beyaz opak mürekkeple baskı), *Karazuri* (Rölyef etkisi yaratmak için mürekkepsiz tahta kalıplarla baskı) gibi farklı teknikler kullanılmıştır. Tapınaklar ve manastırlar, baskı merkezleri olarak işlev gösterirken, dini temalar senelerce ağırlıkta kalmıştır. Baskının ticari faydaları fark edilince, özel yayımcı ve baskıcılar, ağırlık kazanmıştır (Eichenberg, 1976, s.35).

16. yüzyıl sonlarında dek süren iç karışıklıklar ve savaşlar, dinsel değerlerin ve Budizm'in gerilemesi ve tüccar sınıfın yükselmesi, kültürel ve ekonomik değişimler, Japon baskılarında da yansıma bulmuş, Ukiyo-e'nin çıkışına zemin oluşturmuştur.

1603 yılında Edo'da (Tokyo), Tokugawa Ieyasu tarafından Tokugawa Şogunluğu kurulmuş, Edo Dönemi ya da Tokugawa Dönemi olarak adlandırılan bu dönem 1868 Meiji Restorasyonuna dek sürmüştür. Tokugawa, iç savaşların sona ermesini sağlayıp savaşan eyaletleri kendisine bağlamış ve Japonya'yı dış ilişkilere tamamen kapatmıştır. Bu durum Çin ile var olan kültürel akışın durmasına neden olmuş, Japon kültürünün kendi iç dinamikleriyle beslenerek gelişmesini doğurmuştur.

Tokugawa Dönemi Edo'sunda sosyal sınıflar, geleneksel Japon toplumsal yapısındaki aristokratlar, askerler, sıradan halk düzeninden farklıdır. Tokugawa şogunları, aristokratları bu sınıflı toplum yapısının dışında bırakarak yeni bir toplumsal katmanlaşma getirmiştir. Bu toplum yapısında askerler, çiftçiler, zanaatkarlar ve tacirler sırasıyla hiyerarşiyi oluşturmuşlardır. Bu hiyerarşinin Tokugawa şogunları için geçerli bir nedeni vardır. Tokugawa şogunları asker oldukları için toplumsal katmanın ve sınıfın en üstünde yer almaktadırlar. Çiftçiler askerleri besledikleri için, zanaatkarlar da çiftçilerin tarımda kullandıkları aletleri imal ettiklerinden sıralamada en aşağıda yer almamaktadır. Buna karşılık tacirler hiyerarşinin en son katmanında yer almaktadırlar çünkü onlar hiçbir şey üretmeden yalnızca mal alım satımı yaparak geçimlerini kazanmaktadır. Buna karşılık bu sosyal sınıfların içinde en çok zenginleşen sınıflardan biri olan tacirler, Tokugawa şogunlarından, zenginlikleri oranında bir saygı görememişlerdir (Aktaran: Gürçağlar, 2001, s.28-29).

Edo, bu dönemde başkent olmuş ve sanattaki yeni akımlar için öncülük etmiştir. Eski başkent olan Kyoto'dan buraya birçok sanatçı yerleşmiş ve özel basım evleri kurmuşlardır. Eğitime önem veren ve herkese ulaştırmayı amaçlayan hükümet sayesinde Edo Akademi'si ve başka birçok okul kurulmuş, bu okulların ihtiyacı olan

kitaplar, ağaç bloklarla basılmıştır. Gelişen orta sınıfın pahalı olmayan Ukiyo-e baskılarına ulaşmaları kolaylaşmış, bu nedenle ağaç blok baskı ve resimleri 1660-1860 arasında popüler sanat olarak büyük başarı kazanmıştır (Öztuna, 2007, s.83).

Başkent olduktan sonra Edo'da, memurlar ve devlet görevlileri kalabalıklaşmış, sayıları ile birlikte satın alma güçleri de artmış, yeni ilgi alanlarına yönelmişlerdir. Kabuki Tiyatrosu ve Ukiyo-e bu dönemde oldukça popüler olmuş, renkli ahşap baskılar büyük değer kazanmıştır. Çünkü bu dönemde ressamlar Kabuki Tiyatrosu'nun ve bu tiyatronun meşhur oyuncuların resimlerini, posterlerini ahşap baskılarla çoğaltarak yaygınlaştırmıştır. Yayıncılar, artan talepten dolayı Kabuki Tiyatrosu'nun oyuncularını resimlemeleri için sanatçıları görevlendirmişlerdir. Aynı zamanda tek ve grup oyuncu portrelerini üretmişlerdir. Baskılar, oyuncuların ve özel oyunların popülerliğini desteklemiştir (Aktaran: Öztuna, 2007, s.84).

Ayrıca bu dönemde baskı, kitap resimlerinde ve metinlerinde sıklıkla kullanılmış, okuma yazma bilmeyenler için yapılan resimlerde çoğunlukla ağaç baskılardan yararlanılmıştır. Bunların dışında Shunga (Bahar Resimleri) diye adlandırılan baskılarla büyük ölçüde erotik resimler içeren kitaplar basılmıştır (Kıran, 2008, s.149).

Ekonomik durumun iyileşmesi başkent Edo'yu geliştirmiş, Kyoto ve Nara ile birlikte Japonya'nın kültür merkezlerinden biri haline getirmiştir. Ekonomik güç sahibi olan kentsoyluların sanat alanında, sanatın oluşması konusunda söz sahibi olmaya başlaması sonucunda da yakın çağ Japon Sanatı gelişmeye başlamıştır (Aktaran: Kılıç, 2007, s. 7). Edo şehri, 265 yıl Tokugawa'nın idaresi altında kalmış ve Meiji Dönemi'ne dek büyük siyasi değişimler yaşamıştır. Yine de şehir canlı ve lüks sanat tarzını 17.yüzyılın ikinci yarısına kadar sürdürmüştür.

1.2– Ukiyo-e

Ukiyo, "hüzünlü dünya" ya da "yüzmekte olan dünya" anlamına gelen, dünyevi varoluşun geçiciliğine atıfta bulunan bir budist terimidir. Ek olarak 'yüzen dünya' sözcüğü, Tokugawa Şogunluğu'nun barışçıl rejiminde kentsel haz arayışı anlamında kullanılmıştır. Ukiyo-e ise 'yüzen dünyanın resimleri'; elle boyanmış veya basılı olsun, Japon hayatından sahneleri resmeden tüm resimleri kapsayan bir terimdir. Büyük bölümü tüccar sınıfının zevklerini gösteren bu baskılara, Çin-Japon Savaşı, İmparator Meiji'nin Parlamentosu'nun açılması, manzara gibi konuların baskıları ve 16. yüzyıl rulo resimleri de dahildir (Whitford, 1977, s. 253).

Ukiyo-e bu dönemin büyük bölümünde Japon sanatına egemen olmuş bir akımdır. Özellikle ağaç baskı tekniğiyle yapılan siyah-beyaz ve renkli baskı alanında yeni bir atılım olan ve başarılı örnekler üreten Ukiyo-e, Japonya'da bir birlik oluşturan orta sınıfın beğenisi doğrultusunda gelişmiştir. Batı'nın Japon sanatına ilgi duyması da bu akım aracılığıyla olmuştur (Rona ve Beykan, 1997, s.1838).

Ukiyo-e'nin bir sanat okulu, bir sanat türü, tarzı özellikle aktörlerin ve saray fahişelerinin resimlerini içeren ahşap baskı ya da belli bir resim türü olduğu düşünülebilir. Aynı zamanda Ukiyo-e'nin resim ve baskı resim yapmaya has bir sanat üslubu olarak da görülebilmesi mümkündür. Zira farklı sanat okullarına mensup sanatçılar Ukiyo-e'nin yöntemlerini izleyerek resim ve ahşap baskı kalıplarla baskı resimler üretmişlerdir. Ukiyo-e'yi bir sanat üslubu olarak görenler onu bir moda, şık bir duyarlık olarak tanımlarlar. Sanat üslubu olarak gören bakış açısı fantezi ve oyunu Ukiyo-e'nin vazgeçilmez bir öğesi biçiminde değerlendirirken, bir diğer görüş onu gerçeği katı hatta bilimsel bir biçimde ifade eden bir sanat üslubu şeklinde ele almaktadır (Aktaran: Gürçağlar, 2003, s.117).

Ukiyo-e akımının gerçek öncülerinin, orta sınıftan gelen ve popüler konuları işleyen bir grup anonim sanatçı olduğu kabul görmüştür. Bu sanatçılar, Çin ve Zen etkili konulardan tümüyle uzaklaşarak, özellikle zengin burjuvazi için erotik nitelikler içeren güncel konulu resimler gerçekleştirmişlerdir (Eczacıbaşı, Rona, 1997: 1838). Baskı tekniklerindeki gelişim ve ilerlemeler, sayıca daha fazla baskı alınmasını mümkün kılmış, Ukiyo-e baskılarını orta ve alt sınıf tarafından erişilebilir noktaya getirerek yaygınlaşmasını sağlamıştır. Kültür düzeyi yüksek ve soylu kesimler ise bu baskıların incelikten yoksun olduğunu düşünmüşlerdir.

Japon Ukiyo-e baskıları, “değişen dünyanın resimleri”, güncel yaşamın sahnelerini betimlemektedir ve onların güncelliği 17. yüzyılın Edo'sundaki (Tokyo) orta sınıfın zenginliğini ve keyifli zamanlarını göstermektedir. 18.yy'a kadar ağaç blok baskı esas olarak yazılı metinleri çoğaltmak için kullanılmıştır. Başlangıçta sade siyah çerçeveli bu tahta baskılar, fırça ile renklendirilmiş ve ancak erken 18. yüzyılda renkli basılmışlardır (Şahin, 2015, s.88). Tek sayfa renkli blok baskıların üretilmesi, renklerin bir dizin halinde kullanılmasına olanak sağlayan yeni baskı teknikleriyle mümkün olmuştur. Böylelikle 1765'ten itibaren çok renkli baskıların elde edilmesi kolaylaşmıştır. Edo'daki zengin tüccar grubu için sipariş üzerine yapılan takvimler, çok renkli baskının ilk örneklerindedir (Michener, 1989, s.90). Kökleri tamamen yerli olup, Yamato-e' ve Nishikie'ye dayanan bu renkli baskılar bir süre sonra

Ukiyo-e olarak anılmıştır. Renkli baskı resim yapmaya has bir sanat üslubu olarak görülen Ukiyo-e, konularını genellikle gündelik yaşam tasvirlerinden almıştır (Kıran, 2016, s.148).

Ukiyo-e baskıları çoğunlukla popüler zevke hitap eder. Saçını tarayan geysa, dalda uyuyan kuş, tanınmış kişilerin portreleri gibi figürler ağırlıktadır (Whitford, 1977, s.14). Bunlarla beraber, Kabuki Tiyatrosu, piknikler, kent yaşamı, sumo güreşleri, erotik resimler, Fuji Dağı, güzel kadınlar, festivaller gibi konuları içeren ve çeşitli bitkileri betimleyen baskılar da sıkça görülmüştür (Kıran, 2016, s.57). Edo döneminde gelişmeye başlayan Kabuki tiyatrosundan esinlenen Ukiyo-e sanatçıları, çok sayıda oyuncu portresi, tiyatro ve sirk sahnesi, Edo'nun eğlence merkezi Yoşivara'dan görüntüler, ayrıca sokak kadınlarını ve yaşamlarını betimleyen tür resmi niteliğinde yapıtlar üretmişlerdir (Rona ve Beykan, 1997, s.1838). Kabuki'de "Shamisen" denilen ve üç telli sazla söylenen, şarkılı hikâyelerde, tarih, kahramanlık maceraları, geysaların aşkları gibi birçok güncel konular işlenmiştir. Sonu ölümlerle biten, gerçekçi bir mantık ve ahlak anlayışı olan bu oyunlarda, toplum ahlakını zedeleyecek en küçük yanlış ya da ümitsizliğe yer verilmemiştir. Hem gerçek yaşamda hem de tiyatrodaki bu bakış değişmemiş ve Kabuki sanatçıları toplum tarafından saygı gören kişiler olmuştur (Kılıç, 2007, s.8). Devrin güzel saray fahişelerine odaklanan Japon sanatçıları, lüksü ve çoğu zaman erotizm ve duyarlılığı iletmek için kıvrımlı desenler işlemişler, renkleri kimi zaman tekdüze bloklar halinde kullanmışlardır. Böylece keyifli zamanlara ilişkin çok incelikli ve ayrıntılı imgeler yaratmışlardır (Şahin, 2015, s.88).

Ukiyo-e güzel sanat olarak değil ticari sanat olarak düşünülmüş, baskılarda Japon kent yaşamının kısıtlamalarını ortadan kaldırmak amacıyla zevkli bir yaşam betimlenmiştir. Bir yanı sıra Ukiyo-e günlük hayatı ele alırken, diğer taraftan çeşitli şekillerde seksi betimleyen pek çok çalışma da bulunmaktadır (Whitford, 1997, s.17).

2. SHUNGA

2.1. Shunga'nın Özellikleri, Ekonomik ve Toplumsal Kökenleri

Shunga terminolojisi karışık ve çeşitlidir. Edo döneminde zaten eski olan poz veren ya da yaslanan kişileri betimleyen resimler (*osokuzu no e* 偃息図絵), erotik resimleri işaret etmekteydi. Bu dönemde cinsel eylemleri açıkça gösteren resimler, “yastık resimleri” (*makura-e* 枕絵), “kahkaha resimleri” (*warai-e* 笑い絵) olarak adlandırılırdı. Şu an en yaygın kullanılan terim olan “bahar resimleri” Shunga (春画), aslında Çince bir terimdir ve 18. yüzyılın başlarından itibaren Japonya’da kullanılmakta ve erotik resimleri tanımlamaktadır. Diğer kavramlar “çiftleşme resimleri” (*Tsugai-e* 番絵) ve “gizlenmiş resimler” (*higa* 秘画)dir ve modern dönemde yaygınlaşmışlardır. Erotik kitapları ifade eden terimler şu şekildedir: “erotik kitap” ya da “şehvet kitabı” (*koshokubon* 好色本), “yastık kitabı” (*makurabon* 枕本, ya da *makura zoshi* 枕草子), “tutku kitabı” (*enpon* 艶本), “resimli kahkaha kitabı” (*warai ezoshi* 笑い絵草紙) ve nadiren kullanılan “Shunga kitabı” (*Shungabon* 春画本). Bugün erotik kitapları tanımlamak için en sık olarak “bahar kitapları” (*shunpon* 春本) terimi kullanılmaktadır (Gerstle ve Clark, 2013, s.11-12). Shunpon, baskı ve ilüstrasyon alanında oldukça önemli yere sahiptir (Whitford, 1977, s.253).

16. yüzyıl ile 19. yüzyıl arasında, Ukiyo-e sanatçıları tarafından üretilen Shunga, sıradan eserlerden daha kolay ve daha yüksek fiyata satılmıştır. Bu dönemde Shunga baskıları, tek sayfalık ya da Enpon olarak adlandırılan kitap formunda üretilmiştir. Kökeni Çin Shunkyu Higa'ya dayanan bir geleneğe bağlı olarak on iki resim içermektedir. Shunga, elle kaydırılan rulo resim (*kakemono-e* 掛け物絵) formatında da üretildi. Bu format da popüler olmuş, fakat baskı yoluyla renklendirilemediğinden, tek tek boyanması gerektiği için daha pahalı ve daha nadir bulunan bir tür olarak kalmıştı.

Az sayıda Ukiyo-e ressamı bu türe uzak kalmıştır ve Shunga sanatının kalitesi değişiklik göstermiştir. Deneyimli sanatçıların bunu, üretimlerini yoğunlaştırmak için avantajlı bir durum olarak görmeleri, muhtemelen batı dünyasında en çok bilinen Ukiyo-e ressamı Hokusai gibi birinci sınıf sanatçılar tarafından Shunga sanatına

önemli katkılar sağlanmasının önünü açmıştır. Ukiyo-e sanatçıları için Shunga istikrarlı bir geçim kaynağı olmuş, yüksek tabakadan bir müşteri için bir Shunga yaparak, yaklaşık altı ay yaşayacak kadar para sağlayabilmişlerdir. Diğer Japon sanatçıların yanısıra, dünyaca ünlü Japon sanatçı Hajime Sorayama, 20. yüzyılın sonu ve 21. yüzyılın başlarında, Hokusai gibi geçmiş sanatçıların geleneğinde modern Shunga sanatı yaratmak için kendi özel fırça boyama tekniğini kullanmakta ve işlerini hanko damga imza yöntemiyle imzalamaktadır (Michener, 1989, s.21-22).

Öncesinde birçok Shunga üretilmişse de, tam renkli baskı ya da Nishiki-e, 1765 civarında geliştirilmiştir. Bunun öncesinde renkli baskılar el ile renklendirilmiş ve 1744'den itibaren Benizuri-e türünde ve sınırlı renklerde baskı yapılmasına izin verilmiştir. 1765'ten sonra da eski yöntemlerle birçok Shunga baskısı üretilmiştir. Bazı durumlarda maliyeti düşük tutmak için, ancak birçok durumda estetik tercihler sebebiyle bu yöntem seçilmiştir. Edo'da üretilen Shunga'larda, estetik tarz farklılıklarından dolayı çoğunlukla Kyoto ve Osaka'da üretilenlerden daha zengin renkler kullanılmış, baskılarda yenilik ve lüks barındıran bir tarz yansıtılmış, Kamigata bölgesi daha sessiz, sade bir üslup tercih etmiştir. Bu aynı zamanda Edo Shunga'sında daha fazla arka plan ayrıntısına dönüşmüştür (Marks, 2010, s.10).

1722'den sonra çoğu sanatçı Shunga eserlerini imzalamayı bırakmıştır. Ancak, 1761 ile 1786 yılları arasında baskı yönetmeliği uygulamalarının daha rahat hale gelmesiyle birçok sanatçı, resmin bir özelliği olarak, gizleyerek (Bir fahişe tarafından tutulan bir yelpazedeki kaligrafi), ya da eserde ima ederek (Utamaro'nun "Utamakura" başlıklı emponu) de olsa adını belirtmiştir (Marks, 2010, s.76).

Shunga, erotik sanat için kullanılan bir Japon terimidir ve genellikle ağaç baskılar olan Ukiyo-e'nin türüdür. Kökleri, Heian dönemine (794-1185) kadar gitmektedir. Nadir olmakla beraber, Ukiyo-e hareketi öncesinden, kaybolmamış bazı renkli erotik rulo resimler günümüze kalmıştır. Kelimenin tam anlamıyla tercüme edilirse Shunga, Japonca "bahar resmi" anlamına gelir ve bahar, seksi tanımlamak için bir örtmece olarak kullanılmıştır (Michener, 1989, s.27).

Bir bütün olarak Ukiyo-e hareketi, çağdaş kent yaşamının idealleştirilmesini ifade etmeye ve yeni chonin sınıfına itiraz etmeye çalışmıştır. Edo dönemi Shunga baskıları, günlük hayatın estetiğini takiben, cinsellik tasvirlerinde geniş çeşitlilik göstermektedir. Ukiyo-e'nin bir alt kümesi olarak, şogunlara yönelik olmakla birlikte, Edo dönemindeki tüm sosyal gruplar tarafından beğenilmiştir. Hemen hemen tüm Ukiyo-e sanatçıları kariyerlerinin bir noktasında Shunga yapmıştır.

Shunga, Muromachi döneminden (1336-1573) başlayarak, Çin tıp kitaplarındaki ilüstrasyonlardan büyük ölçüde etkilenmiştir. Büyük Tang Hanedanlığı döneminde Çinli erotik ressam Zhou Fang'ın ayrıca etkili olduğu düşünülmektedir. Zamanının birçok erotik ressamı gibi Fang da, geleneksel Shunga özelliğine sadık kalarak cinsel organların boyutunu abartma eğiliminde olmuştur. Shunga sözcüğünün gerçek anlamı önemli olmakla birlikte, aslında Japonca telaffuzda Shunkyū-higi-ga'nın (春宮秘戯画) bir daralmasıdır; On iki rulodan oluşan setler, Yin Yang'ın bir ifadesi olarak taç prensinin gerçekleştirmesi gereken on iki cinsel eylemi tasvir etmektedir (Marks, 2010, s.320).

Shunga'da gözlemlenen Japon etkilerinin Heian döneminde başladığı, bu noktada saray sınıfı arasında ortaya çıktığı kabul görmektedir. Anlatımlarda, rulo el kitapları aracılığıyla, imparatorluk mahkemesinden veya manastırlardan gelen cinsel skandallar tasvir edilmiş ve karakterler saraydan ve rahiplerden ibaret kişiler olmuştur (Michener, 1989, s.28).

Shunga akımı Edo döneminde (1603-1867) yükselmiş, ağaç baskı tekniklerinin gelişimiyle miktar ve kalite önemli ölçüde artmıştır. Hükümet, Shunga'yı bastırmaya yönelik tekrarlanan girişimlerde bulunmuş, bunlardan ilki, Tokundawa Şogunluğu tarafından 1661'de yayınlanan, diğer şeylerin yanı sıra Kōshokubon olarak bilinen erotik kitapları yasaklayan bir ferman olmuştur. Daimyo veya samurayları eleştiren eserler gibi diğer türler de bu ferman kapsamında yer altına alınmış, Shunga, daha zor da olsa üretilmeye devam etmiştir (Munro, 2008, s.74-75).

Çok daha katı biçimde, 1722 tarihli bir ferman olan Kyoho Reformları'yla birlikte, şehir komiseri izin vermedikçe tüm yeni kitapların üretimi yasaklanmış, bu fermanın sonra Shunga yer altına inmiştir. Bununla birlikte, bu fermanı takip eden birkaç on yıl boyunca yayıncılık loncaları, üyelerine erotik kitap satmamaları için tekrar tekrar hatırlatmalar göndermişlerse de, kitapların üretimi ve satışının gelişmeye devam etmesini engelleyememiştir. 1790'larda Kansei Reformları ile Shunga üretimini önlemeye yönelik daha başka girişimler de yapılmıştır (Michener, 1989, s.273).

Shunga muhtemelen her sınıfın hem erkekleri, hem de kadınları tarafından beğenilmiştir. Japonya'da güçlü bir erotik gelenek ve halkın çeşitli inançları var olmuştur. Ortaçağda seksin, sonraları Shunga taşımanın samurayları talihsizliklere karşı koruyacağına inanılmış, Edo döneminde evlerde, ticarethane ve depolarda

Shunga bulundurmanın, yangına karşı bir koruma sağladığı kabul edilmiştir. Bundan samuray, chonin ve ev hanımlarının hepsinin Shunga sahibi olduğu anlaşılmaktadır. Bu grupların üçü de karşı cinsten ayrılmak zorunda kalmışlardır; Samuraylar aylarca aynı koğuştta bir arada yaşamışlar, Sankin-kotai sisteminden dolayı eşler birbirinden ayrı kalmış ve tüccarlar mal alıp satmak için seyahatlere çıkmışlardır. Bu nedenle Shunga sahibi olma gerekçelerinin batıl inançlardan çok, libidosal olduğu savunulmuştur (Screech, 1999, s.15).

Kitapçılardan kendilerine Shunga alan kadınların kayıtları, onların tüketici olduklarını göstermektedir. Shunga olmasa da, Genji Masalı'ndan sahneleri gösteren bir Ukiyo-e ile gelin sunmak gelenekseldi. Shunga'nın, varlıklı ailelerin oğulları ve kızları için cinsel rehberlik yapmış olduğu kabul edilebilir. Fakat öğretimsel değeri imkansız pozisyonları ve tekniklerin açıklama eksikliği gibi sınırlılıklar nedeniyle, Shunga'nın öğretim amacı sorgulanmıştır. Hijyen konusunda tavsiyeler de dahil olmak üzere, daha dolaysız rehberlik sunan cinsel el kitapları basılmıştır (Screech,1999, s.19).

Shunga, kalite ve fiyat açısından büyük farklılık göstermiş, bazıları zengin tüccarlar ve daimyo için çok ayrıntılı bir şekilde hazırlanmışken, bazıları daha az renkli, yaygın ve ucuz olmuştu. Emponlar, seyyar ya da yerleşik kitapçılardan, kitap takası ya da ödünç verme imkanı sağlayan kitap evlerinden, veya kırsal alanda dolaşan gezici kitap satıcılarından edinilebilmekteydi. Bu, Shunga'nın köylü, chonin, samuray ve daimyo olmak üzere toplumun tüm katmanlarına ulaştığını göstermektedir (Munro, 2008, s. 67).

Monta Hayakawa ve C. Andrew Gerstle'e göre Shunga, erotik doğası nedeniyle, 19. yüzyılda batılılar tarafından daha az takdir görmüştür. Francis Hall dergisinde, 1859'da Yokohama'ya gelen bir iş adamının, Shunga'yı "Japon sanatının en güzel tarzını sergileyen aşağılık resimler" olarak nitelediğini yazmıştır. Hayakawa, iki ayrı vesileyle Japon tanıdıkları ve eşleri ona evlerinde Shunga gösterdiğinde, Hall'un şok olduğunu ve rahatsızlık duyduğunu belirtir. Shunga, 20. yüzyılda Batı müzelerinde de sorunlarla karşı karşıya kalmıştır; Peter Webb, 1975'te yayımlanan bir yayın için British Museum'da Shunga hakkında araştırma yaparken, kendisine başlangıçta hiçbir materyalin mevcut olmadığı, ve nihayet erişimine izin verildiğinde, "halka sergilenmesinin mümkün olmadığı" ve kataloglanmadığı söylenmiştir (Hayakawa, 2013, s.20-21).

Meiji döneminin başında (1868-1912), batı kültürü ve teknolojilerinin, özellikle fotoğraf çoğaltma tekniklerinin ithalatı, Shunga için ciddi sonuçlar doğurmuştur. Bir süre ağaç baskılar kullanılmaya devam edilmiş, ancak baskılardaki figürlerde batı kıyafetleri ve saç modelleri görülmeye başlamıştır. Sonunda Shunga, artık erotik fotoğraf ile rekabet edemez hale gelmiş ve bu da düşüşe neden olmuştur (Munro, 2008, s.68).

Shunga sanatı, Shōwa (1926-1989) ve Heisei (1989-günümüz) dönemleri için ilham kaynağı olmuştur; Anime ve Manga, batı dünyasında Hentai olarak bilinmekte, Japonya'da resmi olarak *jū hachi kin* (yetişkinlere yönelik) kategorisine girmektedir. Hentai imgelerinde de Shunga'da olduğu gibi cinselliğin açıkça görünümü söz konusudur.

Hem resimli rulo kitaplar hem de erotik kitaplar (Empon), yapılandırılmış bir anlatıdan ziyade cinsel sahnelerin rastgele betimlenmesinden ibaretti. Cinsel eylemler çok geniş bir yelpazede gösterilirdi; kadını baştan çıkaran erkek, erkeği baştan çıkaran kadın, birbirini aldatan kadın ve erkekler, bakire gençlerden yaşlı evli çiftlere uzanan farklı yaş grupları, hatta ahtapot bile Shunga baskılarına girmişti (Haft, 2013, s.99).

Shunga baskılarının çoğunluğu heteroseksüel pratikleri gösterse de, erkek eşcinselliğine dair baskılar da yaygındı. Kadın eşcinselliği daha az görülürdü ve çoğunluğu mastürbasyon sahnelerini içerirdi. Edo Dönemi Japonya'sının cinselliğe bakışı, modern batı dünyasından çok farklıydı ve insanlar cinsel tercih yapma ihtiyacı duymuyorlardı. Bu sebeple betimlenen cinsel eylemler, mümkün olduğunca çok çeşitlilik sağlama meselesi olmuştur (Haft, 2013, s.102).

Shunga baskılarının hikayeleri, metin veya diyalog biçiminde, resmin kendisinde veya arka planda yer almıştır. Bekareti temsil eden erik çiçekleri veya ejakülasyonu temsil eden kağıt mendiller gibi sembolik öğelere yer verilmiştir.

Edo Dönemi'nde Shunga, çağdaş cinsel imkânların çeşitliliğini yansıtan bir dünyayı ifade etmeye çalışmıştır. Konuyla ilgili bazı yazarlarca Shunga'dan, çağdaş kent yaşamına paralel fakat idealize edilmiş, erotikleştirilmiş ve fantastik bir dünyanın yaratılması olarak bahsedilmiştir (Preston, 2013, s.117).

Shunga'da çoğunlukla, sıradan insanların, chōnin, kasaba sakinleri, kadınlar, tüccar sınıfı, esnaf ve çiftçilerin cinsel ilişkileri tasvir edilmektedir. Ara sıra Hollandalı veya Portekizli yabancılar da resmedilmiştir (Preston, 2013, s.118). Ayrıca üst sınıf fahişeler, birçok Shunga'nın konusunu oluşturmuş, Utamaro

özellikle fahişe tasvirlerinde eşsiz bir duyarlılık ve duygusal yaklaşım sunması nedeniyle saygı görmüştür. Edo'nun üst sınıf fahişeleri, dönemlerinin ünlüleri olarak tanımlanabilir; Edo'nun eğlence bölgesi Yoshiwara, genellikle Hollywood'la kıyaslanmıştır. Bu kadınlar, erkeklerce mesleklerinden ötürü oldukça erotik, ancak aynı zamanda ulaşılamaz bulunmuşlardı, çünkü sadece en zengin, en kültürlü erkekler onlarla cinsel ilişkide bulunma şansına sahip olmuşlardır. Kadınlarsa onları uzak, gösterişli putlar olarak görmüşlerdir. Bu fahişelerin giydikleri, bütün Japonya modasına ilham kaynağı olmuştur. Bu nedenlerden dolayı fahişe fetişi birçok kişiye hitap ediyordu (Munro, 2008, s.92). Fahişeleri tasvir eden eserler, eğlence mekanlarındaki yaşamı idealize etmelerinden dolayı o zamandan beri eleştirilmiş, seks işçilerinin yaşadığı sanal kölelik durumunu maskeledikleri konusunda tartışılmıştır. Ancak Utamaro, fahişelerin iç hayatına duyarlı sanatçılardan sadece biridir; örneğin onları, Yoshiwara'dan evlenerek kaçmak için hâlâ hayal kurarken göstermektedir. Benzer şekilde birçoğu jigolo olarak çalışan Kabuki aktörleri de tasvir edilmişti. Bu aktörler diğer seks işçileri gibi bir fetiş unsuruydu ancak çoğunluğu çok gençti ve samuraylarla bir arada betimlenmişlerdi (Winkel ve Uhlenbeck, 2005, s.128-130).

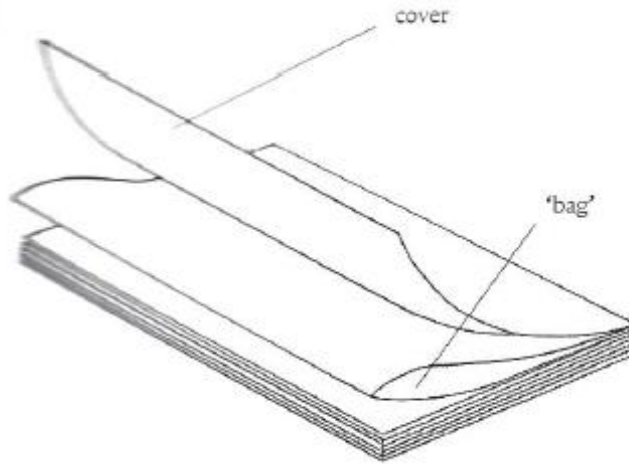
Neredeyse tüm Shunga baskılarda karakterler tamamen veya yarı giyinik olarak betimlenmiştir. Bunun başlıca sebebi, Edo Japonya'sında çıplaklığın erotik kabul edilmemiş olmasıdır. İnsanlar birbirlerinin çıplak bedenlerini ortak banyolarda görürlerdi ve buna alışmışlardı. Kıyafetlerin sanatsal bir fonksiyonu bulunmasının yanı sıra aynı zamanda izleyiciye, karakterlerin fahişe mi yabancı mı olduğunu söylerdi. Giysilerin üzerindeki desenler sembolik anlamlar taşırdı ve açığa çıkarılmak istenen cinsel organlara dikkat çekerdi (Winkel ve Uhlenbeck, 2005, s.24).

Shunga baskılarında çiftler, abartılı boyutlarda cinsel organlarla gerçek dışı pozisyonlarda betimlenmişlerdir. Bunun sebepleri açık cinsel eylemin görünürlüğüne arttırmak, sanatsal tercih ve psikolojik unsurdur. Şöyle ki; cinsel organlar, "ikinci yüz" olarak yorumlanmıştır. Yüzümüzün gizlemek zorunda olduğu temel tutkuları ifade etmeleri ve bu nedenle baş ile aynı büyüklükte ve başa yakın durmaları sebebiyle "ikinci yüz" olarak yorumlanmışlardır (Winkel ve Uhlenbeck, 2005, s.18).

2. 2. Shunga Baskılarının Formatı

Kağıt formatları baskıların üretildiği döneme göre değişmekteydi. Kitaplarda ise biçim, baskıda kullanılan iki tür kağıdın boyutuna göre belirlenirdi. Bu kağıtlar, *hoshonun* büyük ve küçük boyutları olan *obosho* (390x530) ve *kobosho* (330x470) idi. *hosho* bir çeşit dut ağacının (*kozo*) iç kabuklarından yapılan, baskıya uygun, sağlam bir kağıt türüydü. Bu kağıdın büyük türü *obosho* baskıda daha yaygındı ve onun kullanıldığı baskı formatları *oban* (390x265 mm), *chuban* (265x195 mm) ve *tanzaku* (390x175 mm) şeklinde adlandırılıyordu. *Kobosho* kullanılan baskı formatları ise, *aiban* (330x220 mm), *hosoban* (330x150 mm) ve *koban* (390x170 mm) şeklindeydi (Uhlenbeck, 2013, s.243).

Edo Dönemi kitaplarının büyük çoğunluğu ‘bohça sayfa’ formatında (*fukuro toji*) piyasaya sürülmüştür. Bu formattaki kitaplar, baskılı yüzeyi dışta kalacak şekilde ikiye katlanmış, tek yüzü baskılı kağıtların bir araya getirilmesiyle oluşur. Tüm kağıtlara baskı yapıp katlandıktan sonra kağıtlar sırayla üst üste konur ve katlanır, böylelikle kağıtların katlanmış kısımları kitabın dış kenarını oluşturur ve kitapta açılan her çift sayfanın bir yarısı farklı kağıda basılmış olur. (Resim 1). Birçok Japon erotik kitabı bu sağlam ve elverişli biçime sahiptir. En yaygın karşılaşılan boyutlar, *ohon* (270x190 mm), *hanshibon* (225x155 mm), *chubon* (200x140 mm) ve *cohon* (165x120 mm) şeklindedir (Tinios, 2013, s. 242).

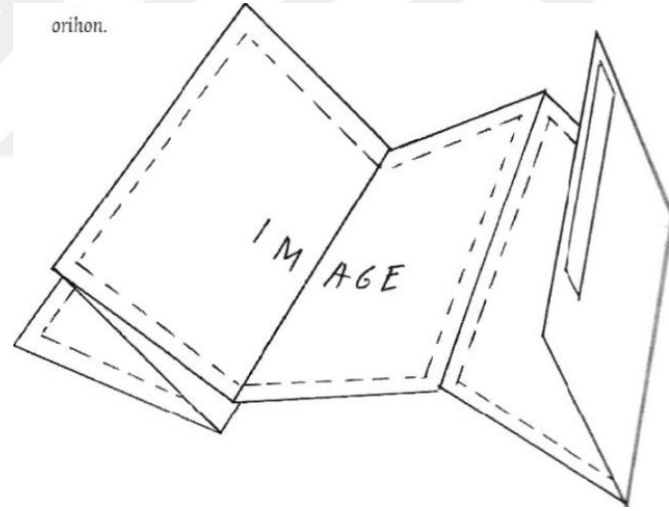


Resim 1: *Fukuro-toji*

17. yüzyılın son yıllarında basılan ilk erotik kitaplar ‘bohça sayfa’ biçiminde ve *ohon* boyutundaydı. Sonrasında, *ohon* boyutu sadece Yanagawa Shigenobu’nun *Ama No Ukihashi* baskıları gibi lüks yayınlar için kullanıldı. Birçok 18. ve 19. yüzyıl

erotik kitapları *hanshibon* boyutundaydı. Ayrıca, 18. yüzyılda yatay biçimli erotik kitaplar da yaygındı. Bu format uzun, yatay kompozisyonlara ve sanatçıların ustalığını sergilemesine elverişliydi ancak 1800'ler civarında kullanılmamaya başlandı. 1760'lardan itibaren, Suzuki Harunobu, Isoda Koryusai, Torii Kiyonaga, Katsukawa Shuncho, Kitagawa Utamaro ve diğerleri renkli baskının avantajlarından faydalanmaya başladılar. Yine de 18. yüzyılın sonlarına dek erotik kitapların çoğunluğu renksiz basılmaya devam etti. 19. yüzyıla gelindiğinde ise renkli baskı bir kaide halini aldı (Tinios, 2013, s.242).

1730'lardan itibaren tek sayfalı erotik baskılar çoğunlukla *chubon* boyutundaydı. 1770'lerde ilk kez Isoda Koryusai tarafından *oban* boyutuna geçildi ve on sekizinci yüzyılın sonlarından on dokuzuncu yüzyılın ilk yıllarına kadar *oban*, Shunga baskılarındaki en yaygın format halini aldı. Yine de 1820'ler ve 1830'lar boyunca Shunga neredeyse tamamen kitap formuna indirgenmişti. Bu erotik kitaplar katlanan albüm (*Orihon*) biçimindeydi. (Resim 2).



Resim 2, *Orihon*

Sadece tek yüzü baskılı ve baskılı yüzey içeride olacak şekilde katlanan kitaplar çoğunlukla *oban* boyutlarında idi. Çoğunlukla 12 kağıttan oluşan tüm kağıtlar basılıp sıralanıyor ve dikey dış kenardan birleştiriliyor, böylece düz olarak açılmaya imkan tanıyor. *Orihon* formatının en önemli örneği Utamaro'nun *Poem of the Pillow* (1788) baskılarıydı. Bazen de baskılar albüm şeklinde birleştirilmeden tek tek baskılardan oluşan bir dosya olarak satılıyordu. 1820'lerden itibaren *oban*

biçimi neredeyse tamamen kullanımdan kalktı ve *koban* boyutu kullanıma girdi (Uhlenbeck ve Winkel, 2005, s.18).

2.3. Shunga'nın Temaları

2. 3. 1. Shunga ve Kadınlar

19. yüzyıl Avrupası'na ait bir terim olan Pornografi'nin temelde erkekleri hedef aldığı ve onların mahrem kullanımı için olduğu kabul edilir. Bu nedenle Shunga pazarının da temel alıcıları erkeklerdir. Ancak Edo Dönemi'nde kadınların da Shunga'nın fanları ve alıcıları olduğuna dair birçok kaynak ve bunun normal ve doğal olduğu söylemini üreten, Shunga'ya bakan kadınları gösteren birçok baskı resim mevcuttur (Hayakawa, 2013. s.25).

Shunga, Edo Dönemi'nin ayrılmaz bir parçasıydı, seyyar kütüphaneler (*kashihon*'ya 貸本屋) vasıtasıyla kolaylıkla temin edilebiliyordu ve kadınların Shunga'yı ödünç veya satın almaları yaygın bir davranıştı. Hatta sadece üst sınıfa ait ailelerde değil, tüm sınıflardan varlıklı ailelerde, gelin çeyizine Shunga'yı dahil etmek bir gelenektir. Bunlar, iyi ve yakın karı-koca ilişkisi kurmak, çocuk ve doğurganlık ve ailenin sağlamlığına katkı yapan, uğur getiren şeyler olarak görülürdü (Hayakawa, 2013. s.21).

Samuray veya saray servisindeki kadınların konut dışına çıkmaları ve karşı cinsle ilişki kurmaları yasaklanmıştı. Shunga baskılarında bu kadınları düzenli olarak ziyaret eden ve onlara Shunga kitapları veya dildolar satan tüccarlar görülür. Bunun doğruluğu tartışma götürür olmakla beraber, her sınıftan kadının Shunga baskılarına baktığı, doğruluğu kabul edilen bir durumdur. (Resim 3).

Edo Dönemi'ndeki kadınların cinselliği, erkek egemen kontrol sisteminden dolayı hala gizemli bir pozisyonadadır. Erkeklerin kişisel kayıtlarında, kadınlara “eş” veya “kız evlat” haricinde bir atıfta bulunduğu görülmez. Japon erotik sanatının tarihi, kadın cinselliği hakkında erkek fantezilerinin tarihidir. Bu nedenle, kadın cinselliğini betimleyen erotik imajlar eşcinsel kadınlara hitap etmek yerine, erkek tüketimini arttırmak için bir pazarlama unsuru olarak kullanılırlar (Jones, 1996, s.25).



Resim 3. *Furyu sandai makura*, Kikukawa Hidenobu, 1765.

Her ne kadar Shunga baskılarının kadın alıcıları olsa da bu baskılar ezici bir çoğunlukla erkek bakışının egemenliğiyle damgalanmıştır. Japon sanatı elbette görme biçimlerinden ve politikalarından bağımsız değildir. Bu politikalar, erkek izleyici tarafından oluşturulan farklı bakış açıları ile cinselliğin temsilini maddeleştirir ve tüketime sunar (Rodriguez, 2009 s.223). Baskılarda yer alan kadınlar klişe tiplerden ibarettir ve “genç kadın”, “dul”, “hizmetçi” gibi yüzeysel kavramlarla betimlenirler. Edo idealinin özü erkekliktir. Edo kadınları erkeklere ait olduğu kabul edilen dürüstlük, sadakat, cesaret, güvenilirlik ve kuvvetlilik gibi özelliklerinden ötürü övülürler. En ünlü Yoshiwara fahişeleri bile erkeksi vasıflarla nitelendirilmiştir. Erkek kıyafetleri giymek ve erkeksi bir üslupla konuşmak yoluyla Fugakawa bölgesinin kadınları erkeklerin favorisi haline gelmiştir. Geç Ukiyo-e Döneminde köşeli çeneye sahip, basit kıyafetler giyen kuvvetli görünümlü kadınların erotizmi yüceltilmiş, geç Kabuki döneminde sivri dilli ve esprili kadın karakterler, suçlular, intikam peşindeki hayaletler gibi temalar ortaya çıkmıştır (Jones, 1996, s.6).

Bu baskılar kadınların mutlaka pasif bir konum içinde erkeklerle karşı karşıya gelmelerini, kadınların mastürbasyonunu ve fantastikten gerçekçiye uzanan bir yelpazede erotik sahneleri betimler. Yine de Shunga baskılarında kadın mastürbasyonu bile heteroseksüel bir eylemdir, çünkü kadının bir erkeğe ihtiyaç duyduğu ve onun yokluğundan dolayı mastürbasyon yaptığı vurgulanır. Erkek,

Shunga vasıtasıyla bu tip bir olaya tanıklık etmenin ayrıcalığını yaşar. Kadın cinselliği erkeğin bakışı vasıtasıyla ve onun için gerçekleşir (Berry, 2004, s.14).

Modern öncesi Japon sanatında ortaya çıkan, kadın cinselliği ile ilgili bir diğer kategori tartışmalıdır ve 18. yüzyıl sonları ile 19. yüzyıl başlarında görülen seks sembolü anne figürüdür. Sanatçıların cinsellikten arınmış eş (*jionna*) figürünü ezip yok etme veya eş (*jionna*) ile fahişeyi (*yuujo*) tek karakterde bir araya getirme çabaları sonucunda, hamile veya emziren bir kadın erotik figür olarak ön plana çıkmıştır (Jones, 1996, s.27). Ueno ise “Shunga’da Kadın Cinselliğinin İnşası”nda, şehvetli hamile kadının ve erotikleştirilmiş anne figürünün ortaya çıkışının kadınlara geleneksel zevk alanları dışında var olabilecek yeni bir temsil biçimi sunduğunu ifade eder ancak, bir yandan da erotize edilmiş annenin, erkek egemen sisteme, kadınları rahim ve üreme aracına indirgemek konusunda imkân tanıdığını da kabul eder. Ona göre Shunga baskıları “anne” ve “fahişe” arasındaki ayrımı bulanıklaştırmıştır (Aktaran: Sakei, 1997, s.37).

Meiji döneminde gelindiğinde kadınların kısmi bir özgürlüğe kavuşmasından ve yeni rollerin ortaya çıkışından söz edilebilir. Bu dönemde kadınlar yeni yeni rollere, imkânlarına ve hareket kabiliyetine kavuşmuştu (Buckland, 2013, s.265). Üst ekonomik sınıftan kadınlar ilk kez ileri bir eğitim alabilme, evden uzaklaşabilme ve refakatçisiz seyahat edebilme şansına erişmişlerdi. Bu da popüler baskılara “kadın öğrenci”, “*femme fatale*”, “hemşire” gibi yeni karakterler ekledi (Buckland,2013, s.265).

Kadınların boş vakitlerini değerlendirme biçimleri değişmiş ve sayfiye yerlerine, sahillere gitmek bu dönemde popüler hale gelmiştir. Baskılarda da bunlar resmedilmiş, Terasaki Kogyo’nun “Izumo no chigiri” (出雲の契) baskıları hem bu yeni vakit geçirme biçimlerini, hem de farklılaşan kadın erkek ilişkilerini yansıtmaları bakımından döneminin en önemli temsilcilerinden biri olmuştur (Gerstle ve Clark, 2013, s. 11).



Resim 4: *Genç Çift*, Renkli Ağaç Baskı, Ebi Koleksiyonu, ARC Veritabanı, Ritsumeikan Üniversitesi.

Resim 4'teki genç kadının bir öğrenci olması muhtemeldir; kadın öğrencilerin göreneksel kıyafeti *Hakama*, giymekte ve bisiklet kullanmaktadır. Partneri, Meiji Dönemi'nin temsilcilerinden biri olan askeri üniformalı öğrenci karakteridir. Baskıdaki diyalogda, erkek karakter, kadın öğrencinin bisiklet kullanma becerisini över. O zamanlarda, kadın ve erkek öğrenciler arasında yeni ortaya çıkmaya başlayan ilişki biçimleri bu baskıda betimlenmiştir.

Baskının yaratacağı görsel etkiye özen gösterilmiş, kıyafetlerde gümüş renkli detaylara yer verilmiş, alanlar arasında doku yaratmak için kör baskı tekniği uygulanmış ve yüzlere pembe gölgeler verilmiştir. Nisan ayı olduğunu ifade etmek için (akademik yılın başlangıcı) metnin üzerinde mor salkım çiçeği gösterilmiştir (Buckland, 2013, s.266-267).

1894-1895 Çin-Japon Savaşı boyunca yeni bir kadın figürü cazip hale gelmiştir; hemşire, ancak bu figür de klişelerden muaf değildir. Geç Meiji Dönemi boyunca hemşire karakteri baskılarda yer almış ve ayrıca 1890'larda kartpostallarda da kullanılmıştır. Bu baskılarda resmedilen özneler çoğunlukla 'Ladies Volunteer Nursing Association'ın üst sınıfa mensup çalışanlarıydı. İmparatoriçe, Batılı diplomat eşlerinin yaptığı gibi, hastaneleri ziyaret etmiş ve hastalarla ilgilenip bandajlarını değiştirmiştir. Hastalarla ilgilenen yüce gönüllü hemşire tasvirli baskılar

özellikle esir Rus askerleri arasında yaygın şekilde kullanılmış ve Japon Kızıl Haç'ı tarafından bile dolaşıma sokulmuştur (Buckland, 2013, s.269).

Terasaki Kogyo'ya atfedilen, *Isumo no Chigiri* baskılarından bir tanesi, bir hemşire ve askeri halı üzerinde cinsel eylemde bulunurken resmeder. Mekanın batılı tarzda döşenmiş olması buranın Tokyo'da bir eğitim merkezi olduğunu düşündürür. Kadın figür, batılı tarzda bir üniforma giymiştir, böylece profesyonel meslek sahibi biri olduğu anlaşılır. Baskının görsel ve metinsel yapısı bir yüzyıl öncesinin Shunga baskılarına benzemekle birlikte, fiziksel ortam ve karakter betimlemeleri onu Meiji Dönemi'nin temsilcilerinden biri kılar (Buckland, 2013, s. 270). (Resim 5).



Resim 5: *Hemşire ve Asker*, (*Isumo no Chigiri*'den), Renkli Ağaç Baskı, Ebi Koleksiyonu, ARC Veritabanı, Ritsumeikan Üniversitesi.

Hemşire figürünün Shunga baskılarına girmesi ile beraber o döneme kadar yaygın olan güçlü erkek, zayıf kadın rolleri zedelenmiştir; bu baskılarda korunma ve yardıma muhtaç olan erkek karakterdir. Ancak özellikle savaş dönemi dolayısıyla yükselen milliyetçilik kavramıyla birlikte kadınlar yine belli kalıplar içinde hapsolmek durumunda kalmıştır (Buckland, 2013, s.271). (Resim 6).



Resim 6: *Hemşire ve asker*, Renkli Ağaç Baskı, Ebi Koleksiyonu, ARC Veritabanı, Ritsumeikan Üniversitesi.

Dikkat çekici bir şekilde, bu baskıdaki kadın karakter batı tarzı hemşire üniformasının altına sadece parlak kırmızı bir iç etek giymektedir. 1882’de kadınları uzun paçalı iç çamaşır giymeye mecbur kılan, İmparatoriçe imzalı bir hüküm verilmiş olsa da bu uygulama 1920’lere kadar yaygınlaşmamıştır. *Takara no irifune* için Ekim ayında hazırlanan bu baskıdaki kabartma, hemşire ve askerin göz göze gelişini tasvir eder, ardından ana sahnede cinsel aktiviteye tanıklık ederiz. Yelpaze biçimli kabartmalarda metin yer alır ve metin, neşeli aşk sahnesine milliyetçilik ve kendini kurban etme gibi temaları dahil etmesi bakımından ilginçtir. Kadın, vatan için yapacağı en iyi hizmetin, ileride asker olacak erkek çocuklar doğurmak olduğunu söyler. Asker, bu tip kaçamak seksten hoşlanmadığını, ancak cephede ölen onlarca dostunu gördükten sonra “silahını boş yere kullanmama”nın vatanına bir kötülük olacağını ifade eder. Baskıda yer alan metnin gücüyle görselin mesajı kişisel hazdan vatana hizmet kavramına doğru kayar. Ayrıca kadın, fiziksel güzellik ve çekiciliği ile değil müstakbel askerleri dünyaya getirecek kişi olmasıyla işlev ve önem kazanır (Buckland, 2013, s.271).

2. 3. 2. Kumaşlar ve Diğer Dekoratif Unsurlar

Sanat tarihçileri için, erotik boyutu çok açık olan Shunga’yı Ukiyo-e alanında doğru konumlandırmak sorumlu bir hal almıştır. Ancak birçok eleştirmen ve sanat

tarihçisi, renk kullanımı, figür yapısı, sahnelerin kurgulanışı ve kompozisyon ve sanatsal medyanın teknik talepleri göz önünde bulundurulduğunda, erotik baskı ve kitapların sanatsal olarak erotik olmayanlarla eşdeğer olduğunu ve bunun Shunga'yı pornografi alanından çıkarıp sanatın alanına taşıdığını ifade eder (Schalow, 2000, s.420).

Shunga baskıları çok katmanlıdır ve anlamı oluşturan bu katmanlar ve onların kendi aralarındaki ilişkidir. İlk ve en belirgin katman, figürleri cinsel eylem içinde betimleyen erotik imajın kendisidir. Diğer katman baskıdaki metin aracılığıyla oluşturulur. Bu metinler klasik metinlere gönderme yapan şiirlerden, günlük dilde kullanılan argo tabirlere uzanan bir yelpazede çeşitlilik gösterir. Bir başka katman ise, baskılardaki kimono motifleri, tarihi figürlerin dahil edilmesi vb. vasıtasıyla sembolik bir dil oluşturarak yaratılır. Görsel ve metinsel öğelerin bu şekilde üst üste binmesi ve onların kendi aralarındaki etkileşimden doğan anlam Shunga'yı komplike bir sanat formu kılar (Uhlenbeck ve Winkel, 2005, s.20).

Shunga baskılarına sanatsal değerini katan unsurların en başında kıyafetler, kumaşlar gibi dekoratif öğelerin kompozisyonlarda kullanımı gelir. Bunlar aynı zamanda kompozisyondaki dengeyi oluşturmaya ve baskı resimlerdeki cinsel organ betimlemelerine dikkat çekip onları daha görünür kılmaya yarar. Screech'e göre Shunga baskılarında kıyafetlerin kendileri bir cinsel anlamla yüklü iken, Pollack onların işlevinin tiyatro sahnesindeki dekor gibi düşünülmesi gerektiğini söyler (Pollack, 2002, s.71).

Dahası, kıyafetler betimlenen karakterlerin sınıf ve statüsünü göstermeye de yarar. Bu tasvirler toplumsal tabakalaşmanın belirgin olduğu Japon toplumu için özellikle önemlidir; mesela Genruki Dönemi'nde, (1688-1703) henüz güçlenmemiş ve samuray sınıfına meydan okumakta yetersiz kalan tüccar sınıfı, yasa gereği ancak gri ve siyah ağırlıklı kıyafetler giyebiliyor, altın ve gümüş renklerini sadece kimonolarının iç astarlarında kullanabiliyorlardı (Michener, 2000, s.12). Dolayısıyla baskılarda tasvir edilen, gri-siyah kıyafetli bir tüccar ile üst tabakadan bir kadının birlikteliği, aynı zamanda katı toplumsal yapıya bir direniş anlamını da barındırıyordu.

Sadece kendi tüketimi için üreten bir şehir olan Edo'nun ekonomisi tamamen, zengin ve sofistike sınıfın ihtiyaç ve arzuları üzerine kuruluydu ve bu ihtiyaçlar ile meta arzusu çeşitli tanıtımlar ve reklamlar vasıtasıyla yaratılıyordu. Edo, dünyada reklam kültürünün oluştuğu ilk büyük kentti. Shunga da dahil olmak üzere tüm Ukiyo-e

baskıları, aynen günümüzdeki reklam katalogları gibi, hem modeli hem de üzerindeki meta ve kıyafetleri sergileyerek arzu nesnelere yaratmakta ve bu arzu erotik imgelerle oluşturulmaktaydı (Pollack, 2002, s.62).

Shunga baskılarında kompozisyonun denge ve bütünlüğünü sağlamak için kullanılan en önemli tekniklerden biri anatomik fragmentasyondur. Erotik ilgi oluşturmak için en önemli olduğu düşünülen vücut kısımlarını (cinsel organlar ve yüzler) bölümleyen bu yöntem Shunga'da özellikle yaygındır. Çoğu zaman buna kıyafetlerin ve perdeler, sürgülü kapılar, sineklikler gibi diğer aksesuarların düzenlenmesi eşlik eder, vücudun beyazlığı ile kontrast oluşturacak şekilde düzenlenmiş arka plan, cinsel eyleme yönelik dikkati güçlendirirdi. Bazen de bu bölümlenme cinsel organların doğrudan sergilenmesini engelleyecek şekilde tasarlanır, sahnedeki kıyafet, kumaş gibi objeler bakan kişinin dikkatini görselde asıl önemi taşıyan, ancak "eksik" olan şeye çekerdi. Benzer şekilde Tanaka, Shunga'da kumaşların bolluğunun gizlenen şeyi ortaya çıkardığını, böylelikle bakan kişinin hayal gücü için uyarıcı olduğunu belirtmektedir. Ona göre Shunga, kıyafetlerin egemenliğindedir. Ayrıca tekstilin erotikleştirilmesi Shunga'nın en önemli özelliklerinden biridir ve kumaşların rolündeki değişiklik, erotik olanı algılama biçimlerindeki değişikliğe işaret eder (Rodriguez, 2009 s.222-224).

Screech, Shunga'da anatomik farklılığın ve cinsiyet ayrımının bulunmadığını ifade eder. Bu yüzden baskılarda çıplaklığa pek rastlanmaz ve abartılı boyutlarda betimlenen cinsel organlar ve kıyafetler kadınları erkeklerden ayırt etmemizi sağlar. Özellikle Utamaro'nun döneminden sonra tekstil ve kıyafetler kompozisyonlarda daha önemli bir rol üstlenmiştir (Uhlenbeck ve Winkel, 2005, s.19).

19. yüzyılın ilk yılları boyunca Kikugawa Eizan (1787-1867) ve Eisen, Shunga'da cinsel aktivitenin kumaş yığımlarıyla neredeyse tamamen gizlendiği bir stilde ustalaşmıştır. Devasa desenlere sahip kimonolar ve şatafatlı kumaşlar Shunga'da o zamana kadar rastlanmayan bir zenginliği ortaya koyar. Tanaka bu durumun Ukiyo-e baskıcıları ile tekstil satıcıları ve tasarımcıları arasındaki muhtemel ilişkiye işaret ettiğini ve bu ilişkinin özellikle 1900'lerin başlarında açığa vurulduğunu söyler. Manifaturacıların Shunga baskılarına sponsorluk yapmaması henüz bilinmemekle birlikte merak uyandırıcı bir sorudur (Uhlenbeck ve Winkel, 2005, s.19).

Shunga'da kumaşların kullanımı kompozisyonun bir parçası olmanın yanı sıra bir başka anlatı katmanını oluşturması bakımından da önemlidir. Shunga özellikle

cinselliğe vurgu yapmaktadır ve vücudun üzerindeki kıyafetler, örtüler, iç çamaşırlar vasıtasıyla cinsel organlar çerçevesiyle vurgulanır. Böylelikle baskının erotik yükü doğrudan olmayan, dairesel bir şekilde oluşturulur. Kumaşlar neredeyse vücutla kaynaşmış gibi görünür ve beden tasvirini zengin kıvrımlar, desenler ve renklerle tamamlarlar. Böylelikle tekstil erotik sahneyi oluşturur, kompozisyondaki temel odak olan cinsel organları vurgulayarak güçlendirir (Uhlenbeck ve Winkel, 2005, s.20).



Resim 7. *Twelve Holds of Love (Shikido torikumi Juniban)*, Isoda Koryusai, 1775-1777, Ağaç Baskı Serisi.

Koryusai'nin baskısı 'çıplak' ve 'kıyafetli' alanlar olarak iki kısma bölünmüştür. Mimari elementler ve tekstilin kullanımı karşıt köşegenler oluşturmuş ve kompozisyondaki dengeyi sağlamıştır. Kompozisyon klasik bir Shunga'dır. Her iki figür de tamamen giyinik ve cinsel organlar tam merkezde, görsel odak noktasındadır ve kumaşlar tarafından çerçevesiyle açığa çıkarılırlar.



Resim 8: Anonim, Ağaç Baskı Rulo Kitap.

Bu resim, 12 baskıdan oluşan ve daha sonra albüm haline getirilen bir seriye aittir. 17. yüzyıl ortalarında Ukiyo-e ve Shunga baskılarında görülen stil ve kompozisyonların özellikleri taşır. Uzun şapkası (*eboshi*) sayesinde ayırt edilen bir saray mensubu ile uzun saçları (*suihatsu*) sayesinde aristokrat olduğu anlaşılan bir kadın arasındaki seks sahnesi betimlenmiştir. Arka plandaki kimono, Rinpa tarzında soyut çiçek desenleriyle bezenmiştir. Tek yana yığılmış kıyafetler tamamen çıplak olan çifti görsel açıdan dengeler (Uhlenbeck ve Winkel, 2005, s.66).



Resim 9: Keisai Eisen'e atfedilmiştir, 1825, Ağaç Baskı Albümü.

Resim 9, Oban boyutunda on iki baskıdan oluşan bir albüme aittir. Figürlerin yüz ifadelerinden dolayı baskı Eisen'e atfedilmiştir. Baskıda bir gejša müşterisi ile görülmektedir. Arka planda bir kömür sobası ve metal çaydanlık görülür. Baskıda kıyafetlerin cinsel organları çerçevelediği ve hem kadın hem de erkeğin cinsel organının olduğundan daha büyük boyutlarda sergilendiği görülmektedir (Uhlenbeck ve Winkel, 2005, s.165).



Resim 10: *Spring Pleasures (Haru no Raku)*, Kikugawa Eizan, 1815, Ağaç Baskı.

Bu kompozisyon, kontrast oluşturan renkler ve kumaş tasarımlarına karşı bir isyan niteliğindedir, geçmişten kuvvetli bir kopuşu işaret eder. Tekstil ve kompozisyona ait öğelerin önem kazanması, bu dönemin (1810'lar ve 1820'ler) Shunga dışı baskılarında da belirgindir. Hem Eizan hem de Eisen kimono desenleri tasvirlerinde ustalaşmışlardır. Tekstil tasarımcı ve satıcılarının bu tip baskıları sipariş edip etmediği henüz cevaplanamamış, önemli bir sorudur (Uhlenbeck ve Winkel, 2005, s.153).

2. 3. 3. Homoerotizm

Japonya’da Edo Dönemi öncesinde de erkek homoseksüelliğini içeren resimli rulo kitaplar mevcuttu, ancak 16. yüzyılda ticari baskının yaygınlaşması bu kitapları daha ayrıntılı ve sistematize bir biçime dolaşıma sokup sosyal ve coğrafi alanda öngörülemeyen bir hızla yaygınlaştırdı (Uhlenbeck ve Winkel, 2005, s.31).

Edo Döneminde cinsiyet muğlak bir kavramdı. Homoseksüellik ve heteroseksüellik biyolojik veya psikolojik bir durum değil, bir performans meselesiydi. Çoğu kez, erkekler duruma ve ruh hallerine göre her ikisini de seçebiliyordu. Erken Edo Döneminin el kitapları ve edebi çalışmalarında homoseksüel ve heteroseksüel uygulamaların fayda ve kusurlarına dair tartışmalar alevlenmişti. “Nanshoku” yani erkek aşkı ve “nyoshoku” yani kadın aşkı, sırasıyla homoseksüel ve heteroseksüel pratikleri ifade eden kavramlardı. Bu kavramlar, daima erkek olan öznenin nesne seçimini ifade ediyordu çünkü kadın öznenin seçimi tartışmalarda bir konu oluşturmuyordu; lezbiyenlik bir kategori olarak görülüyordu (Jones, 1996, s.6).

Leupp, Tokugawa Japonya’sındaki cinsel uygulamayı çok çeşitli ve esnek bir dünya olarak betimler: Erkeklerin cinsel partnerlerinin kadınlar, kadın kılığında erkekler ve gençler olabildiğini ve bu dönemdeki birçok erkeğin biseksüel olduğunu belirtir. Shagan ise, modern öncesi Japonya’da erkek eşcinsel ilişkilerin toplumsal açıdan kabul edilebilir olduğunu ve Batı’nın aksine gerek dini gerekse laik yasalar tarafından cezalandırılma gerektirmediğini aynı zamanda homoseksüel davranışın utanç verici olmadığını söyler (Shagan, 2013, s.314). Kūkai (774-835) adında Çinli bir Budist rahibin Shingon Budist tarikatının kurucusu olduğuna ve dokuzuncu yüzyılda eşcinselliği Japonya’ya getirildiğine inanılmaktadır ve eserlerinde eşcinselliğe hiçbir gönderme olmadığı halde, Kūkai’nin arka planda erkek eşcinsel çiftlere talimat verirken tasvir edildiği Shunga baskılar mevcuttur (Resim 11; Shagan, 2013, s.318). Buna rağmen bu imajlara ait çalışma çok sınırlıdır. 1990’lara dek, gerek resmi sansür gerekse konudan duyulan utanç nedeniyle basılmış kitap ve araştırmalar oldukça az sayıdadır. Sansürün gevşemesinin ardından yapılan araştırmalar erkek homoseksüelliğine dair tüm resimli baskıların 1790 öncesine ait olduğunu gösterir (Aktaran, Childs, 1997, s.41).



Resim 11: Kūkai homoseksüel çifte talimat veriyor: *Makura Doji Nukisashi Manben Tamaguki*, Takehara Shunchōsai, 1781, Ağaç Baskı.

Bununla birlikte, Shunga'daki homoseksüellik, iki erkek arasındaki 'sevgiyi' neredeyse hiç resmetmez; bunun yerine çoğunlukla daha yaşlı bir erkek ile sıklıkla bir fahişe olan, saygı veya görev gereği veya para karşılığında bedenini özgürce kullanan daha genç birinin cinsel ilişkide bulunduğunu gösterir. Dönemin erotik baskılarında, gençler çoğunlukla kadın kıyafetleri içinde resmedilir ve dört temel gruptan birinin içinde yer alırdı: kıdemli samurayların evlerinde uşak olarak görev yapan genç samuraylar (*kosho*), keşişlere hizmet eden tapınak uşakları (*chigo*), oyuncu erkekler (*yaro*) ve fahişe erkekler (*kagama*). Son iki gruptaki erkekler zengin tüccarlar tarafından daha çok tercih edilirdi (Uhlenbeck ve Winkel, 2005, s.33).

Edo Döneminin erkek homoseksüelliğinin temsilinde en belirgin özellik partnerlerin yaş ayrımının çok net gösterilmesidir. Pasif eş (*wakashu*) mutlaka perçemini henüz kesmemiş -ki bu Japon kültüründe onun reşit olmadığını gösterir- bir genç erkek olarak betimlenir ve yaşça büyük olduğu gösterilen kıdemli partneri karşısında teslimiyet dışında bir role bürünmesi pek mümkün değildir. Nadir durumlarda aynı yaşlarda iki genç erkek tasvir edilse de eşlerden biri muhakkak

fiziksel olarak daha gelişmiş ve hiyerarşik olarak daha üstün bir konumdadır (Resim 12; Uhlenbeck ve Winkel, 2005, s.31-32).



Resim 12: Anonim Erotik Kitap, Özel Koleksiyon.

Dahası, samuraylar arasında ortak bir gelenek, “*wakashūdo*” ya da “gençlik yolu” idi. Bu sistem gençleri yaşlı ve deneyimli samuraylara, ihtiyaç duyulan herhangi bir şekilde hizmet etmeleri için teşvik eder ve onurlandırır. Bu ilişki çoğunlukla karşılıklı uzlaşma olarak kabul edilirdi; karşılığında gençler samuray yolunda eğitim ve öğretim alacaklardı. Gençler yeterli yaşa geldiklerinde kendi görevlilerine sahip olurlardı ve bu döngü, Edo Dönemi (1603-1868) civarında samuray sınıfının saygın savaşçı konumlarını yitirmelerine dek sürdü. Bu dönemin sonrasında, hem kadınlar hem de erkekler için genelev bölgeleri kurulmuştu ve “*wakashū*” yani “*gençliğin yolu*”na duyulan ihtiyaç ortadan kalktı (Shagan, 2013, s.315).

Kadın homoseksüelliği de Shunga'da çok popüler bir türdü, ancak sanatçılar hemen hemen her zaman erkek olduğundan, lezbiyenliği cinsel bir eğilimden çok erkeğin olmayışından kaynaklı mecburi bir durum olarak betimlemeye eğilimliydi. Bu kadınlardan biri çoğunlukla özel bir dildo kullanırdı ve diğeri de bir Kabuki

aktörünün maskesini takardı (Resim 13; Shagan, 2013, s.316-317.). Geç Edo Dönemi sonrasındaki homoseksüel betimlemeleri içeren Shunga baskıların çoğunluğu cep kitap boyutundaydı ve erkekler arasında el değiştirdi.



Resim 13: *Imose-yama*, Utagawa Kuninao, 1827, Tahta Baskı.

2.3.4. Cinsel Organ Betimlemeleri

Birçok Shunga baskısında şaşırtıcı ve abartılı şekillerde büyük cinsel organ tasvirleri görülür. Bu normalden büyük betimlemelerin, kadın ve erkek cinsel organlarına duyulan hayranlığı göstermek, cinsel aktiviteye dikkat çekmek gibi sebepleri olduğu düşünülmektedir. Hatta bazı sanat tarihçileri, arkeolojik kazılar sonucu bulunan ve MÖ 12,500-300 tarihlerine uzanan dini, pratik veya silah işlevi görebilecek penis biçimli taşın nesnelere günümüzdeki penis temsilleri arasında ilişki kurulabileceğini savunur. Bununla birlikte, Shagan, büyük erkek cinsel organ betimlemelerinin modern öncesi Japonya’da mevcut olan erkek egemen kültürünün ve erkek gücünün bir ifadesi olduğunu öne sürer (Shagan, 2013, s.130).

Ancak en çok kabul gören açıklama, bu tasvirlerin, *kachi-e* (penis yarışı) olarak adlandırılan devasa penisli erkek çizimlerinden kaynaklandığıdır. Ortaçağ döneminin edebi kaynakları, büyük bir fallusa sahip olma yönündeki tutumlar

hakkında bazı bilgiler vermektedir ancak fizyolojik ya da psikolojik hiçbir faydadan söz etmez. Kachi-e için büyülenme, erken Meiji çağına kadar Edo döneminde devam eder ve büyük erkek cinsel organlarına yönelik yaygın hayranlığı esprili ve ironik bir tarzda ele alır (Yano, 2013, s.59).

Kachi-e, sözlük anlamı bir yana, sanat tarihçileri tarafından, "penis yarışması" ve "osuruk savaşları" şeklinde iki temadan oluşan ortaçağ rulo kitabını (Mitsui Handscroll) kastederek kullanılır. Birinci temada, çıplak erkekler gerçeküstü boyutlardaki cinsel organlarını ölçmek için ortaya koymakta ve ikincisinde, papazlar ve erkek yurttaşlar karşılıklı olarak heyecanla osurmaktadır. Ne cinsel ilişki ne de kadın gösterilmez. Kachi-e'nin Shunga'nın kökenlerinden biri olduğuna inanılmasına sebep, sadece büyük penis tasvirleri değil, daha da önemlisi, geç Edo Dönemi boyunca "penis yarışması"nın erotik bağlamda yeniden kullanılmasıdır. Dolayısıyla, "penis yarışmaları" teması Japon görsel temsilinde zaman içinde değişmiş ve erotik bağlama oturtulmuştur (Yano, 2013, s.60).

Mitsui rulo kitabının özellikle penis yarışması kısmı oldukça ustaca çizilmiştir. Sanatçının fırça darbeleri cesurca koyu mürekkeple, hızlı ve hafif dokunuşları gösterir. Yarışmacıların beden renkleri çeşitlidir ve tasvirin üç boyutluluk ve sıcaklık derecesini arttırmak için anahatlarda soluk kırmızı renk eklenmiştir. Çok çeşitli yüz ifadeleri, yaş farklılıkları, sosyal statüler ve hatta kişilikler çok iyi temsil edilmektedir (Yano, 2013, s.64).

Rulo kitabın üretim tarihine dair net bilgi yoktur. Kimi sanat tarihçileri mevcut kitabın iyi kalitede bir kopya olduğunu, kopyanın Murumachi döneminde (1336-1573) oluşturulduğunu, orijinalinin ise on ikinci yüzyıl saray ressamı tarafından çizildiğini savunmaktadır. Diğerleri ise, kitabın orijinal olduğuna ve Heian Dönemi'nin (794-1185) sonlarında çizildiğine inanmaktadır.

Penis yarışması (*yobutsu kurabe*) bölümü, birşeyler görmek için heyecanla toplanan kalabalığın tasviriyle başlar (Resim 14a). Ön taraftaki insanlar iki muhafız tarafından kovalanmaktadır. Gardiyanlar tarafından korunan perdenin arkasında, masalarda yiyecek ve içecek bulunmakta ve soyunmak üzere olan birkaç erkek görülmektedir. Diğerleri çoktan soyunmuş ve cinsel organlarını ölçtürmeye hazırlanmaktadır (Resim 14b). Yarışma alanını gösteren bir sonraki sahnede tamamen çıplak erkeklerin organları, yaşlı bir görevli tarafından dik açılı bir cetvelle ölçülmektedir (Resim 14c). Bu alanın dışında dört yarışmacı dinlenmekte, görünüşe göre az önce katıldıkları yarışmayı düşünmektedir (Resim 14d) (Yano, 2013, s.63).



Resim14a: *Kachi-e emaki*, Mitsui Memorial Museum.



Resim14b: *Kachi-e emaki*, Mitsui Memorial Museum.



Resim14c: *Kachi-e emaki*, Mitsui Memorial Museum.



Resim14d: *Kachi-e emaki*, Mitsui Memorial Museum.

Kachi-e baskılarının kopyaları modern dönem öncesinde Japonya’da önemli sanatçılar tarafından sürekli üretilmiş, bu üretim 20. yüzyılın başlarına kadar devam etmiştir. Zaman içinde, bu klasik rulo kitaplardaki penis yarışması teması, erotik içerikli baskılara girmiştir. Edo döneminde, orijinal olarak ortaçağ dönemine dayanan Shunga rulo kitaplarının kopyalanması, popüler Shunga baskılar ve kitapların oluşturulmasına paralel olarak devam etmiştir. Kopyalama işi, çoğunlukla eskiye duyulan ilgi nedeniyle gerçekleştirilirken, popüler sanatçılar da klasik eserlerden ilham aldılar ve eski temaları yeni kompozisyonlarda kullandılar. Penis yarışması, sanatçılar için esinleyici bir tema olmaya devam etti ve Edo Döneminde, üç temel grup içinde ele alınabilecek yeni bir biçim kazandı (Yano, 2013, s.72).

Birinci grupta, cinsel organ sadece boyutlarıyla değil gücü ve akrobatik becerisiyle de yarışırılır. Bu tip eserler, Edo Dönemi’nin alıcısına hitap edecek şekilde uyarlanmış olsa da, ortaçağ dönemindeki orijinal eserlerin ortamını muhafaza etmekte ve erkeklerin sadece kendi aralarında, övünç kaynağı olarak rekabet etmelerini içermektedir. Bu modele ait birçok Edo Dönemi baskısı bulunmakla beraber, 17. yüzyıl sonunda önem kazanmıştır. Özellikle Hishikawa Okulu sanatçıları, erotik tablolar, baskılar ve kitapların yaratılmasında çok verimliydi. Bununla birlikte, penis yarışlarında cinsel ilişkinin açık bir biçimde tasvirine yer vermediler, bu temayı erkek oyunlarının dünyasında tutarak kadınları dışarıda bıraktılar. Dolayısıyla, Edo döneminin ilk yıllarında erkek-kadın seksinin tasvirini ve yalnızca erkeklerin dahil olduğu penis yarışmasını ayıran bir bariyerin olduğunu varsayılabilir (Yano, 2013, s.73).



Resim 15: Adı bilinmeyen rulo kitap, Museum of Fine Arts, Boston.

Bu baskının *Kachi-e* rulo kitabından kopyalanmış olduğu kesin olmakla beraber kıyafetler ve saçlar Edo Dönemini işaret etmektedir. Güçlü erkekler gururla

cinsel organları ile ağırlık kaldırma ve diğer gayretleri gösterirler. Ortaçağa ait *Mitsui* rulo kitabından farklı olarak, büyük bir penise sahip olmak burada açıkça olumlu bir durum olarak gösterilmiştir.

İkinci gruptaki eserlerde penis yarışmasının bağlamı değişmiş ve heteroseksüel ilişki tasvirleri eklenmiştir. Bu eserlere kadın İmparatoriçe Shotoku ile keşiş Dokyo arasında geçen ilişki mizahi bir tarzda eklenmiştir. 1821 tarihli bir rulo kitap, İmparatoriçe Shotoku'ya hizmet etmek için ülkedeki en büyük penise sahip erkeği bulma amacıyla yapılan penis yarışmasını anlatır. Shotoku ve Dokyo, kötü şöhretlerinden dolayı Shunga için doğal konular olmuş, özellikle efsanevi penisi ile anılan Dokyo, Edo döneminde popüler erotik kitaplarda düzenli olarak yer almıştır (Yano, 2013, s.74).

Üçüncü grupta cinsel açıdan erkeklerden daha kuvvetli kadınlar resmedilir ve penis yarışmasının temasını heteroseksüel ilişki alanına taşır. Bu tip, üçü arasında en popüler olanıdır ve birçok kopya günümüze ulaşmıştır. Kadınları erkeklerden cinsel açıdan daha güçlü olarak temsil etmenin kökeni ve aynı zamanda erkeklerin sayısız cinsel ilişkinin ardından bitkinleşmesi ve hatta kadınlardan kaçmaya çalışılması, geleneksel Nyogogashima (Kadınların Adası) masalına dayanıyor olabilir. Nyogogashima'nın kökeni, iblislerin güzel kadınların kılığına girip sahile sürüklenen erkekleri baştan çıkarıp yedikleri yer anlamına gelen, Budist Rasetsukoku kavramına dayanmaktadır. Bu kavram daha sonra Nyogogashima'ya dönüştürülmüş ve modern öncesi Japonya'daki erkekler için cinsel bir cennet olarak görülmüştür. Her ne kadar adaya giden erkeklerin hiçbiri geri dönmese de, Shunga baskılarında orası erkekler için nihai cinsel zevk sembolü olarak görülmüştür (Yano, 2013, s.76).

Bu tip baskıların en önemlilerinden biri Utagawa Hiroshige'ye aittir. Bu baskı, Kachi-e kaynaklı tüm temaları sentezler; penis yarışması, heteroseksüel cinsel ilişki, akrobatik unsurlar ve imparatoriçe. İlk sahne, saraylı kadınların uzaktan izlediği, papazlar, soylular ve sıradan erkekler arasındaki penis yarışmasını betimler (Resim 16a). Ölçme işlemi biter bitmez bir grup kadın ve erkek, sanki komik bir performansmış gibi çeşitli fantastik cinsel ilişkilerin ve akrobatik pozların tasvirleri ile bir seks partisi başlatır (Resim 16b). Toplu seks sahneleri devam ederken, erkekler tükenmiş ve güçsüz hale gelirken, kadınlar başlangıçta olduğu kadar enerjiktir ve erkekleri daha fazla cinsel aktivite için kovalamaktadırlar. Son sahnede, arka tarafta yarı gizlenmiş bir kadın, İmparatoriçenin veya soylu bir kadının verdiği ödülü almaktadır (Yano, 2013, s. 76).



Resim 16a: Penis Yarışması. Uygawa Hiroshige. The Museum of Fine Arts, Boston



Resim 16b: Orji. Uygawa Hiroshige. The Museum of Fine Arts, Boston



Resim 16c: Yorgun erkekler. Uygawa Hiroshige. The Museum of Fine Arts, Boston

2.3.5. Röntgencilik

Shunga baskılarında röntgencilik çok yaygın bir tema olmuştur. O dönemde Japonya'da evlerde kağıttan yapılmış, basit sürgülü kapılar bulunmakta, sesler bir yerden diğerine kolayca taşınmaktaydı. Belli başlı röntgencililer, kıskanç eş ya da metresler ile ev hizmetçileri idi. En sık rastlanan Japon röntgencisi Maneemon adında, ismi hem mane (taklit) hem de mame (fasulye veya küçük ebatlı) kelimelerine gönderme yapan küçük bir figürdü. Etrafta dolaştığı algılanamayacak kadar küçük olan bu adam genellikle erotik baskının kenar boşluklarına yerleştirilirdi

ve Shunga izleyicisine baskının görülebilecek başka bir katmanı da sunmaktaydı (Frederick, 2012, s.118).

Röntgencilik kullanımı tekrar tekrar ortaya çıksa da röntgencililiğin tüm temsillerini görebilmek için "bakmak" kavramının değişik biçimlerinin farkına varmak gerekmektedir. İzlemenin en "iç" tabakası olan aynalar, karakterlerin cinsel ilişki sırasında kendi yüzlerini görmelerini veya seks sırasında cinsel organlarına bakmalarını sağlamak için çeşitli baskılarda kullanılır. Ukiyo-e ve Shunga baskılarda aynalar, genel olarak görme zevkini iki katına çıkarmak, yani bir resmin genellikle cinsel organlar olan istenen bölümlerini, çoğunlukla farklı açılardan izleyiciye geri döndürerek iki kez göstermek için kullanılmıştır (Jones, 1996, s.85-86).

18. yüzyılda aynalar küçüktü ve hem başı hem de cinsel organları aynı anda gösteremiyordu, bu nedenle sanatçılar tercih yapmak zorunda kalmışlardı. Ya tutkular ve cinsel organların gücü ya da mantığı simgeleyen baş yansıtılmak zorundaydı. Böylece, aynalar kıyafetler ve dekoratif unsurlar tarafından oluşturulan segmantasyonun etkisini arttırmış ve cinsel aktiviteye odaklanmayı kolaylaştırmıştır. Ayrıca cinsel eylem içindeki karakter aynı zamanda aynadan kendini izleyerek hem fail hem izleyici konumuna oturtulmuştur. Edo döneminin baskılarında, bu küçük aynalar, kişinin kendi cinsel organını vücudunun geri kalanından bağımsız olarak ve çıplak gözle göremeyeceği bir açıdan izleyebilmesini sağlamıştır (Screech, 1999, s.233-234).

Bununla birlikte aynalar olmadan bile, Shunga'daki karakterler genellikle izlenmektedir. Tutkularına kapılmış durumda iken, seslerine ya da röntgencililiğin çekimine kapılan odacılarının, hizmetkarlarının kendilerini izlemeye geldiğini görmez veya buna önem vermezler. Üçüncü kişinin kompozisyona eklenmesi röntgencililiğin bir diğer boyutunu oluşturur. İzleyicinin uyarılma seviyesini göstermek için, sanatçılar, röntgenciye çoğunlukla mastürbasyon eyleminde tasvir ederler. Bu durumlarda, röntgenci, Shunga baskısına bakan izleyici ile özdeşleştirilebilir. Aynı zamanda izleyici, röntgenciye kompozisyondaki diğer unsurlardan biri olarak görerek daha objektif bir konumda kalabilir (Jones, 1996, s.97).

Özgünlük ve yaratıcılık için her zaman uğraşan sanatçılar, gözetleme ve dinleme olasılığını davet etmek için cinsel aktiviteyi evin içinde ve dışındaki geniş mekanlara taşımıştır. Shunga baskılarındaki karakterler, açık verandalar, tekneler ve pencere veya merdiven boşluğu gibi kolayca görülebilecek alanlara

yerleştirilmişlerdir. Hamam ve banyolarda geçen sahneler de oldukça yaygın kullanılmıştır. Bu sahnelerde kadınlar ya banyo teknesinin üzerine eğilmiş veya bacağını mümkün olduğunca kaldırmış olarak resmedilmiş, böylelikle kompozisyondaki röntgencinin ve Shunganın alıcısı olan izleyicinin cinsel eylemi olabildiğince rahat görmesi sağlanmıştır (Jones, 1996, s.98).



Resim 17: Suzuki Harunobu, 1770'ler, Ahşap Baskı.

Harunobu'nun bu baskısında cinsel birleşmeyi gerçekleştirmek üzere olan bir çift ve onları gözetlerken mastürbasyon yapan bir hizmetçi betimlenmiştir. Hizmetçinin hafifçe yukarıda olan sağ dizi, sol elini mastürbasyon için kullandığı izlenimini uyandırmaktadır. Kompozisyonun arka kısmındaki henüz açılmamış yatak muhtemelen gündüz saatleri olduğunu ifade eder. Mekan çok güzel ve etkili tasarlanmıştır. Göz, ön plandaki köşegen boyunca merkezde odaklanır, daha sonra aynı veriv açısı sayesinde önce sağa ardından sola doğru hareket eder.

İlerleyen zamanlarda mercekli gözetleme çubukları ve teleskop gibi izleyicinin yakalanma riski olmadan başkalarını yakından görmesini sağlayan malzemeler Shunga baskılarına girmiş ve izlemenin yöntemlerini değiştirmiştir. 18. yüzyılda birçok kentte, kiralanabilen teleskopların bulunduğu seyir noktaları vardı.

Edo'daki en iyi seyir noktaları Atago ve Shinagawa idi. Bu teleskopları kiralayanlar sadece Shinagawa körfezindeki manzaraya bakmıyor, aynı zamanda çeşitli aktiviteler içindeki inasları da izliyorlardı. 1700'lerin sonlarında yazılmış olan birçok metinde, başkalarını cinsel eylem esnasında görebilme ihtimalinden söz edilmekte ve Shunga baskılarda bu durum resmedilmektedir (Screech, 1999, s.221-223).

3. SHUNGA'NIN TARİHSEL GELİŞİMİ

3.1 Erken Dönem:

16. yüzyılda Japonya önemli bir politik değişiklik yaşadı. 1600'lerden önce bölgesel prensler (daimyo) tarafından yönetilmekte ve yüzyıldan fazla süren iç savaşın yıkımını yaşamaktaydı. 1603 yılında, ülke Tokugawa ailesinin kontrolünde bütünlük ve barışa ulaştı. Japon başkenti İmparatorluk şehri Kyoto'dan Tokugawa ailesinin şehri Edo'ya taşındı. Şu an Tokyo olarak bilinen Edo, Tokugawa iktidara geldiğinde önemsiz ve gelişmemiş bir şehirken, zamanla dünyanın en büyük kentsel yerleşimine dönüştü (Munro, 2008, s.65).

Shogunlara ev sahipliği yapmasının yanında Edo, Japonya'nın en eski lisanslı genelev bölgesi Yoshiwara'ya da ev sahipliği yapmaktaydı. Tokugawa shogunları, daimyoların kendi liderlikleri altında bir arada yaşamasını sağlayarak egemenliklerini kurmuşlardı ve daimyoların sadakatlerini sağlamak için onların ailelerinden eş alıyor, Edo'daki kalelerinde tutuyorlardı. Daimyolar aynı zamanda maiyetlerindeki samurayları da Edo'ya götürmek zorundaydı ve bu, şehirde hiç istenmeyen bir erkek popülasyonu yarattı. Öyle ki 17. Yüzyılın duayen erotik mizah yazarı Ihara Saikaku, Edo'yu "Bekarlar Şehri" olarak adlandırmıştı. Bu nedenle ilk Tokugawa shogunu Ieyasu, lisanslı genelevlerin yapılmasına izin verdi. Böylelikle 1617'de Yoshiwara, Ieyasu'nun özel izniyle kuruldu ve 1630'larda bölgenin hizmetlerine olan talep arttı. Aynı zamanda, Yoshiwara birkaç on yıl içinde bölgeyi ele alan rehber kitaplar, mizahi resimli romanlar ve grafik baskılar nedeniyle muazzam bir önem kazandı. Popüler baskılar, genelevlerdeki zevklerin reklamını yapmak için kullanıldı. "Güzellik Portreleri" anlamına gelen *Bjin-ga*'lar, ünlü kadınların fiziksel güzelliğini sergiliyordu. Yoshiwara büyüdükçe yeni zengin tüccarların kontrolüne girdi ve bu da edebiyat ve sanat için elit bir ihtiyacı ortaya çıkardı (Munro, 2008, s.66).

Edo'nun erken döneminde erkekler tutkularını genelev bölgesinde söndürebilirken kadınların genç erkeklerle etkileşime geçebileceği çok az fırsatı vardı. Kalelerine veya manastırlara hapsedilmiş kadınlar çoğu zaman mastürbasyona veya lezbiyenliğe yöneldi. Batı toplumunda ataerkil sistemi tehdit eden bir olgu olan kadın mastürbasyonunun Shunga'da takdir edildiği görülmektedir. Erkek fahişeler mevcuttu ancak Yoshiwara'da değil, tiyatrolar bölgesindeydiler (Jones, 1996, s.2).

Konfüçyüsçülüğün üretkenliğe verdiği önem ve Tokugawa'nın güvence altına aldığı uyumun kaçınılmaz sonucu refahtı. Yoshiwara ve tiyatro bölgelerindeki boş zaman etkinliklerinin artması, Tokugawa hükümeti altında elde edilen harcanabilir gelirdeki artışları yansıtmaktaydı. Tüccarlar toplumdaki en önemli insanlar olmanın yanı sıra, aynı zamanda en zenginlerdi. Tüccarların ekonomik gücü arttıkça, samurayın ekonomik gücü azaldı. Ancak, toplumun tüm sınıfları için genelevlerin eşitlikçiliği, dış dünyada akıl almaz olan özgürlük ve zevklere izin verdi. Yoshiwara, normal toplumsal değerlerin bu şekilde askıya alınmasının tanınmasıyla, popüler deyişle "Floating World" (Ukiyo) olarak bilinir hale geldi. Bu eşitliğin ve hırslılığın Ukiyo-e ve Shunga baskılarında yansıması vardır (Munro, 2008, s.69-72).

Edo döneminden önce, Japonya'daki sanat patronajı aristokrasi tarafından tekelleştirildi; bu aristokrasi, klanlarına özel olarak hizmet veren hanedan ailelerine ait sanatçılara lüks ve pahalı resim siparişleri verirdi. Baskılar, tablolardan çok daha ucuza mal olduğundan, ahşap baskı teknolojisinin geliştirilmesi, sanatın ve ilüstrasyonun zevkine varabilen yeni bir kitlenin ortaya çıkışını sağladı (Munro, 2008, s.72). Böylelikle, dinsel sebeplerden dolayı 8. yüzyıldan beri Japonya'da zaten mevcut olan ahşap baskı, 17. yüzyılın başlarında ticari sebeplerle hızlı bir şekilde yayıldı ve şaşırtıcı olmayan bir şekilde bu ilk baskılar erotik bir doğaya sahipti. İlk Edo Shunga kitabı 1660'da ortaya çıktı. Daha geniş bir Pazar için ahşap baskının yeniden üretimi 17. yüzyıldan itibaren bir momentum kazandı (Winkel ve Uhlenbeck, 2005, s.64).

Erken döneme ait baskılarda çoğunlukla siyah mürekkep kullanılırdı ve bu resimlere *simuzuri-e* denirdi. Nadiren, elle lake bazlı renklendirici eklenirse, bu resimler *urushi-e* (lakeli resimler) olarak adlandırılırdı. 1710'lardan itibaren, iki adet renkli bloğu basıp, birini yeniden basarak ikinci kez kullanmak yoluyla, baskılar üç renk içerir hale getirildi. Bu baskılar egemen renk olan aspir çiçeği kırmızısından (*beni*) dolayı *benizuri-e* olarak adlandırıldı. Yeşil, sarı, mavi ve gri de *benizuri-e*

baskılarında zaman zaman görülürdü. Bu dönemde *oban* boyutlu Shunga baskılar oldukça nadirdi. Aristokrat karakterleri, kısmen balıketli kadınları ve çıplak bedenleri boyamak için kullanılan *gofun* (Çin beyazı) bu dönem baskılarının önemli özelliklerindedir. Aristokrat karakterler daha sonraki dönemlerde ortadan kalkar (Winkel ve Uhlenbeck, 2005, s.65-68).

Hishikawa Moronobu (1618-1694) ve Sugimura Jihei (1681-1703) erken Shunga döneminin belli başlı sanatçılarıdır.

3.1.1. Hishikowa Moronobu

Yaşamına dair bilgi çok azdır ancak çok fazla baskı resim ve kitaba imzasını atmış bir sanatçıdır. İlk çalışmaları 1672'lere kadar uzanır. Bu eserlerden bazıları Yoshiwara'dan sahneler betimleyen bir rulo resim serisi ile *hyakunin isshu* serisinde yer alan *waka* şiirlerini de içeren, savaşçı portrelerinin sunulduğu "Savaşçıya 100 Şairden 100 Şiir", *Buke Hyakunin Isshu* isimli ciltli kitaptır. Moronobu'nun grafik tasarımcı olarak en önemli katkısı katlanan kağıtların birleştirilmesiyle albüm formunu alan *oban* boyutundaki üretimidir. 1680'lere dayanan bu formdaki baskılar sonraki sanatçılara önemli teknik kolaylıklar getirmiştir (Michener, 1989, s.28).



Resim 18: Hishikawa Moronobu, Ferry Bettholet Koleksiyonu, Amsterdam.

Baskı, *oban* boyutunda elle renklendirilmiş *Sumizuri-e* baskısıdır. Genç kadının partnerinin ereksiyon halindeki organına hayranlıkla baktığı görülmektedir. Erkeğin altındaki kimono *Genji* arması ile süslenmiştir. Bu arma, 11. yüzyıla ait bir roman olan “Genji Öyküleri” (*Genji monogatari*) isimli esere göndermedir. Kadının kimonosu çeşitli armalarla donatılmış, lake benzeri renklendiricinin elle uygulandığı bir teknikle boyanmış *urushi-e* baskısıdır. Saçları ise döneminin modasına uygun olarak tepeden ve arkadan iki tokayla bağlanmıştır (Winkel ve Uhlenbeck,2005, s.70).

3.1.2. Sugimura Jihei

Ortalama 1680- 1703 yılları arasında önem kazanmış, Moronobu’nun en önemli takipçilerinden biri olan Ukiyo-e sanatçısıdır. Yetmişten fazla kitabı resimlemiş ve çok sayıda büyük boy baskı yapmıştır. Özellikle aşk sahneleri ve erotik baskılarda uzmanlaşmıştır (Michener, 1989, s.254).

Jihei’nin ilk dönem baskıları Moronobu’nun stiline taklidi olmasıyla suçlanmış, bazen de onunkilerle karıştırılmıştır. Ancak sonunda Jihei, hatların daha yuvarlak olduğu ve ustası Moronobu’nunkinden daha duygusal ve daha erotik bir stil geliştirmiştir. İşlerinin neredeyse tamamı Shunga baskılarından oluşur, bu nedenle Hillier Jihei’yi “gerçek bir seks düşkünü olarak bizi etkileyen ve dekorasyon tutkusunun yarattığı ahenk sayesinde ağır erotizm duygusunu yükselten bir sanatçı” olarak nitelemiştir (Winkel ve Uhlenbeck, 2005, s.65).



Resim 19: Sugimura Jihei, 1690’lar, Ricksmuseum Amsterdam.

Bu baskı *oban* formatında 12 resimlik bir kitaptan alınmıştır. Çiçek açmış erik ağaçlarının çizildiği katlanan bir panelin önünde dinlenen bir çifti tasvir eder. Kadın elinde uzun bir çubuk tutmakta ve kimonosu bambu ve kamış motifleriyle süslenmiştir. Erik, kamış ve krizantem çiçeğinin bir arada resmedilmesi, mutluluk ve uzun ömrün sembolleri ve kış mevsiminin göstergeleridir.

3.2. Koyoto ve Osaka'da Shunga

Özellikle tek sayfalı baskılar göz önüne alındığında, Edo'nun Ukiyo-e üretiminin en önemli bağlantı noktası olduğu kabul edilir. Ancak tek sayfalı baskılar sadece Edo'ya özgü değildir. Nagasaki, Aizu ve Toyama gibi dinsel merkezlerde yer alan sanatçılar da baskılar üretmişler ve Kyoto ile Osaka'daki sanatçılar kitap resimlemesine odaklanmışlardır. 18. yüzyılın sonlarından itibaren, Osaka tek sayfalı baskı üretiminde Edo ile rekabet eder hale gelmiştir. Dolayısıyla, Shunga hakkındaki her tartışma, mutlaka Kamigata olarak bilinen Kyoto ve Osaka'daki gelişmeleri değerlendirerek yapılmalıdır (Winkel ve Uhlenbeck, 2005, s.76).

Onyedinci yüzyılın ilk on yıllarında Kyoto-Osaka (Kamigata) bölgesi Tokugawa Ieyasu ve Toyotomi ailelerinin arasında geçen güç savaşlarına sahne oldu ve oldukça zorlandı. Ancak, Ieyasu'nun belirleyici 1615 yaz kampanyası sona erer ermez yeniden inşa başladı. Örneğin Osaka Şatosu yeniden inşa edildi ve bölgede önde gelen tüccarların, shogun adına pirinç vergileri toplamaları ve Japon takımadalarını çevreleyen ticari nakliye hatlarına yatırım yapmaları sağlandı. Böylelikle ekonomik olarak güçlendirildi. İyileştirme, nüfus verilerine bakarak da görülmekteydi. 1610 yılında Osaka nüfusu yaklaşık 200.000 civarındaydı ancak yüzyılın sonuna kadar yaklaşık 360.000'e yükseldi. Kyoto'nun nüfusu aynı yıllarda ikiye katlanarak yaklaşık 400.000'e ulaşmıştı. Çok sayıda kitap basılmış olması da iyileşmenin bir göstergesiydi. 1659-1685 yılları arasında Kyoto'da ticari olarak yayınlanan kitap sayısı 1.366'dan 5.934'e, dört kattan fazla artmıştı. Osaka yayıncılık endüstrisi, 1670'lerden itibaren çizgi roman şiir antolojilerinin basılmasıyla başlamış, Ihara Saikaku'nun (1642-1693) erotik masalları ile ivme kazanmış ve bu ilk koleksiyon benzerleri tarafından takip edilmişti. Dönemin başındaki aksaklıklara rağmen, onyedinci yüzyılın Kyoto ve Osaka bölgesi verimlilik ve gelişmeye sahne olmuştu (Haft, 2013, s.100).

Kentsel büyüme olgusu, erotik resimli kitapların ve ilgili materyallerin eşzamanlı üretimini açıklamaktadır. Kısmen bu eserler, lisanslı ve lisanssız

genevlere duyulan ilginin artmasına ve aynı zamanda bastırılmış cinsel enerjilerin serbest bırakılmasına ve yönlendirilmesine hizmet etti. Nitekim erotik olarak resmedilen *Ölümsüz Şairlerin Yastığı* (1683) isimli kitabın önsözünde, kitabın yalnız geçirilen kasvetli gecelerde rahatlık verebileceği açıkça belirtilmektedir. Yine de en eski erotik yayınların çoğu maddi refah ortamı, yaşama sevinci ve heyecan verici cinsel eylemlerden kaynaklandı ve bunlara katkıda bulundu (Haft, 2013, s.100).

Özellikle Kyoto'lu sanatçı, Sukenobu'nun sahneye çıkışıyla Kamigata kitap resimleme konusunda devasa bir önem kazanmış ve *ukiyo-e zoshi* formunun ortaya çıkışı sonraki 150 senenin baskı stilinde belirleyici olmuştur. Ancak, Settei'nin ardından Kamigata çizgisi çok kısa sürmüştür. İlgiçtir ki, Osaka bol miktarda çoğaltılan tek sayfa baskıların büyük miktarda üretimine sahne olsa da, burada renkli baskı konusunda çok az ilerleme olmuştur. Kitapların siyah mürekkeple (*sumizuri*) basılması neredeyse bir kural halini almış ve yayıncılar Edo'daki yeni trendlere ilgisiz, neredeyse kör kalmışlardır. Edo'daki sanatçılar Kyoto ve Osaka'dan fikirler alıp bunları geliştirirken, Kamigata sanatçıları etkileşime neredeyse tamamen kapalıdır. Kamigata'da özellikle Osaka'da sansür kurallarının çok daha gevşek olduğu düşünüldüğünde bu durum şaşırtıcıdır. On dokuzuncu yüzyılda ister kitap, ister tekli baskı olsun, çok az üretim gerçekleşmiştir. Bunun sebebi, muhtemelen, Shunga talebinin Edo'daki yayıncılar tarafından fazlasıyla karşılanması olabilir (Winkel ve Uhlenbeck, 2005, s.77).

3.2.1. Yoshida Hanbei

Yoshida Hanbei, on yedinci yüzyılın Ukiyo-e sanatçısı ve 1664-1689 yılları arasında Kyoto ve Osaka'nın önde gelen illüstratörlerinden biriydi. Hanbei öncelikle tekli ahşap baskı ve tablolar üzerinde çalışan birçok meşhur Ukiyo-e sanatçısının aksine öncelikli olarak, kitap ilüstrasyonunda çalıştı. Alternatif olarak Yoshida Sadakichi olarak bilinen adı, bazen Hambei olarak romanize edilmiştir. Hanbei, Kamigata'nın eserlerini imzalayan ilk Ukiyo-e kitap ilüstratörü oldu. Erken Ukiyo-e'de en üretken sanatçılardan biri olan Hanbei, binlerce resimden oluşan en az doksan farklı kitap hazırladı. Kendisinden önceki Kyoto bölgesi illüstratörlerinden etkilenmişti ve Hanbei'nin adıyla bilinen tek öğretmeni Shōgorō' idi (Winkel ve Uhlenbeck, 2005, s.76).

Hanbei'nin öne çıkan eserlerinden biri *Koshoku kinmo zui* (1686) isimli kitaptır ve Hanbei'nin cinsel tecrübeyi tek bir ciltte ifade etmeye yönelik iddialı

çabasını yansıtır. Yetişkin bir kitleye yönelik olan kitap, erken modern Japon erotik hayatı üzerinde en az bir yüzyıl uzunluğunda bir etki yaptı ve on sekizinci yüzyıla kadar korsan baskılar ve daha sonraki baskılar şeklinde tekrar tekrar dönen öncü bir çabaydı (Haft, 2013, s.99).

Hanbei'nin resimlediği *Koshoku kinmo zui* isimli kitabın ikinci kısmı, çeşitli kademe ve yaşlarda çiftleri cinsel aktivite içinde betimler ve her sahneye bir mizah unsuru katılmıştır. Bölüm, iyi dekore edilmiş bir sarayda soylu kadınların tasviri ile başlar ve bir bekçi evinin köşesinde, sokakta yürüyen birini kucaklayan düşük rütbeli bir devriye görevlisi ile biter. Ortada, genç bir kaligrafi öğretmeni, güzel öğrencisinin "öğretim olmadan aniden ilham aldığını" keşfeder. Ve burada bir tapınak kızı ve Shinto rahibi "tanrılara ait" bir uygulamayı kutlarken, Budist papaz cemaatinin bir üyesi ile "Daikoku'nun çekiçleri günahını uçurmaktadır" (Resim 20). Bu baskılar seksel sadece evrensel bir tutku olarak yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda toplumsal sınırları korunarak kabul edilebilir bir düzensizlik duygusu yaratır; öyle ki cinsellik sarsıcı ve yıkıcı olmadan çılgınca görünür (Haft, 2013, s.106-107).



Resim 20: *Koshoku kinmo zui*, (1686).

3.2.2. Nishikawa Sukenobu

Nishikawa Sukenobu (西川信信), Edo döneminin ilk yarısından itibaren en önemli Ukiyo-e tasarımcı ve ilüstratörlerden biri olarak kabul edilir ama onun hakkında çok az şey biliyoruz, çünkü bugüne kadar sadece sınırlı araştırma yayınlandı. Bir Kyoto sanatçısı olan Sukenobu, 1671'de dünyaya geldi ve erken yaşlarından itibaren Kano ve Tosa Top adlı ünlü resim okullarında okumasına rağmen yeni Ukiyo-e tarzını ve özellikle de kadınların resimlerini benimsemeye kararlıydı. Bir kitap ilüstratörü olarak çalışmalarının başlangıcı Hachimonjiya'nın tanınmış yayıneviyle bağlantı kurduğu ve büyük miktarda tasarımlar ürettiği Genroku döneminin (1688-1704) sonlarına kadar uzanmaktadır (Rodriguez, 2013, s.138),

Sukenobu'nun eserlerinin bir diğer önemli özelliği, popülerliğinden dolayı Nishikawa-e veya Nishikawa resimleri terimleri ile neredeyse eşanlamli kullanılır hale gelen Makura-e (yastık resimleri) isimli erotik kitaplarıdır. Erotik kitapların Sukenobu'ya atfedilmesi ile ilgili bugün halen önemli tartışmalar bulunmaktadır. Birçoğunda imza yoktur ve günümüze ulaşan kopyaları bulmak oldukça zordur (Rodriguez, 2013, s.138).

1710 ve 1721 yılları arasında Sukenobu, erotik alanda üretime başladı ve 50 kadar eser oluşturdu. Bunlar daha önceki pornografik eserlerden farklıydı, çünkü çoğunluğu yazar Ejima Kiseki tarafından yazılan hikayeler, şimdiye kadar anlatılan seksin mutlu komedisi değil, engellenen aşk hikayeleri ve genelevlerdeki cinselliğin haraplığı üzerine yazılmıştı. Rızaya dayalı görüşmeler ve duygusal evlilik pornografije dahil edilmediği için bu önemliydi. Aynı zamanda Sukenobu'nun pornografik eserlerinde cinsel aşk ile Konfüçyüs düşüncesi arasındaki karşıtlık da yankılandı ve daha sonraki resimli kitaplarında (ehon) bulunan versiyonları ortaya çıktı (Preston, 2013, s.117).

Sukenobu'nun erotik sanat yapımcısı olarak kariyeri, 1710-1722 yılları arasında, *koshokubon* (çağdaş kurguya atıfta bulunan bir terim) ve birçok resim materyali Kyoho reformları tarafından yasaklanana kadar devam etti. Yaklaşık elli *shunpon* ya da erotik eser olarak tahmin edilen bu dönemdeki çalışmaları, çağdaşlarınınkini gölgede bırakmıştır. Bazı açılardan, Sukenobu'nun *shunpon* baskıları kendinden önce yaygın olan bir erotika geleneğini başarıyla tamamlamıştı: Hishikawa Moronobu, Sugimura Jihei ve Yoshida Hanbei hep şöhretli sanatçılardı. Ancak Sukenobu'nun erotiği, aslında öncekilerden radikal bir şekilde ayrıldı ve en

önemli farkı, zamanla geniş öykülerinin bir fonksiyonu haline gelen, artan metin kullanımıydı (Preston, 2013, s.117).

1710'lara gelindiğinde, Sukenobu'nun *shunpon* erotik anlatıları, daha önceki erotikte görülen kaba saba cinsel konuşmaları büyük oranda reddetti. Genişletilmiş anlatılar, kahramanlarının cinsel ilişki bulmak için pikaresk çabalarını izlemeye devam edecekti, ancak duygusal cinsel momente yeni bir vurgu yapıldı. Erotika'nın daha önceki kabadayılıktan uzaklaştırılması ve orgazm anlarına yeni vurgu yapılması, kısmen üretim bağlamının sonucuydu. Sukenobu *shunpon* baskılarının anlatıları, o dönemde Ukiyo Zoshi'nin sorumlusu olan ikili Ejima Kiseki (1667-1736) ve Hachimonji Jisho (1745) tarafından yazılmıştı. Japon erotik tarihinde ilk kez, mutlu cinsel ilişki daha sorunlu bir boyut kazandı. Artık cinsel uyum yerine karşılıklı arzunun duygusal sonucu olarak sunulmakta olan iyi cinsellik, aile, genelev ve iş yaşamı gibi baskıcı toplumsal yapıların dışında ve karşısında giderek aranmaya başlandı. Bu karşıtlık içeren bağlamda seks, karmaşık bir gösteren halini aldı. Cinsellik, otoriter yapılar karşısında kişisel özgürlüklerin savunulması olarak, hoşnutsuzluğu dile getirmekiçin yeni ifade yolları açmıştı (Preston,2013, s.118-121).



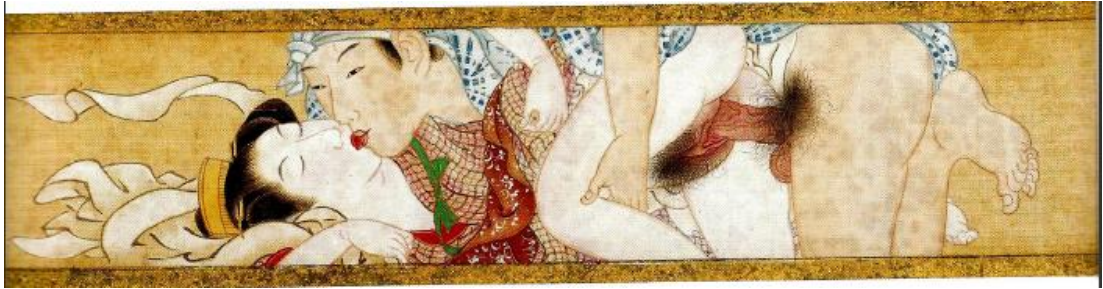
Resim 21: *Ehon Mitsuwagusa*, Nishikawa Sukenobu, (1721).

Resim 21, Sukenobu tarafından yapılan önemli siyah beyaz Shunga kitaplarından biri olan *Ehon Mitsuwagusa*'dan alınmıştır. *Ehon Mitsuwagusa* çevrilmesi zor bir başlıktır. *Mitsuwa* Edo, Kyoto ve Osaka olan “üç şehir” anlamına gelebilir ancak kelime aynı zamanda “fisıldanan öyküler” ifadesine de gönderme yapar. Kitaptaki her baskı, etrafı çevreleyen metinler (fisıldanan öyküler) arasında bir seks sahnesi betimler (Winkel ve Uhlenbeck, 2005, s.78).

3.2.3. Tsukioka Settei

Settei kariyerine, Meiwa döneminden itibaren erotik tabloların üretimine geçmeden önce, basılı kitapların ilüstratörü olarak başladı. Çok verimli bir sanatçı olarak en iyi tanındığı alanlar savaşçı illüstrasyonları, topografik kitaplar, erotik rulo kitap ve baskılardır. Sadece birkaç tane tek sayfalık baskı yapmış olsa da Sukenobu gibi, Shunga üzerinde önemli etkisi olmuştur. En dikkate değer çalışması *setsuyoshu* parodileri içinyaptığı resimlerdir (Winkel ve Uhlenbeck,2005, s.77).

Settei, baskılarının arka planını tasvir etmekle pek ilgilenmedi ve bu, zamanın genel eğilimlerine karşı çıkan bir teknikti. Ayrıca, soyut bir arka plan üretmek için altın rengini kullanmaya meyilliydi. Bu anlamda Edo sanatçılarının trendine aykırı hareket ederek, baskılarında arka plana yer vermeden dikkati figürlere yoğunlaştıran eski Shunga geleneğine sadık kalmıştı. Sıklıkla Çin ve Japon imgelerini kendi Shunga'sına dahil etmişti ve Shunga kitapları ve tabloları arasında çok az doğrudan ilişki vardı. Settei'nin kompozisyonlarında kullandığı yatay format, daha sonra gelen Japon baskıcıları için ilham kaynağı olmuştur (Resim 22). Bu lüks baskılar 1760 ve 1770'lerde Ukiyo-e sanatçıları arasında popüler olan “Altı Mücevherli Nehir” temalı klasik anlatılarla ilişkilendirilebilecek, altı sahne tasvirinden oluşur. İlk sahnede genç bir kadın tasvir edilmiştir (Resim 22a). Kadının başının arka tarafında uçuşan kıyafetler Musashi bölgesindeki Chofu Nehri ile özdeşleştirilmiştir. İkinci sahnede (Resim 22b) kadının kimonosu yağmur kuşları ile süslenmiştir ve Mutsu bölgesindeki Chidori (Nora) Nehri'ni akla getirir. Üçüncü sahnede (Resim 22c) yer alan banyo teknesindeki tokmak, Settsu bölgesindeki Toi Nehri'ni işaret eder. Bu baskılar, Settei ve onun öğrencilerinin sahip olduğu zarif ve özenli bir tarza sahiptir (Yamamoto, 2013, s.151).



Resim 22a: *Mosha tamagawa*, Tsukioka Settei, (1780).
(70x2150mm)



Resim 22b: *Mosha tamagawa*, Tsukioka Settei, (1780).
(70x2150mm)



Resim 22c: *Mosha tamagawa*, Tsukioka Settei, (1780).
(70x2150mm)

Settei, Takada Keiho'nun (1674-1755) öğrencisi olarak Kyoto Kano ressamlarıyla sanatsal bir biçimde bağlıydı ve muhtemelen ona erotik resimde altın zemin kullanma fikrini veren bu bağlantı olmuştu. Oldukça yetenekli bir fırça tekniği, yüksek gradyanlı pigmentlerin ve altın rengin kullanılması ile birlikte, "altın ve mavi" (*kinpeki* 金碧) ekranlar olarak adlandırılan Momoyama'nın zengin renk tonlarını andıran yüksek kalitede, son derece lüks resimler yarattı. Settei, Shunga tablolarını daha görkemli yapmak, Shunga türünü daha üst bir sanat seviyesine koymak ve böylece üst sınıflardan müşterileri kazanmak için bilinçli bir şekilde altın kullanmış olabilirdi. Settei'nin renkli Shunga baskıları, Ming dönemi erotik sanatının boş arkaplanlı oniki-poz modelinden, Momoyama'nın soyutlamasına bir geçişe tanıklık eder (Yamamoto, 2013, s.158).



Resim 23: *Shunsho higi zu*, sahne 9, Tsukioka Settei.

Settei'yi diğer erotik baskı sanatçılarından ayıran en önemli özelliklerden biri de, kadın ve erkek arasındaki duygusal etkileşime yaptığı vurgudur. Tsukioka Settei'nin ve öğrencilerinin renkli erotik baskılarının incelenmesi, onların üslubu ile Kamigata ve Edo erotik gelenekleri arasındaki önemli farkları ortaya koymaktadır. Özellikle Kamigata tabloları, arka plan tasvirinden ve detaylardan kaçındı ve el kitapları, çoğunlukla seks yapan iki çiftin betimlendiği formata dayanmaktaydı. Settei'nin zaman zaman altın yaprağı kullanması, hem Japon hem de Çin kaynaklarını kullanması gibi, eserlerinin ayırdedici bir özelliği idi. Bu arada Settei

baskı kitaplarındaki ikonografik resimlerini renkli erotik baskılarına aktarmaya isteksiz görünse de, sıklıkla renkli baskılarındaki motifleri yeniden kullandı ve bunlar öğrencileri tarafından model olarak kullanıldı (Yamamoto, 2013, s.155).

Son yıllarda erotik baskıların yayınlanmasına ilişkin kısıtlamaların kaldırılmış olmasına rağmen, Settei'nin renkli baskılarının çok azı bugüne kadar ortaya çıkmış ve hala çoğu kişinin özel koleksiyonlarında kalmış gibi görünmektedir. Bu da Settei'nin tüm sanatsal çalışmalarını kavramamızın önünde büyük bir engel oluşturmaktadır (Yamamoto, 2013, s.164).

3.3. On sekizinci Yüzyıl Sonları

18. yüzyılın sonuna gelindiğinde, Edo dünyanın en büyük şehirlerinden biriydi. Yüzyıllar boyu önemli kültür merkezleri haline gelmek için uğraş veren Paris ve Londra'nın aksine, Edo bir metropolis olarak düşünülmüş ve daha sonra bu kent imajına uyacak şekilde inşa edilmişti. Dolayısıyla Edocentrism 18. yüzyılda entelektüeller tarafından teşvik edildi. Edo kültürü yalnızca Edo'da değil, düşük bir seviyede olmasına rağmen okuryazarlığın yayılması, baskı ve yayıncılığın gelişmesi ve artan sayıda kitap satıcısı ve ödünç veren kütüphanelerin bulunmasının okur sayısını arttırmasına bağlı olarak Japonya'nın diğer bölgelerindeki kitlelerde de yayılmıştı. Çok gelişmiş ve teknik mükemmellik kavramları "Edo tarzı" ve "Edo'da yapılmıştır" gibi ifadelerle eşdeğer hale geldi. Bu bağlamda, Edo kültürünün tarihi, karşıt söylemin zaferi, yani yüksek kültüre oranla düşük olan Edo'nun Kamigata üzerindeki zaferinin hikayesini anlatmaktadır. Yine de, bir şey Edocentrism'i kusursuz yıkıcı olarak etiketlememizi engeller. Edo'nun ilk oluşumu kasıtlı olarak isyankar bir tutumdur: 18. yüzyıl liderlerinin yazıları birçok kurulu sistemin varsayımlarını bozmuştu. Öte yandan, Edocentrism'i bakufu'nun merkezileşme politikasının ve kenti geliştirme çabalarının izlediği unutulmamalıdır. Böylece Edo'nun Kamigata kültürü üzerindeki ayrıcalığını desteklemek, imparatorluk saltanatı karşısında shogunun desteklenmesi ile eş anlamlı hale gelmiştir (Jones, 1996, s.3-5).

Bütün bu gelişmeler neticesinde on sekizinci yüzyılın son yılları, Ukiyo-e baskı resminde sonraki 150 yıl boyunca devam edecek bir olgunluk ve süreklilik dönemini doğurur. Sanatçı ve yayıncı arasında net olarak belirlenmiş bir ilişki ortaya çıkmış ve o zamandan itibaren yayıncı, baskı endüstrisindeki egemen güç haline almıştır. Projeleri başlatmak ve onları ticari olarak geliştirmekten sorumlu kişi

yayıncıdır. Bu artan güç, otoriteler tarafından 1790'larda farkedilmiş ve yayıncılar derneğinin kurulmasının desteklenmesiyle oto-sansür teşvik edilmiştir (Winkel ve Uhlenbeck, 2005, s.114).

Dönemin iki yayıncısı oynadıkları etkili rollerden ötürü önemlidir; Nishimuraya Yohachi ve Tsutaya Juzaburo. 1775'ten itibaren yayınlanan her baskıda Nishimuraya'nın mührü görülmeye başlanır. Aynı yıl Tsutaya, Yoshiwara'nın ana kapısının hemen dışında bir dükkan açar. Başlangıçta, Tsutaya senede sadece birkaç kitap basabilir ve mecburen rakibi Nishimuraya ile birlikte hareket eder. 1770'lerde Isoda Koryusai tarafından başlatılan *oban* formatındaki baskı serisi ortaya çıkar. Yoshiwara 1780'lerde tekrar eski görkemini kazanmaya başlar ve edebiyat, şiir ve grafik tasarım alanlarında önemli bir kaynak haline gelir. Nishimuraya ve Tsutaya en iyi sanatçıları kendilerine çekerler (Winkel ve Uhlenbeck, 2005, s.115).

Dönemin önde gelen sanatçıları Suzuki Harunobu ve öğrencisi Isoda Koryusai, Katsukawa Shuncho ve Kitagawa Utamaro'dur. Harunobu, diğer sanatçılara göre daha erken dönemde yaşamış olsa da Kamigata bölgesi dışında, renkli baskı üretimine öncülük eden bir sanatçı olduğu için, bu bölümde ele alınacaktır.

3.3.1. Suzuki Harunobu

Suzuki Harunobu'nun 1800'lü yıllarda Morishima Chūryō tarafından yazılan Hōgu kago isimli esere göre 1725'te doğduğu ve Kanda Shirakabechō'da yaşadığı düşünülmektedir. Sanatsal eğitimini kimden aldığı ve kariyerine nasıl başlamış olduğu belirsizdir. Muhtemelen Nishimura Shigenaga'nın bir öğrencisiydi fakat aynı zamanda özellikle kadın portrelerinde Nishikawa Sukenobu'nun etkisini üzerinde taşımaktadır. Bilinen en eski tasarımları 1760'a, otuzlu yaşlarına kadar uzanır. Bu baskılar *benizuri-e* (iki renkli baskı) ve *mizu-e* (su resimleri) idi (Marks, 2010, s.56).

1760'ların ilk yarısında Harunobu birçok aktör baskısı tasarladı. Bu baskıların çoğunluğu ilginçlikten ve Kabuki Tiyatrosu'nun enerjisinden yoksundu. 1760'ların ikinci yarısında Harunobu'nun birkaç savaççı baskısı vardı. 1765 yılında Harunobu'nun tasarımlarını gösteren ve renkli baskıya yönelişin ilk işaretlerini veren "yenilikçi broşür resimleri" (*nishiki-e*) üretildi. Bunların arasında, 1765 ve 1766 yılları arasında *haikai* şairler grupları tarafından sipariş edilen "resimsel takvimler" (*egoyomi*) bulunmaktaydı. Bu resimli takvimler küçük sayılarla basıldı ve partilerde değiş tokuş edildi. Baskı pazarının daha da ticarileştirilmesinin itici gücü bunlardı ve Harunobu bu tür baskıların en önde gelen tasarımcısıydı. Bu tür resimli takvimlerden

türetilen ünlü serisi "Salonun Sekiz Görünümü" (*zashiki hakkei*) 1766'da yayınladı (Marks, 2010, s.56).

Resimli takvim patlaması sona erdiğinde, Harunobu zengin görsel ve edebi konulara sahip "parodi resimleri" (*mitate-e*) üzerine odaklandı. Harunobu'nun 1770'de ölümüne kadar, zarif ve duyusal ustalık barındıran eserleri baskı pazarına hakimdi. Onun tasarımları ağırlıklı olarak *chūban* (orta boy) boyundaydı ve bazıları aktörler bazıları da genç erkekler ve Yoshiwara genelev bölgesindeki kızları betimleyen tek sayfalık baskıları 900 adete yakındı. Harunobu birkaç erotik eser, az sayıda resim ve on yedi baskı resim kitap üretti (Marks, 2010, s.58).



Resim 24: *Enshoku koi no urakata*, Suzuki Harunobu, (1768-70).

Bu görselde, Yoshiwara genelev bölgesinde su yoluna bakan bir kanepede seks yapan bir fahişe ve müşterisi görülmektedir. Yağmur yağmakta ve kadının kimonası nispeten serin bir sezonu işaret etmektedir. Kompozisyon tipik bir Harunobu işidir; figürler kompozisyonun merkezinde sıkıca kenetlenmiş ve mimari elementler köşegen hareketler yaratmaktadır. Yağmur, ağaçlardaki sararan yapraklar ve bonzai saksısındaki mantarlar, bu kompozisyonun, kış mevsiminin ilk ayı olan onuncu aya ait olduğunu gösterir.



Resim 25: *Furyu ensholu maneemon*, Suzuki Harunobu, (1770).

Furyu ensholu maneemon (Meşhur Şehvetli Maneemon) yayımcısı Nishimuraya Yohachi tarafından 12 baskılık iki set halinde piyasaya sürülmüştür. Bir Shunga başyapıtı olan bu seri Harunobu ve yazar Komatsuken arasındaki işbirliğinin bir sonucudur. Yukarıdaki görsel bu serinin altıncı baskısıdır. Maneemon kırdı, sağdaki ağacın altında oturmakta ve tarladaki kızla seks yapan maskeli adamı izlemektedir. Kadın figürün, tarlada pirinç eken çiftin kızları olduğu ortaya çıkar. Metinden öğrendiğimize göre erkek figür *vogarasu*, yani kadınlara cinsel zevk veren kişi olduğunu ve pirinç tanrısı Inari'nin soyundan geldiğini iddia eder. Ardından babaya, kızıyla seks yapmasına izin vermesi için normal hasattan yüz çuval fazla pirinç vermeyi teklif eder. Baba tekliften çok memnun kalır ve anlaşmaya karısını da dahil etmeye çalışır. Maneemon şaşkındır ancak bir üçkağıtçının kurnazlıkla açgözlü çiftçiyi kandırdığı bu pastoral manzaraya tanıklık etmekten memnundur (Winkel ve Uhlenbeck, 2005, s.98).

3.3.2. Katsukowa Shuncho

Muhtemelen 1726'da doğan Shuncho, başlangıçta Katsukawa Shunsui ve Hanabusa okul ressamı Kō Sūkoku'nun liderliğinde çalışmaya başlamıştır. Bilinen en eski eserlerini yaklaşık kırk yaşındayken 1764 yılında oluşturmuştur. Bunchō ile birlikte aktörlerin gerçekçi tasvirinin geliştirilmesinde merkezi bir rol oynamıştır. En önemli resimleri 1770 tarihli "Sahne Hayranlarının Resimli Kitabı" (*Ehon butai ōgi*) kitabında bulunmaktadır (Marks, 2010, s.52).

Bunchō, 1770'lerde oyuncu baskısı tasarlamayı bıraktıktan sonra Shunchō, aktörlerin karakterlerini vurgulayan daha gerçekçi portreler sunarak bu alanda önem kazandı. Toplamda, bazen iki kanatlı bazen üç, bazen de dört kanatlı olarak birleştirilen küçük, dar *hosoban* formatında birkaç yüz aktör baskısı tasarladı. Shuncho diğer türlerde de aktifti ve en az 18 farklı yayıncı için çalıştı. İlk önemli eserleri "Fukagawa'nın Sekiz Görünümü" (*Fukagawa hakkei*) serisinde görüldüğü gibi Harunobu'dan çok etkilenmişti. 1772 civarında Shuebemasa ile birlikte *choban* boyutunda "İpek Böceği Yetiştiriciliği" (*Kaiko yashinai gusa*) serisini üretti. 1772-73'ten itibaren, "Ise Masalları" (*Ise monogatari*) isimli *chubon* formatında kırk sekiz baskıdan oluşan ilk tam renkli baskı serisini oluşturdu. Her baskının üstünde, tasvir edilen bölümdeki şiiri kuşatan, stilize edilmiş bir bulut kenarlığı bulunmaktaydı. Döneminin diğer sanatçıları olan Kiyonaga ve Utamaro ile benzer stillere sahip olması, imzasız birçok eserinin başka sanatçılara atfedilmesine neden olmuştur. Stili zariftir ve Shunga baskılarında, aynen Kiyonaga gibi kadınların da cinsel aktiviteden zevk aldığına dair bir duygu uyandırır (Winkel ve Uhlenbeck,2005, s.115).

Shuncho, sumo güreşçileri ile ilgili birkaç portre oluşturdu. Ölümüne kadar kitap resimlemeye devam etti ve birçok erotik kitap üretti. 1776'da yine Shigemasa ile birlikte "Yeşil Evlerin Rakip Güzelliklerinin Aynası" (*Seirō bijin awase sugata kagami*) adlı eseri resimledi. Onun tarafından yapıldığı bilinen yüz resimden en eskisi 1777-1980 yıllarına tarihlenmektedir. Katsukawa okulunun başı olarak Shuncho'nun aralarında Shunkō, Shun'ei, Shunzan, Shundō ve daha sonra adını Katsushika Hokusai olarak değiştiren Shunrō dahil olmak üzere birçok öğrencisi vardı (Marks, 2010, s.52).

Shunchō, modern takvimde 19 Ocak 1793'e karşılık gelen onikinci ayın sekizinci günü 67 yaşında öldü. Bugün Tokyo'nun Taitō bölgesinde bulunan Matsudaira Saifukuji, Asakusa'ya götürüldü.



Resim 26: *Imayo Irokumi no ito*, Katsukawa Shuncho, (1789-91).

1790'da Tokugawa yönetimi, tahta baskılarda çok renkli kalıpları kullanmayı yasaklayan bir bildiri yayınladı. Bu sınırlama renkli tahta baskı yapan sanatçıları kendilerini bu yeni duruma uyarlamaya mecbur bıraktı ve onlar aspir çiçeği kırmızısına yer vermeden yumuşak tonlar kullanılan tasarımlar yapmaya başladılar. Bu baskılar *benigirai-e* (kırmızı düşmanı baskılar) olarak adlandırıldı. Schuncho'nun *Imayo Irokumi no ito* (Baştan Çıkarmanın Yeni Moda Yöntemleri) serisi bir *benigirai-e* olması bakımından olağandışıdır. Çünkü Schuncho ve yayıncısı *benigirai-e*'yi zaten yasaklanmış bir türe uyarlamışlar, kırmızı rengi kullanma yasağına uyarken, Shunga türünde baskı yapma yasağını açıkça ihlal etmişlerdir. Yukarıdaki baskı bu seriden alınmıştır. Kompozisyondaki erkek figür cinsel birleşmeyi kolaylaştırmak için parmaklarını nemiyle nemlendirmektedir. Erkek figürün gövdesi oksitlenmeye ve solmaya fırsat veren bir boya ile renklendirilmiştir (Winkel ve Uhlenbeck,2005, s.126).

3.3.3. Kitagawa Utamaro

Japonya dışında da tanınan baskı sanatçılarından biri olan Utamaro'nun ilk yılları hakkında pek fazla bilgi yoktur. 1753 yılında doğmuş ve ressam Toriyama Sekien'in öğrencisi olmuştur. İlk eserinin, 1770 tarihinde Sekiyo adıyla imzalanan basit patlıcan tasvirleri olduğuna inanılmaktadır. Sonraki bilinen eserleri, gösterişsiz kitap resimleri ve 1775'de Kitagawa Toyoaki adı altında ortaya çıkan birkaç aktör baskısıdır.

1782 sonbaharında düzenlenen bir ziyafette, resmi olarak adını Utamaro'ya değiştirdiğini açıkladı. 1871 tarihli *Minari daitşūjin ryaku engi* (Muhteşem Züppenin Maceralarının Kısa Tarihi) isimli eserde Utamaro isminin kullanılmış olması, ya bu kitabın aslında 1783 yılına kadar yayınlanmadığı ya da Utamaro'nun yeni ismini resmî tebliğinden önce kullandığını düşündürmektedir. Durum ne olursa olsun, o dönemde Utamaro Sukiyachō Shinobugaoka'da yaşıyordu ve uzun süren verimli bir ilişki kuracağı yayıncı Tsutaya Jūzaburo ile çoktan tanışmıştı. Utamaro'nun 1783 yılında Tsutaya'nın yanına taşındığı ve Tsutaya'nın 1794'te ölümüne kadar orada yaşadığı düşünülmektedir. Genç Utamaro, ilk önce Katsukawa Shunshō tarzında aktör baskıları üretti ancak daha sonra Tsutaya'nın evinde yaşayan Torii Kiyonaga ve Kitao Masanobu'nun etkisinde kalarak güzel kadın portrelerinde uzmanlaşmaya başladı. Utamaro'nun tarzı istikrarlı bir şekilde gelişti ve 1780'li yıllarda ve 1790'ların başında, kendine has bir stil oluşturarak güzel kadın resimlerini en iyi yapan Kiyonaga'nın yerini aldı. Edo'nun edebi ve sanatsal dünyasının merkezî bir figürü oldu ve tek kadınları tasvir eden *Ōkubi-e* (büyük başlı resimler) tarzındaki başarılı stilinden dolayı övüldü ama aynı zamanda erotik sahneleri yakalamada da çok başarılı oldu. Altın çağında Utamaro, tasarımlarında duygu durumlarının en kırılgan nüanslarını yakalamıştır ancak daha sonraları değişen zevkleri yakalamayı bırakmış ve 1800'lerin başında tasarımları yalnızca tekrarlardan ibaret kalmıştır. Baskı tasarımları, en önemleri Tsutaya Jūzaburō ve Izumiya Ichibei olan neredeyse 60 farklı yayıncı tarafından yayımlandı. İki binin üzerinde baskı içeren 120'den fazla güzel kadın serisi üretti ve neredeyse yüz kitaplık ilüstrasyonlar yaptı. 1804'ün beşinci ayında cezaevine gönderildi ve serbest bırakılmasının ardından, eserlerine yasaklanmış olmasına rağmen Ehon Taikōki'ye değinen olayları ve kişileri dahil ettiği için elli gün boyunca kelepçeye vuruldu.

Utamaro kendi okulunu kurdu ve aralarında Tsukimaro, Hidemaro, Utamaro II, Bunrō, ve Kiyomine'nin de bulunduğu öğrencileri onun tarzını sürdürdü.

Utamaro, 1806 dokuzuncu ayında, 53 yaşında öldü. Mezarı Senkōji'de bulunur ve ölümünden sonraki Budist ismi Shūen Ryōkyō Shinji'dir (Marks, 2010, s.76).



Resim 27: *Utamakura*, Kitagawa Utamaro, (1788).

En önemli Ukiyo-e baskılarından biri olan *Utamakura* (Yastık Öyküleri) sanatçının diğer eserlerine stil olarak benzemesi dolayısıyla Utamaro'ya atfedilmiştir. Yayıncısının Tsutaya Juzaburo olduğu düşünülür çünkü albümdeki birçok baskı yayıncının arması olan sarmaşık yaprakları ile donatılmıştır. Shunga baskıları arasında en çok yeniden üretilen bu imaj *Utamakura*'nın onuncu baskısıdır (Resim 27). Kompozisyonda çay evinde, özel bir odadaki aşıklar gösterilir. Zarif, akışkan çizgiler kimonoyu süsler, yüksek kaliteli baskı, kumaşa şeffaflık hissi katar. Ve kadın figürünün erkek figürü kendine çeken eli çift arasında bir şefkat hissi olduğunu düşündürür (Winkel ve Uhlenbeck,2005, s.130).

Ehon koi no odamaki ender rastlanan Shunga baskılarından biridir. Utamaro'ya ait birçok diğer Shunga baskısı gibi renkli baskısından önce siyah beyazı yapılmıştır. Mizah romanlarının popüler yazarı Shikitei Sanba, takma adı Kotei ile esere giriş yazmıştır. Kitaptan alınan bu görsel (Resim 28), Utamaro'nun baskılarında sıklıkla karşımıza çıkan merdiven unsurunu içerir (Winkel ve Uhlenbeck,2005, s.135).



Resim 28: *Ehon koi no odamaki*, Kitagawa Utamaro, (1799).

3.4. On dokuzuncu Yüzyıl

On dokuzuncu yüzyılın ilk yılları Ukiyo-e'nin baskı tarihindeki dönüm noktasıdır. Kitagawa Utamaro 1806'da ölmüş, Katsukawa okulu büyük ölçüde unutulup gitmiş ve Hosada Eishi ve okulunun parlayan öğrencileri olmamıştır. Sadece Utagawa Toyokini I her iki yüzyılda da varlığını başarılı şekilde gösterebilmiştir.

Utagawa okulunun sanatçıları tarafından neredeyse hiç *oban* boyutunda Shunga baskısı üretilmemesi sonucunda bu baskı formatı 1820'lerde ortadan kalkmıştır. Sadece Eizan ve Eisen bu formatta 12 serilik güzel baskılar üretmişlerdir. *Oban* boyutlu baskıların ortadan kaybolmasıyla üç veya dört ciltlik Shunga kitaplarının yayınlanmasına başlanmış ve bu kitaplar ağır kağıtlar, iyi tasarlanmış kapaklar ve çoğunlukla metalik pigmentli boyalar kullanılarak iyi kalitede basılmıştır. Bu kitapların çoğunlukla zengin tüccarlar için özel sipariş olarak veya aboneler için üretildiği düşünülmektedir. Sipariş sisteminde, yayıncı belli bir ürünün

reklamını yapmakta ve alıcı olmak için yeterli sayıda kişi başvuru yaptığında üretime geçilmektedir (Winkel ve Uhlenbeck, 2005, s.148).

On dokuzuncu yüzyılda Shunga baskılarındaki bir diğer gelişme de metnin gitgide önem kazanmasıdır. Bu bağlamda on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllara ait baskılar arasındaki fark, en net olarak Utamaro ve Hokusai'nin işlerinin karşılaştırılmasıyla anlaşılır. 1830'lardan itibaren Shunga kitaplarının format bakımından git gide karmaşıklaşması dikkate değerdir. Kitaplara kaldırılabilir kapaklar, dikey ve yatay katlanabilen sayfalar eklenmiştir. Hareketli kısımlardan oluşan *koban* boyutunda baskılar, masaüstü oyunları ve oyuncak baskılar da bu yüzyıl içinde çoğalmıştır (Winkel ve Uhlenbeck, 2005, s.149).

Bu yüzyılın en önemli sanatçıları Katsushika Hokusai, Kikugawa Eizan, Kesai Eisen ve döneme damgasını vuran birçok ismi bünyesinde barındıran Utagawa okuludur.

3.4.1. Katsushika Hokusai

Japonya'da Tokugawa (Edo) döneminde (1600-1868), Hiroshige'yle birlikte Ukiyo-e akımının en tanınmış ustalarındandır. Üretken bir ressam, kitap resimleyicisi ve baskı tasarımcısı olan sanatçı, yapıtlarıyla Doğu sanatında daha önce hiç görülmemeyen bazı öğeler ortaya koymuş, doğa ve manzaraya yaklaşım konusunda yeni bir anlayış geliştirmiştir.

Tam adı Katsushika Hokusai olan ve Gakyocin, İitsu, Kako, Mancı, Sori, Şunro ve Taito gibi adlar da kullanmış olan sanatçı, yoksul bir zanaatçının oğludur. Beş yaşında bir ayna ustasının yanında yaşamaya ve aynaların arkasına bezemeler yapmaya başlamıştır. 1774'te bir ağaç baskı ustasının yanına girmiş ve üç yıl onunla çalışmıştır. On dokuz yaşında öğrenci olarak Suncho Katsukawa'nın atölyesine girdiği zaman Hokusai belli bir sanat eğitiminden geçmiş durumdaydı. Sanatçı bu dönemde öğretmenin etkisiyle aktör resimleri yapmış, kendi üslubunu oldukça geç geliştirmiştir. Yerinde duramayan huzursuz kişiliği yaşamı boyunca sık sık ad ve yer değiştirmesine neden olduğu gibi, sanat yaşamına da yansımış ve üslubu sık sık değişme göstermiştir. 1785'te öğretmeniyle arasında baş gösteren bir anlaşmazlık sonucunda atölyeden ayrılmış ve yaşamını kitap resimleyerek kazanmaya başlamış, ayrıca *surimino* (basılı şeyler) adı verilen ve özel günlerde kutlama kartı gibi kullanılan küçük baskılar yapmıştır. 1800 dolaylarında Torii Kiyonaga'nın ince, uzun, zarif kadın figürlerinden; Utamaro'nun duygusal kadınlarından etkilenmiş,

ayrıca Tosa okulu, Kanookulu ve Korinokulu sanatçılarını incelemiştir. Batı resmi üzerine çalışmalar da yapan Hokusai'nin ilk manzaralarında yalnızca Kano Okulu ve Ming Hanedanı (1368-1644) sırasındaki Çin resminin değil, ayrıca Nagasaki'deki yabancılar yoluyla Japonya'ya girmiş olan Avrupa resminin etkileri de vardır. Özellikle Hollanda oymabaskılarından etkilenmiş, bu yapıtlardaki tek ve ufuk çizgisinin altında yer alan bakış açısını kullanmıştır. Hokusai aynı dönemde *surimono*'ların yanı sıra figürlü manzara çalışmaları yapmış; *Bir Bakışta Doğu Başkentinden Görünümler* (1800) ve *Tokaido'da 53 Durak* (1804) gibi yapıtlarını üretmiştir. 1810-20 arasında çalışmalarını daha çok kitap resimleri üzerine yoğunlaştıran sanatçı, romanlar ve çizim tekniklerini gösteren kitaplar resimlemiştir. Bunların içinde en önemlisi *Hokusai Mangva*'dır. İlk cildinin 1814'te, son cildinse 1878'de basıldığı bu yapıt çocuk, hayvan, bitki çizimlerinden manzara ve mimarlığa kadar çok sayıda gerçek ya da düş dünyasından alınma imge içermektedir.

Hokusai'nin sanatı ancak 1820'den sonra, 60 yaşındayken olgunlaşmaya başlamış, en önemli manzaralarıyla kuş ve çiçek baskılarını bu dönemde gerçekleştirmiştir. Gerek Çin gerek Japon sanatında manzara resmi belli bir yeri tanımlayan, düşsel görünümlerden oluşmaktaydı. Bu geleneğin dışına çıkarak ilk kez doğadan çalışan manzara ressamı Hokusai ve Hiroşige olmuştur. 1823-35 arasında Japonya içinde birçok geziye çıkan Hokusai, *Fuji Dağı'ndan 36 Görünüm*, *Japonya'nın Çağlayanları ve Ünlü Köprü Görünümleri* gibi ağaç baskılarını gerçekleştirmiştir. 1820'lerin sonlarında yaptığı *Çiçekler ve Kuşlar* dizisi, *Büyük Çiçekler ve Küçük Çiçekler* gibi baskıları sanatçının Çin, Japon ve Avrupa etkilerini birleştirdiği yapıtlardır. Güçlü bir kompozisyon, atılgan fırça vuruşları ve ustaca renklendirme bu yapıtların ortak özelliğidir. Hokusai, yaşamının son döneminde Çin ve Japon tarihine yönelmiş, *Çin ve Japon Şiirlerinin Yaşama Yansıması* (yık.1828-33) adlı 10 parçalı baskı dizisini *kakemono* biçiminde gerçekleştirmiştir. Sanatçı Hiroşige'yle birlikte Japonya'da baskı sanatının ve Ukiyo-e akımının son temsilcilerinden sayılmaktadır. (Rona ve Baykan, 1997, s.798).

Hokusai'nin en meşhur Shunga baskısında büyük bir ahtapot kunilungus uygulamakta, daha küçük ahtapot ise onu öpmekte ve bir dokungaçı ile meme ucunu tutmaktadır (Resim 29). Bu baskı, bir görseli bağlamından izole edilmiş ve metni göz ardı ederek yorumladığımız zaman nasıl yanılabiliriz göstermesi bakımından çok önemli bir örnektir. Danielle Talerico tarafından yapılmış yeni tarihli bir çalışma, bu kompozisyonun Batılı koleksiyonerler ve Edmund de Concourt, Jack Hillier ve

Richard Lane gibi akademisyenler tarafından bir tecavüz sahnesi olarak algılandığını ancak bunun o dönemde Edo'da yaşayan insanlar tarafından Tamatori Efsanesi ile bağdaştırıldığını söyler. Efsanede, Tamatori İmparatoru kurtarmak için göğsünü yararak kendi hayatından vazgeçer. Göğsünde, deniz ejdarhası kralının su altındaki sarayından çaldığı mücevheri saklamaktadır. Deniz ejderhası kralına aralarında ahtapotların da bulunduğu birçok su canlısı eşlik etmektedir. İki deniz canlısı ve Tamatori arasında geçen diyalog kompozisyonu kuşatan metinlerde yer almaktadır ve karşılıklı bir cinsel zevki gösterir (Winkel ve Uhlenbeck, 2005, s.161).



Resim 29: *Kinoe no komatsu*, Katsushika Hokusai, (1824).

3.4.2. Kikugawa Eizan

1787 doğumlu Eizan, Kanosu ressamı Kikugawa Eiji'nin (on sekizinci yüzyılın sonlarında) oğludur. Ichigaya'da, Yotsuya'da ve daha sonra Kōjimachi'de yaşadı ve kariyerinin başlangıcında küçük bir Kanō okul ressamı olan babasıyla birlikte çalıştı. Daha sonra Hokusai'nin öğrencisi olan Shijō sanatçısı Suzuki Nanrei (1775-1844) ve baskı tasarımcısı Totoya Hokkei'nin (1780-1850) öğrencisi oldu. 1806'lardan kalma ilk tasarımlarının aktörlerin yelpaze şeklinde baskıları olduğuna

inanılıyor. Hayatının ilerleyen zamanlarında da birçok yelpaze biçimli baskı tasarladı.

Eizan, Utamaro ve Hokusai'den kuvvetle etkilenmiştir. Utamaro'nun etkisi özellikle 1800-1829 yılları arasında yarattığı güzel kadın tasarımlarında görülür. Bu dönemde özellikle güzel kadın portreleri konusunda verimli bir sanatçıydı ve eserlerini 1810'ların sonlarında yayınlanan *Seirō gyoji hakkei* (Sera Etkinliklerine Sekiz Bakış) gibi seriler halinde bir araya getirdi. Ayrıca birçok erotik ve birkaç aktör baskısı üretti. Eizan, otuzdan fazla yayıncı, özellikle Izumiya Ichibei, Mikawaya Seiemon ve Sanoya Kihei için baskılar tasarladı. 1810'dan 1822'ye kadar birçok kitabı resimledi.

Eizan kendi okulunu kurdu ve ancak az sayıda öğrencisi vardı ve hiçbiri çok başarılı değildi. Eizan, 1867 yılının altıncı ayının on altıncı günü 81 yaşında öldü ve Jōdōji'ye gömüldü.



Resim 30: Kikugawa Eizan, (1810).

3.4.3. Keisai Eisen

1791'de bir samuray ailesine doğan Eisen, hattat Şigeharu'nun oğludur. Yirmi yaşındayken babasını ve üvey annesini kaybetti ve göçebe hayatına başladı. Kabuki oyun yazarı Namiki Gohei II'nin (1768-1819) öğrencisi oldu ve kendisi de Chiyoda Saiichi (veya Saishi) ismi altında oyunlara çıktı. Eizan'ın babası olan Kikugawa Eiji'nin (on sekizinci yüzyılın sonlarında) evinde pansiyoner olarak kaldı. Küçük Kanō okul ressamı Hakkeisai'nin (on dokuzuncu yüzyılın başlarında) ve muhtemelen baskı sanatçısı Kikugawa Eizan'ın da öğrencisi oldu. Wakatakeya Satosuke adı altında, Nezu'da bir genelev işletti.

Eizan, Utamaro tarzında güzel kadın baskılar üzerine yoğunlaşmıştı ve bu alan daha sonra Eisen'in de uzmanlık alanı haline geldi. Eisen'in 1810'ların sonlarından itibaren erken dönem çalışmaları Eizan'ınkileri andırırsa da sonradan çağdaşı Kunisada ile rakip olarak güzel kadınların gerçekçi ve canlı portrelerine yöneldi. Daha sonraki kadın tasarımlarında batılı teknikleri de kullandı. Çoğunluğu seri olarak basılan baskılar, Izumiya Ichibei, Sanoya Kihei ve Wakasaya Yoichi gibi 50'den fazla farklı yayıncı tarafından basıldı. *Imayō sugata* (Şık Görünümler) serisi gibi, Eisen'in yarım boy güzel kadın baskısı yaygın form olan dikey şekilde değil, yatay biçimde üretildi.

Güzel kadın baskıları onun tek alanı değildi. Eisen az sayıda aktör baskısı da tasarladı ve *surimono*'su ile tanınıyordu.1835 civarında, Hiroshige tarafından tamamlanan "Kisokaidō" peyzaj dizisinin yirmi dört baskısını tasarladı. 1840'ların ortalarında *Edo hakkei* (Edo'nun Sekiz Görümü) gibi diğer manzara serileri ortaya çıktı

Yaklaşık 400 eseri bulunan Eisen, en çok üreten kitap illüstratörleri arasındaydı. 1809-1848 yılları arasında çıkan bu kitaplardan bazıları da erotik içerikliydi. 1833'te Eisen Ukiyo-e tarihine kendi araştırmasını ekledi ve *Mumeiō zuihitsu* (İsimsiz Eski Adamın Mucizesi) adlı kitabını yazdı.

Eisen, 58 yaşında, yedinci ayın 22'inci günü 1848'de öldü. Ölümünden sonra Budist Keisai Eisen Koji adını aldı ve Fukujuin'e gömüldü. Eisen'in sadece birkaç önemsiz öğrencisi oldu. Kunisada ve Kuniyoshi ile birlikte Kuniyoshi tarafından 184 tarihli *Nihon kijin den* (Eksantrik Japon Öyküleri) adlı kitabın ilüstrasyonlarından birinde tasvir edildi (Marks, 2010, s.130).

Haru no usuyuki (1882) isimli albüm, klasik şiirler ve tarihi hikayelere göndermeler yapan çeşitli seks sahneleri sunar. Album dönemi için olağandışıdır

çünkü seks sahneleri genelev bölgesinde değil açık havada geçmektedir. Baskılar oldukça yüksek kalitelidir ve metalik pigmentli boyalar kullanılmıştır. Albümden alınan bu görsel (Resim 30), *Taketori monogatari* (Bambu Kesicisinin Öyküsü) adını taşır. Aynı isimli, 850-950 yılları arasında yazılmış klasik Japon hikayesine gönderme yapan bu baskı, bambu sapında tesadüfen küçük bir kız bulan işçinin hikayesini anlatır. Kız aslında bir prensesdir ve işçi bunu bilmeden kızı kendi kızıymış gibi yetiştirir. Kız büyüyüp güzel bir genç kadına dönüşür ve birçok soylu talibi çıkar. Genç kadın taliplerinin hiçbirini kabul etmez ve dünyadan el etek çekmeye karar verir. Eisen'in baskısındaki birçok öğe bu masala atıfta bulunmaktadır; bambudan yapılmış sepetler ve arka alandaki bambu yaprakları gibi. Kompozisyondaki çift son derece tutkulu bir cinsel eylem içinde gösterilmiştir, bu hikayede dünyevi zevklerden vazgeçen prenses karakteri ile uyuzmaz. Prensese, dünyadan el etek çekmeden önce imparatora bir mektup ve yaşam iksiri vermiş ancak imparator bunları yakmıştır. Baskının arka planında bu olayların geçtiği Fuji Dağı görülmektedir (Winkel ve Uhlenbeck, 2005, s.170-171).



Resim 31: *Taketori monogatari*, Keisai Eisen, (1822).

3.4.4. Utagawa Okulu

Utagawa okulu, Utagawa Toyoharu 歌川豊春 (1735-1814) tarafından kuruldu ve on sekizinci yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıla kadar Ukiyo-e dünyasına hükmetmeye başladı. On sekizinci yüzyılın tamamı için yaklaşık iki yüz baskı sanatçısının isimleri biliniyor iken, on dokuzuncu yüzyılda sadece Utagawa Okulu'nda dört yüz elli ila beş yüz sanatçının bulunduğu tahmin edilmektedir. Okul o kadar başarılı oldu ki bugün hayatta kalan Ukiyo-e baskılarından yarısından fazlasının buradan olduğu biliniyor. Toyoharu'nun öğrencileri arasında Toyokuni ve Toyohiro, Toyokuni'nin öğrencileri arasında Kunisada ve Kuniyoshi bulunmaktaydı. Kurucu Toyoharu, Japon sanatında bir yenilik olan batı tarzı derin perspektifi kabul etti. Takipçileri olan Utagawa Toyohiro ve Utagawa Toyokuni, Toyoharu'dan daha cesur, daha duygusal stiller benimsemiş ve farklı türlerde uzmanlaşmıştı. Ana Utagawa okulunda en üst düzeyden en alt kademeye kadar *gō* (sanat-isimleri) hiyerarşisi vardı. Her kıdemli insan öldüğünde, diğerleri bir adım ilerleyecekti. Okul Meiji döneminde de güçlü bir şekilde kaldı. Toyokuni'nin çabaları Utagawa Okulu'nun Ukiyo-e'deki en büyük ve etkili okul haline gelmesinde büyük ölçüde etkili oldu. Öğrencilerinin oluşumunda, her büyük sanatçı kendi resim alanını kurdu: Kunisada için güzel kadınlar ve aktörler (Ukiyo-e'nin iki ana konusu), Kuniyoshi için savaşılar ve karikatürler, Hiroshige için peyzajlar, kuş ve çiçek resimleri (Higuchi, 2013, s.243).

Diğer baskı türlerinde yaygın egemenlikleri olmasına rağmen Utagawa okulunun Shunga türünde neredeyse hiç ürünü olmamıştır. 1810-1820 yılları arasında Utagawa sanatçılarının imzasını taşıyan bir Shunga baskısına rastlanmaz. Kunisada ve Kuniyoshi'nin yaptığı çok sayıdaki eseri göz önüne alırsak, öğretmenlerinin bu türde üretken olmasını beklerdik ama aslında Toyokuni yalnızca birkaç Shunga tasarlamıştı. Edo döneminde Ukiyo-e sanatçılarının mutlaka Shunga üretmeleri bekleniyordu. Bu durumda, Toyokuni'nin kariyerinin zirvesindeyken, otuzlu ve kırklı yıllarında, neden hiç Shunga üretmediği bir muammadır. Ancak onun ölümünün ardından öğrencileri, iki ciltlik bir Shunga kitabı olarak taslak Shunga çizimlerini bir araya getirmiş ve yayınlamıştır. Ayrıca, Yoshida Teruji 1826 tarihli Shunga tabloların bir albümünü tanıttı (Winkel ve Uhlenbeck, 2005, s.148).

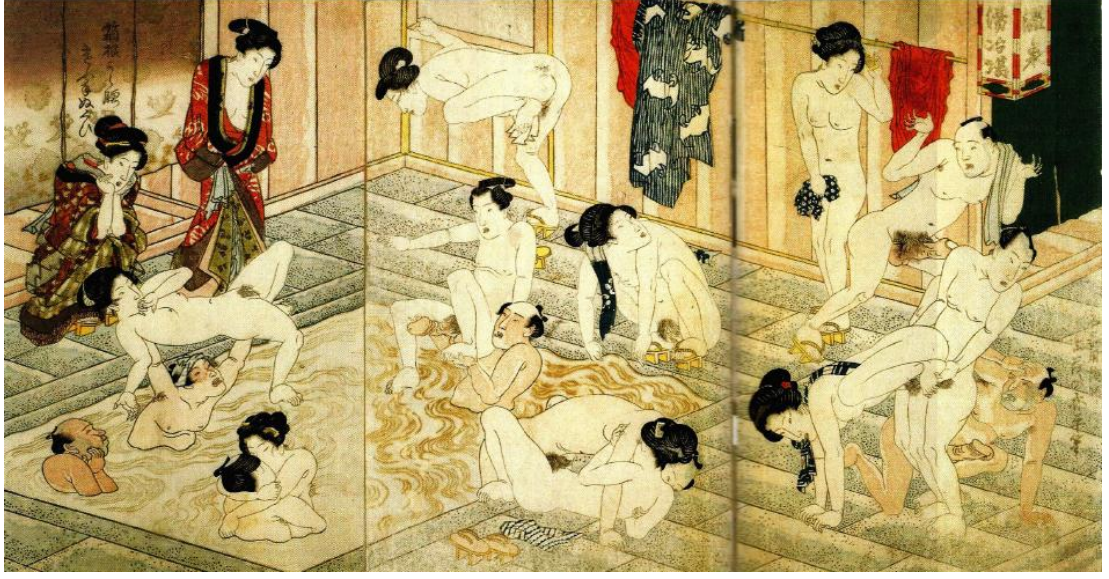
Bu boşluğun nedeni, Toyokuni'nin kendisinde değil, Utagawa okulunun genel durumunda aranmalıdır. Utagawa okulu sanatçıları geçimlerini temelde Kabuki Tiyatrosu için baskılar ve aktör çizimleri ile sağlamıştır. *Oyagari no koe* baskılarının

ortaya çıktığı 1822 yılından önce, Utagawa okulunun ürünleri olarak Toyokuni tarafından iki, Toyomaru tarafından iki olmak üzere sadece dört adet Shunga eseri tespit edilebilir. Toyoharu'nun 1814'te seksen yaşında ölümünden sonra Toyokuni, Utagawa okulunun başına geçti. Sekiz yıl sonra zamanın geldiğine karar vererek *Oyogari no koe* üre'yi üretti. Ardından *Ehon kaichu kagami* (1823), *Iku yo monogatari* (1824) ve *Mitsugumi sakazuki* (1825) geldi. Daha önceki Shunga baskı serilerinde ve resimli kitaplarda, her illüstrasyon bir diğerinden bağımsızdı ve eklenen metinler resimle ilgisizdi. Buna karşıt olarak *Oyogari no koe*, iki veya üç illüstrasyon boyunca gelişen kısa öykülerden oluşan bir koleksiyondur. Ayrıca kitap sanatçının resimlemeyi, yazarın da metni eklediği bir işbölümü ile değil, ikisinin işbirliği ile hazırlandı ve metin ve görsel öğeler arasında bütünlük sağlandı. *Oyogari no koe* baskılarını yeni kılan şey buydu ve daha sonraki Utagawa Okulu Shunga'sının uyacağı bir formül halini aldı (Higuchi, 2013, s.244-245).

Toyokuni'nin ölümünden sonra Kunisada, Utagawa okulunun önderliğini üstlendi ve Utagawa okulunda meydana getirilen Shunga eserlerinin çoğunluğunu üreten Enba II ile çalışmaya devam etti. Birlikte *warai-e* olarak adlandırılan Shunga geleneğine yabancı olan, sevimsiz ve nahoş olana yönelik bir son dönem Edo hareketi oluşturdular. Resimleri, dahil olan insanlar arasında güçsüz bir iletişim hissi uyandıran cinsel ilişki sahneleri gösteriyordu (Higuchi, 2013, s.254).

Neredeyse kırk sene boyunca Utagawa okulunun başında olan Utagawa Kunisada'nın "Games Inside A Bathhouse" isimli tahta baskısı *koban* boyutunda *egoyomi*'dir ve üç parçalı olması bakımından son derece ender rastlanır bir formata sahiptir (Resim 32a). *Surimono* tarzında yapılmıştır ve bir banyonun içini betimler. Sipariş üzerine yapılmış bir çalışma olarak kaliteli ve iyi renklendirilmiş bir kapakla üretilmiştir ve kapakta tasvir edilen kapıdaki metinde "Bahar, Domuz Yılı, kaplıca, hediye sunma vakti" ifadeleri yer almaktadır (Resim 32b).

Baskının solunda yer alan metin bu kaplıcanın Hakone'de bulunduğunu ve kadınlar tarafından oynanan oyunun 'havlu kapmaca' olduğunu söyler, bu ise fahişelerin elden ele geçmesine bir göndermedir. 1850'lerde Shunga olmayan *oban* boyutlu triptik formda baskılar oldukça popülerdi ve hepsi benzer şekilde çıplaklığı resmederdi.



Resim 32a: *Games Inside a Bathhouse*, Utagawa Kunisada, (1827).

Örtülü iki geyşanın arkasında, hamam kapısında metalik, pirinç pigmentleriyle yazılmış karakterler görülmektedir. Bu karakterler uzun ayları ifade eder (otuz günlük aylar) ancak hangi sene olduğuna dair bir ifade yer almamaktadır. Bu baskı Kunisada'nın sanat isimlerinden bir diğeri olan Fukiyo Matabei şeklinde imzalanmıştır (Winkel ve Uhlenbeck, 2005, s.186).



Resim 32b: *Games Inside a Bathhouse*, Utagawa Kunisada, (1827).



Resim33: *Setsugekka shiki no toma*, Utagawa Hiroshige, (1850).

Yukarıdaki görselde, Kabuki Tiyatrosu'nda da oynanmakta olan *Yoshinoyama* oyununun dördüncü sahnesinin bir yorumu sunulmaktadır.



Resim 34: *Üst Sınıf Kızlar Arasında*, Utagawa Oku, (1861).



Resim 35a: Utagawa Kunisada.

Yotsumeya'nın seks mağazası o dönemin Japonyasında çok ünlüydü ve Edo, Osaka ve Kyoto'da şubeleri vardı. Ürünleri afrodisyaklardan penis büyütücülere ve *kujiri* isimli dildolara kadar uzanmaktaydı. Resim 35a'da Utagawa Kunisada tarafından yapıldığı düşünülen bir reklam broşürü ve 35b'de Yotsumeya'nın dükkanı görülmektedir (Winkel ve Uhlenbeck, 2005, s.201).



Resim 35a: Utagawa Kunisada.

3.5. Meiji Dönemi ve Sonrası

1805 yılında Avrupa ile ticari anlaşmaların imzalanmasının ardından, Japonya'nın kapıları yabancı metalara, teknolojilere, kültürel ve sosyolojik ideolojilere sonuna kadar açık hale geldi. Bu dış dünyadan izolasyonun sonlanmasını ve tutucu, içedönük shogun yönetimine karşı tepkileri getirdi ve 1868 yılındaki restorasyona sebep verdi.

Tokugawa shogunluğundan Meiji'nin yönetimindeki imparatorluk sistemine geçiş çok hızlı oldu. On yıl içinde, hükümet çalışmalarında, vergi sisteminde, eğitim ve ordu sisteminde çok önemli değişiklikler gerçekleşti. Ancak bu elbette karmaşanın da hüküm sürdüğü bir dönem oldu. 1870'lerde birçok gösteri gerçekleşti. Bunların en önemlisi 1877 tarihli Satsuma Ayaklanması oldu. Bu ayaklanma imparatorluk ordusunu çökertip, para kaynaklarını tüketerek azımsanamayacak bir ekonomik sıkıntıya yol açtı.

Tasarımcılar ekonomik sıkıntıdan kaynaklanan sorunlarla birlikte Batı'dan ithal edilen ve çoğunlukla fotoğrafçılık ile taş baskıya dayalı yeni kitle iletişim araçlarıyla da baş etmek zorunda kaldılar. Dahası Tokugawa Shogun sisteminin son yılları birçok Utagawa baskı sanatçısının ölümüne tanıklık etti. Hiroshige 1858'de, Kuniyoshi 1861'de ve Kunisada 1865'te yaşamlarını yitirmişlerdi. Onların yokluğu, okullarının da daha az yetenekli sanatçılara kalması anlamına geliyordu. Bu boşluk Tsukioka Yoshitoshi ve Toyoharu Kunichika tarafından kısmen de olsa kapatıldı ancak bu 1875lere kadar gerçekleşmedi. Bu boşluğu kapatan bir diğer önemli sanatçı Kawanabe Kyosai oldu (Winkel ve Uhlenbeck, 2005, s.218).

Yoshitoshi ve Kunichika Shunga baskılarına çok az ilgi gösterdiler. Hatta Yoshitoshi'nin herhangi bir erotik baskısına rastlanmamakta ve Kunichika'nın çoğunlukla 'Genji Masalları' konulu, üstün sanatsal özellik taşımayan birkaç baskısı bulunmaktaydı. Meiji dönemi sanatçılarının Shunga konusundaki ilgisizliği bir bakıma Batı ideolojisinin etkisinden kaynaklanıyordu: Shunga maziye ait bir tür olarak kabul ediliyor ve bu dönemin hükümetinin ideolojisi olan "medeniyet ve aydınlanma" kavramlarına ters düştüğü varsayılabiliyordu. Ayrıca sansür mekanizması çok sıkı işliyordu. Ancak 1880'lerde Batılılaşmaya karşı bir tepki olarak bazı Meiji yayıncıları eski baskıları yeniden üretmişlerdi. Hokusai'nin sayısız baskısı 1885'lerden itibaren cafcıflı renklerle yeniden üretilmeye başlandı. Bu dönemlerde Shunga, özellikle aşırı tutucu batılılar karşısında, asla açıktan açığa gösterilemiyorsa

da bazı Fransız koleksiyonerler gizli olarak bu baskılarla ilgileniyordu. Böylelikle Japon yayıncılar yabancı bir müşteri bulmuşlardı.

Meiji döneminin sonlarına doğru Shunga alanında yeni bir gelişme gerçekleşti. Modern Japon romanlarını, gazetelerini ve 1900'lerden sonra ortaya çıkan kartpostallar gibi diğer grafik medyayı resimlemekle ilgili sanatçılar, Yoshiwara'yı değil egzotikleştirilmiş bohem Paris hayatını betimleyen erotik resimlere yöneldiler. Bu sanatçılar Yoshiwara genelev bölgesiyle hiç alakası olmayan, hiç metin içermeyen ve eski Shunga'ya sadece *orihon* formatını kullanması açısından benzeyen erotik baskılar ürettiler. Ikeda Terukata ve Hamada Josen gibi sanatçılar bu akımın önemli temsilcileriydi (Winkel ve Uhlenbeck, 2005, s. 219).



Resim 36: Ikeda Terukata, (1900-5).

Yukarıdaki görsel ve ait olduğu albümdeki diğer baskılar Meiji dönemi Shunga'sının tipik özelliklerini sergiler: metalik pigmentli boyaların bolca kullanıldığı ve kimonunun zerafetini vurgulamak için kullanılan *bokashi* (tonal geçiş) baskıyı son derece seçkin kılar. Konturlar oldukça inceliklidir (Winkel ve Uhlenbeck, 2005, s.239).

Meiji döneminde, 1872'de çıkarılan sansür yasasına rağmen gizlice Shunga üretimi ve satışı 1900'lü yılların başlarına kadar devam etmişti. Kalite değişti, ancak en iyi Meiji dönemi Shunga baskıları ince işçilik ve lüks baskı efektleri ile ayırt edilir hale geldi. Modernleşmenin bir parçası olarak, kadınlar toplumda yeni, daha görünür roller kazanmış ve bunlar hızlı bir şekilde Shunga baskılarına girmiştir. Japonya'nın ilk Çin ve ardından Rusya'yla olan düşmanlıkları cephedeki birliklere arz için erotika üretiminin daha da artmasını sağladı. Yine de, bu noktada, bu tür malzemeler ulus için potansiyel bir utanç olarak görüldü ve daha sonra kısıtlamalar yoğunlaştı. Aynı zamanda, çıplak bedenin görsel kültür içindeki değişen rolü, Shunga üzerinde büyük bir etkiye sahipti ve fotoğraf ve litografi gibi rakip teknolojiler tahta baskısının yerini alıyordu. Sonuç Shunga ile karşılaştırıldığında, doğrudan açık doğası ve mizah eksikliği ile damgalanan yeni bir erotik görüntü türünün ortaya çıkmasıydı (Buckland, 2013, s.259).

Meiji Dönemi ilerledikçe, lüks Shunga baskıları estetik yaklaşımda değişiklikler sergilemeye başladı. En önemlisi, Tokugawa Dönemi'nin sonundaki tasarımlarla karşılaştırıldığında, kompozisyonlar daha az kalabalık hale geldi ve kompozisyonlar ayrıntılarla donatılmış mekanlardansa boş arka planlara yerleştirildi. Lüks pazar için yüksek kaliteli ürünler yaratmak için çeşitli gelişmiş baskı teknikleri kullanıldı. Sürekli bir anlatı içeren resmedilmiş erotik kitap kaybolmuş ve baskı serileri ile albümler çoğunlukla mevsimsel göstergeler kullanılarak yapılandırılan oniki resim çerçevesinde oluşturulmaya başlanmıştı (Buckland, 2013, s.260-61).

Muhtemelen Meiji Dönemi'nin en tanınmış erotik eseri ve belki de son büyük Shunga baskı albümü *Yakumo no chigiri* idi. Albüm, oniki resmin tipik biçimini korumaktadır ve sahne ve karakterler, Tokugawa Dönemi'ndeki Shunga'ndan esasen farklı değildir. Resim 37, iyi bilinen bir Shunga ortamı olan cebinlik altındaki bir çiftin tasvirini göstermektedir. Albüm, görünüşe göre, 1896'nın yeni yılında Shinshosetsu dergisine dahil olan yazarlara ve diğer kişilere hediye olarak yayınevi Shun'yodo'nun sahibi Wada Tokutaro tarafından dağıtılmıştır. Albüm çok başarılı olmuş ve yeniden basılmıştır. Baskı blokları daha sonra Matsumura'ya satılmış ve birkaç farklı versiyonu yapılmıştır. Görüntülerin sırası kopyadan kopyaya değişmekle birlikte, albüm her zaman erotik bir metin okuduktan sonra mastürbasyon yapan bir kadının sahnesi ile açılmaktadır. Bununla birlikte, stil bakımından sanatçı, özellikle gölgelendirmede Batı'nın gerçekçilik tekniklerine uygun davranmıştır (Buckland, 2013, s.263).



Resim 37: *Yakumo no chigiri.*



Resim 38: Tomiaka Eisen'in *Yakumu no chigiri*'sinin yeniden yorumu.

Shunga tasarımcıları her zaman daha önceki eserler ve kompozisyonlar üzerine çalışmışlardı ve bu da Meiji döneminde sürekliliğin bir diğer özelliği idi. Sıfırdan başlamak yerine mevcut tasarımları kullanmak daha ekonomikti. Yüksek kaliteli baskı albümleri kompozisyonlar için yağmalandı ve diğer baskı serilerinde tekrar kullanıldı. Sanatçılar bazen sipariş üzerine eski baskıları yeniden yorumlayarak tekrar üretiyorlardı. Resim 38, Tomiaka Eisen'in *Yakumu no chigiri* baskısının bir yeniden yorumudur. Bu baskı, orjinalinde bulunmayan, erkek figürün batı tarzı saç kesimi gibi modern yaşamın yeni yönlerine duyulan ilgiyi yansıtmaktadır (Buckland, 2013, s.271).

Çıplak bedenin görsel kültür içindeki değişen rolü, Shunga üzerinde büyük bir etkiye sahipti. "Güzel sanatlar", resmi sanat dünyasında 1870'ler ve 1880'lerde kuruldu ve ressamlar çıplaklığın Avrupa hiyerarşisinde yüksek bir konumda olduğunu fark ettiler. Ancak yetkililer çıplaklığın meşru bir sanat formu olarak uygunluğu konusunda huzursuzdu. Tartışma 1889'da Watanabe Shotei'nin, Yamada Bimyo'nun *Kocho* adlı hikayesine, *Kokumin no tomo* dergisinin Ocak sayısı için yaptığı bir illüstrasyonu ile başlamıştı. Çizim, üzerine bir sabahlık atılmış çıplak bir kadını tasvir etti ve Shotei'nin *Takasadano tsuma shutsuyoku no zu'nun* resmini andırıyordu. Her ne kadar ne yeni ne de özellikle provokatif olmasına rağmen, aynı yıl bir sürü benzer imaj, İçişleri Bakanlığının 15 Kasım tarihli 39 sayılı bildiriyle sansürlendi, ancak bunun etkisi çok az olmuştu. 1901 yılında Hakubakai ressamlarının sergisinde, polis, Kuroda Seiki'nin *Ratai* isimli çalışmasının uygunsuz olması nedeniyle örtülmesini istedi ve bu olay sanat tarihine "Kalça Örtme Olayı" olarak geçti. 1903'deki Hakubakai sergisinde çıplaklık içeren resimlerin sadece sanatçıların ve erkek öğrencilerin girebileceği ayrı bir özel oda sergilenmesi istendi (Buckland, 2013, s.272).

Daha da önemlisi, rakip teknolojiler ahşap baskısının üstünlüğüne son verdi ve bu da erotik üretimi etkiledi. Tahta baskılar 1894-1895 arasında Çin-Japon Savaşı sırasında popüleritesini korudu, ancak 1904'te Rusya ile çatışma zamanında bilgilendirici rolünü, gazetelerdeki fotolitoğrafik reproduksiyonlara kaptırmıştı. 1910'da ahşap baskı endüstrisi, fotolitoğrafinin ekonomik avantajları ve önemli fiziksel ve sosyal değişimler yüzünden neredeyse tamamen ortadan kayboldu ve eski moda hale gelmeye başladı. Kamera, kademeli olarak Shunga'nın erotik işlevlerini devraldı. Bir yanda Baron Raimund von Stillfried-Rathenitz ve Felice Beato gibi erkek fotoğrafçıların bakışıyla erotikleştirilen Japon kadınların stüdyo fotoğrafları

vardı ve bu fotoğrafların sahnesi Shunga baskılarınıninkine çok benziyordu; banyodaki veya kendi özel alanlarındaki kadınlar gibi. Bir diğer yanda ise sayılarının fazlalığı son yıllarda ortaya çıkan açık fotoğraflar vardı. Bu gelişmeler neticesinde çıplaklığın görsel kültür içinde temsili çelişkili hale geldi ve sadece kadınlarla sınırlandı. Bir tarafta sadece kontrollü, resmi sergi mekanlarında görülebilen, sanatsal bir türe ait çıplak resimler vardı diğer yanda ise yasadışı kanallardan elde edilebilen çıplak kadın modellerinin fotoğrafları. Bu durumda, hem kadınları hem de erkekleri giyinik veya çıplak halleriyle cinsel eylem içinde tasvir eden Shunga için hiçbir yer kalmadı ve bu durum iki yüzyıl boyunca basılı kültüre egemen olup kabul gördü (Buckland, 2013, s.273).

Birçok yönden Meiji dönemi Shunga baskıları, sosyal ve siyasi değişikliklere rağmen önceki on yılların eserleriyle süreklilik sergilemekteydi. Kompozisyonların, karakterlerin, senaryoların ve diyalogların çoğu on dokuzuncu yüzyılın başlarında veya daha erken dönemdeki tasarımlarda yer aldığı şekliyle kullanılmıştı. Teknik başarı düzeyi, daha önceki çalışmalara rakip olurken, lüks baskı efektleri, görkemli sonuçlar vermişti. Bununla birlikte, Shunga temalarını gündelik hayattan aldı. Kadınların sahip olduğu yeni fırsatlar, eğlenceli senaryolar yaratmak için sanatçılar tarafından hızla kullanıldı. Daha önce olduğu gibi, bu kadınlar sadece erkek izleyiciler için arzunun nesnelere değil, cinsel buluşmalarda eşit zevk alan öznelere gibi resmedildi. Bununla birlikte, geleneksel kadın rollerine meydan okuyan "modern" kadın hakkında endişeler de vardı (Buckland, 2013, s.274).

Resim 39, Haziran ayı için hazırlanmış bir baskıdır ve genç bir çifti sahilde betimleyen kaygısız bir atmosfere sahiptir. Genç kadının kıyafetleri ve erkek karakterin şapkası dönemin batılılaşma fikrine uygun, son modadır. Görsel, *Izumo no chigiri* başlıklı bir dizi koleksiyona aittir. Tema, karakter, diyalog ve parlak renk paleti açısından, Geç Meiji Dönemi erotik baskılarının temsilcisidir ve daha önce düşünülemez yeni senaryolar içermektedir. Başlık, açıkça Yakumo no chigiri'nin popülerliğine gönderme yapmakta ve erkek-kadın ilişkilerine değinmektedir. On iki baskılık bu album, resim içinde metin geleneğini sürdürmekte ve böylelikle ilave bilgi sağlamaktadır. Kadın burada "Dur! Biri görebilir. Hadi eve gidelim" der. Erkek, "Eve dönene kadar bekleyemem. Etrafında kimse yok; bu iyi. Ama burası sabit değil, boynuma sarıl" diye cevap verir. Ofer Shagan, çalışmayı Terasaki Kogyo'ya atfetmiştir ancak başka olası bir atıf, Miyagawa Shuntei'yi düşündürür (Winkel ve Uhlenbeck, 2005, s.237).



Resim 39: *Izumo no chigiri.*

Aşağıdaki görselde de Meiji Dönemi'nde Japonya kültüründeki batı etkileri görülebilir; batı tarzı kıyafetler ve plajları ziyaret etmek o dönemde oldukça popülerdi.



Resim 40: Anonim, (1900-5).

Ahşap baskıyla üretilen erotika olarak Shunga'nın alışılmış tanımı, diğer teknikler kullanıma sokulduğu için Meiji döneminde parçalanır. Bazı baskılar ahşap blok ve şablon baskı kombinasyonunu kullanır ve erotik baskı için ahşap blok teknolojisi zamanla fotoğraf ve litografi tarafından tamamen değiştirilir. Dolayısıyla ahşap baskıdan uzaklaştığında, Shunga belirli özelliklerini kaybeder. Fotoğraf, baskılı Shunga'nın konuşkan kalitesini yok etmiş ve karakterler konuşma ve durumun ayrıntılarını sunma yeteneğini kaybetmiştir. Ayrıca, Shunga baskı sanatçısı, beden ve kumaş için stilize edilmiş teknikler kullanarak hayali senaryoları tasvir ediyor ve fiziksel yapılandırma ve ruh halinin tamamen kontrolü altına alıyordu. Aksine, fotoğraflar, gerçek insanları temsil eder ve anatomi, fiziksel çeviklik ve aydınlatma kısıtlamalarına tabidir. John Stevens'in belirttiği gibi, "Seks fotoğrafları, erotik olanlardan daha sert ve daha müstehcen görüntüler yaratma eğilimindedir. Erotik sanat olarak, eski ve modern Shunga, bir fotoğraf makinesinin çektiği kirli resimlerden çok daha üstündür" (Buckland, 2013, s.274).

4. AĞAÇ BASKI UYGULAMA ÖRNEKLERİ

Edo Dönemi'nde Shunga'nın araştırıldığı bu çalışma sırasında, konudan etkilenilerek bazı ağaç baskılar üretilmiş ve tez araştırmasına destek olması adına bu ağaç baskılara yer verilmiştir. Erotizm, cinsellik ve cinsel birleşme tasvirlerinin, Shunga'nın temalarını oluşturan kavram ve eylemler olmalarına istinaden ve buna paralel olarak üretilen özgünbaskılarda temalar belirlenirken, erotizm, cinsellik, cinsel davranışlar ve cinsel eylem betimlemeleri konu olarak seçilmiştir. Dönemin Shunga örneklerinde, konu dışında kompozisyonu oluşturan unsurları inceleyerek, Japon toplumunun cinsel kültürüne ve cinsel yaşamına dair ipuçları elde edilebileceği gibi, bu çalışma için üretilen özgünbaskılarda da kompozisyon oluşturulurken, günümüz toplumsal yaşamına ve cinsel kültürüne ait göstergelere yer verilmiştir. Bu göstergeler günümüz toplumunun cinsel kültüre ve cinselliğe bakışına dair, izleyiciye ipuçları vermektedir.

İncelenen dönemin üretim yöntemine paralel olarak, resimler ince tahta kalıplar üzerine oyularak oluşturulmuş ve basılmıştır. Ancak Shunga örneklerinde izlenen sanatsal üslup özelliklerinin (zarif kompozisyonlar ve canlı renkler) dışına çıkılarak, farklı bir bakış açısı ve batı tarzı sanat anlayışıyla, siyah beyaz dışavurumcu bir yöntemle yorumlanmıştır. Figürlerdeki hareket ve dinamizmi daha iyi yansıtmak, aktarılma kaygısı güdülen duyguyu yoğunlaştırmak amacıyla böyle bir üslup tercih edilmiştir. Yine de bu baskılarda, etkilenilen türün kompozisyonel yapı unsurlarına (mekanın diyagonal yerleşimi, çizgiler, boşluklar, kadraj tarafından kesilen figürler) ve figürlerin özelliklerine (resmin odağına yakın konumlanan ve olduğundan çok daha büyük betimlenen cinsel organlar) yapılan göndermeler gözlemlenebilir.



Resim 41. *Follow the Couple*, Ağaç Baskı, 35 x 50 cm. 2017

Bir web sayfasında canlı yayın yapan bir çiftin betimlendiği bu çalışmada kadın ve erkek, bir ekranın içinde, yerde bir örtü üzerinde yatar biçimde, cinsel eylem halinde görünür. Erkeğin izleyiciye doğru gülerek bakması ve kadının klavye kullanarak bir şeyler yazıyor olmasından, izleyici ile iletişim halinde olduğu anlaşılmaktadır. İzleyiciler, gösteriden duydukları memnuniyeti verdikleri bahşişlerle ifade ederken, bazı eylemlerin belli bir bahşiş miktarına erişildiğinde gerçekleşecek olduğu, resimdeki ekranın üzerinde yazan ibareden anlaşılmaktadır. Siyah kumaş üzerinde, cinsel organların hemen altında görülen ve bahşişle aktive olan dildo da bu çerçevede değerlendirilebilir. Resmin solunda yarısı görünen nargilenin, nispeten küçük bir nargile olması ve evin içinde bulunması, tütün türevlerinden ziyade keyif verici madde tüketimi adına kullanıldığı izlenimini uyandırmaktadır.

Erkek karakterin kafasının bir bölümünün resimdeki ekran kadrajı tarafından kesilmesi, mekanı oluşturan diyagonal düzlemler ve çizgiler tipik Shunga kompozisyon özelliklerine gönderme yapmaktadır.



Resim 42. *Selfie Swingers*, Ağaç Baskı, 35 x 50 cm. 2017

Swinger olarak adlandırılan eř değiştirme sahnesinin konu edildiği bu resimde, mekan içindeki bir kanepede cinsel eylem halinde iki çift görülmektedir. Figürlerden biri bu sahneyi bir zekim ile belgelendirirken betimlenmiştir. Sehpadaki unsurlar kompozisyonu dengelemek ve yaşam biçimi hakkında fikir oluşturmak üzere eklenmiştir.



Resim 43. *GoCampers*, Ağaç Baskı, 35 x 50 cm. 2017

Shunga'da geleneksel bir tema olan röntgencilik (voyeurism) bu baskıda ele alınmıştır. Dış mekana taşınan cinsel eylem çadır ve ağaçlar tarafından çevrelenerek resmin merkezine yerleştirilmiştir. Baskıdaki röntgencilerin varlığı, baskının izleyicisine, hem kendini onlarla özdeşleştirip resmin içine girebilme hem de resmin dışında kalarak daha objektif bakabilme olanağı sunar. Shunga'larda yer alan tek kadın ya da tek erkek röntgenci karakteri yerine, bu resimdeki röntgenciler bir çifttir. Bu seçim, kompozisyona erotizmin yanı sıra neşe katmayı hedefler. Ayrıca kompozisyonda yer alan aksiyon kamerası cinsel aktiviteye başka bir açıdan daha tanıklık eder. Böylelikle izlenmeyi üç katlayarak kurguya hareket katar.



Resim 44. *Double Dildo Desire*, Ağaç Baskı, 35 x 50 cm. 2017

Eşcinsel seks Shunga'nın önemli konularından biridir. Shunga'larda genellikle eşcinsel kadınların cinsel eylemleri bir erkek tarafından izlenmekte ve bu kadınlar arası seksin erkek izleyici için gerçekleştiği izlenimini vermektedir. Bu baskıda ise arka plan kullanılmaması ve çiftin boşluktaymiş gibi betimlenmesi, kendilerini cinsel haz ve tutkularına tamamen kaptırmış olduklarını ve dış dünyadan izole ettiklerini ifade etmektedir. Ayrıca çiftin birbirine sarılmış pozisyonda betimlenmesi cinsel enerjinin yanı sıra sevgi ve şefkat duygularının varlığına işaret etmektedir.

5. SONUÇ

17'nci yüzyıldan 20'nci yüzyıla kadar bir zaman aralığında üretilen ve 20'nci yüzyılın büyük bölümünde yasaklanan Shunga'lar Toulouse-Lautrec, Beardsley ve Picasso gibi sanatçılar için ilham kaynağı olmuştur. Çoğunlukla Ukiyo-e sanatçıları tarafından oluşturulan bu popüler eserler, açık ve güzel detaylandırılmış erotik baskılar, kitaplar ve desenler, yaklaşık 300 yıl boyunca Japonya'daki tüm sınıflara, kadınlara ve erkeklere hitap ediyorlardı. Cinsel zevki sıklıkla duyarlı ve espirili olarak, parlak renklerle yapılmış baskılarda kutlayan Shunga'lar, özellikle 1800'lerin sonlarında tutucu batı kültürü ve ahlak anlayışı sebebiyle yoğun sansür ve yasaklamalara maruz kalmasına rağmen günümüz sanatı ve popüler kültüründe kitlesel olmasa da hala cazibesini korumaktadır. British Museum ve Honolulu Museum of Art gibi sanat müzelerinin, günümüzde kapsamlı Shunga sergileri açmaları, Shunga'nın ayak izlerini takip eden hatta çağdaş Shunga'lar yapan sanatçıların ürettikleri eserlerin popüleritesi, bu cazibenin yeniden saygı görmeye ve yeni bir bakış açısıyla değerlendirilmeye başlandığının işaretleri olarak tanımlanabilir.

Shunga'nın hikayesi, cinsel yaşamın toplumsal kabulünün de hikyesidir. Kabuki Tiyatrosu, Yoshiwara Bölgesi ve elbette Shunga, dönemin Japonya'sının cinsel kültürünü büyük ölçüde etkilemiş ve geliştirmiş olmakla beraber, hiçbir şey bu konuda bölge sakinlerinden daha etkili değildi. Çünkü seks ve cinsellik, günlük hayatın doğal bir yüzü olarak yaşanan olgulardı. Yadsınmıyor, aksine neredeyse kutsanıyor, bu konuya değer ve önem veriliyordu. Genç bir çift evlenirken geline düğün hediyesi olarak Shunga verilmesi, cinselliğin kabulü ve önemi hakkında çok güçlü bir göstergedir.

1859 yılında Japonya'da bulunan bir Amerikalı tüccar günlüğünde, bir Japon aileyi evlerinde ziyaret ettiğini ve karı kocanın çekmecedan çıkardıkları Shunga kitabını nasıl övünç ve gururla kendisine gösterdiklerini ve bunun uygunsuz olabileceğini akıllarına bile getirmediklerini, şaşkınlık ve dehşetle anlatır (Aki, 2013, s. 38-39). Bu olay, ailenin sahip olduğu değerli bir varlığı bir aile hazinesi gibi misafirlerine göstermesi, cinselliğinnasıl da hayatın bir parçası olduğunu bir kez daha kanıtlar.

Modernleşme süreci boyunca Shunga'nın utanç verici bulunmasının ve baskılanmasının sebebi, medeni batı kültürünün kabul etmesi için Japonya'nın da medenileşmesi gerektiği düşüncesi olabilir. Meiji Dönemi'nde yoğun bir şekilde

baskılanan Shunga geleneği, Birinci Dünya Savaşı zamanında varlığını nerdeyse kaybetti. İlginçtir ki Avrupalı ve Amerikalı kolleksiyonerler bu süreçte el altından gizlice Shunga satın alıyorlardı. Sözümona ahlaki sebeplerden dolayı yasaklanan bubaskıların batı medeniyetince rağbet görmesi çelişkili bir durum ortaya koyar.

Topluma yön verme gayesindeki erk için beden kontrolüde diğer yöntemler kadar etkili bir araç olarak kullanıldığı kabulünden yola çıkarak, bunca yıl popüler olmuş ve bir kültürün gelişmesine katkı sağlamış Shunga'nın daha sonra neden yasaklanmış olduğu, belki de cevap aranması gereken asıl konudur.

KAYNAKÇA

Aki, Ishigami (2013). The Reception Of Shunga In The Modern Era. *Japan Review*, 26, 37-58.

Berry, Paul. "Rethinking 'Shunga': The Interpretation of Sexual Imagery of the Edo Period." *Archives of Asian Art*, vol. 54, 2004, pp. 7-22.
www.jstor.org/stable/20111313.

Buckland, R. (2013). Shunga in the Meiji Era: The End of a Tradition?.*Japan Review*, 26, 259-276.

Cawthorne, N. (1997). *The Art of Japanese Prints*. Laurel Glenn Publishing: New-York.

Childs, Margaret H. "Early Modern Japan: Volume 6, Issue 1 (Yaz 1997) "The Construction of Homosexuality in Tokugawa Japan, by Gary Leupp; Book Review)"

Eichenberg, Fritz. (1976). *The Art of the Print*. Harry N. Abrams, Inc., Publishers: New-York

Gerstle, C., Clark, T. (2013). Introduction. *Japan Review*, 26, 3-14.

Gürçağlar, Aykut. (2003) "19.yüzyıl Batı Resim Sanatına Biçim Veren Kaynaklar Avrupa Sanatında Japon Resminin Etkisi". Toplumsal Tarih, S. 117, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul.

Haft, Alfred. (2013). Affirming the Life Erotic: Yoshida Hanbei's Koshoku kinmu zui. *Japan Review*, 26, 99-116.

Harris, Frederick. (2012) *Ukiyo-e: The Art of the Japanese Print*. Tuttle Publishing, Singapore

Hayakawa, M. (2013). Who Were the Audiences for Shunga?, *Japan Review*, 26, 17-36.

Higuchi, Kazutaka. (2013). No Laughing Matter: A Ghastly Shunga Illustration by Utagawa Toyokuni. *Japan Review*, 26, 239-256.

Hikmet, Ş. (2015) Japonizmin Empresyonist Sanat Akımı Üzerine Etkileri. *İdil Dergisi*, 4, (18) 81-109.

Jones, Samui (ed.) (1996) "Sex, Art and Edo Culture" *Imaging/Reading Eros*. Bloomington: East Asian Studies Center I. U.

Kıran, H. (2008). "Tarihsel Süreç İçerisinde Japon Baskı Sanatına Bir Bakış". Gazi Üniversitesi G.S.F. Sanat ve Tasarım Dergisi, s.2, Ankara.

Kılıç, S. (2007). *Japon Baskı Resim Sanatına Genel Bir Bakış ve Soyut Eğilimler*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Anadolu Üniversitesi

- Marks, Andreas. (2010). *Japanese Woodblock Prints: Artists, Publishers and Masterworks: 1680 – 1900*. Tokyo: Tuttle Publishing.
- Michener, James A. (1989)*Japanese Prints : From the Early Masters to the Modern*. Tokyo: Tuttle Company & Publishers.
- Munro, Majella.(2008). *Understanding Shunga: A Guide to Japanese Erotic Art*. London: Erotic Print Society.
- Öztuna, H. Y. (2007). *Değişen Dünyanın Resimleri: Ukiyo-e*. Grafik Tasarım: Görsel İletişim Kültürü Dergisi.
- Pollack, David. Early Modern Japan: Volume 10, Issue 2 (Fall 2002) “Sex and the Floating World: Erotic Images in Japan 1700-1820”
- Preston, J. (2013).Allegories of Love.*Japan Review*, 26, 117-135.
- Rodriguez, A.Garcia. (2013) Nishikawa Sukenobu: one Hundred Women, Two Stories and a Reconsideration, *Japan Review*.,26,137-150.
- Rona, Z., Beykan, M. (ed.) (1997). *Ukiyo-e*. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (3, 1838-1839) İstanbul: YEM Yayın.
- Sakei,J. (1997) Sexuality and Edo Culture, 1750-1850. *Early Modern Japan*, 6 (1), 36-40.
- Schalow, Paul Gordon. “Journal of Japanese Studies.” *Journal of Japanese Studies*, vol. 26, no. 2, 2000, pp. 419–422. www.jstor.org/stable/133280.
- Screech, Timon (1999). *Sex and the Floating World*. London: Reaktion Books
- Shagan, O. (2013). *Japanese Erotic Art: The Hidden World of Shunga*. New York: Thames & Hudson Ltd.
- Tinios, E. (2005) Formats of Japanese Erotic Books and Prints. *Japanese Erotic Fancies*. (242-243). Amsterdam:Hotei Publishing.
- Whitford, Frank. (1977). *Japenese Prints and Western Prints*.New-York: Macmillan Pupliching Co, Inc.
- Winckler, Paul A (ed.). (1983). *Reader in the History of Books and Printing*. Colarado: Greenwood
- Winkel, M., Uhlenbeck, C. (2005). *Japanese Erotic Fancies: Sexual Imagery of the Edo Period*. Amsterdam: Hotel Publishing.
- Yamamoto, Yukari.(2013). Tsukioka Settei’s Erotic Paintings. *Japan Review*, 26, 151-168.

Yano, Akiko. (2013). Historiography of the “Phallic Contest” Handscroll in Japanese Art. *Japan Review*, 26, 59-82.

İnternet Kaynakları

Kıran, H.(2016). “Çağdaş Baskı Sanatına Genel Bir Bakış”. A.Ü. Sanat ve Tasarım Dergisi, 10, 54-77. Erişim: 10.12.2016, Ulakbim

(Rodriguez, 2009) Desire and Representation in Japanese Shunga”<https://www.researchgate.net/publication/258033275>

