



BUDA'NIN KALBI: ZEN ESTETİĞİNDE DOĞANIN ANLAMI VE ÇAY TÖRENİ
BUDDHA'S HEART: THE MEANING OF NATURE IN ZEN AESTHETICS AND THE TEA CEREMONY

İbrahim Soner ÖZDEMİR

Dr. Öğr. Üyesi, Düzce Üniversitesi
Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi

ibrahimozdemir@duzce.edu.tr

ORCID: 0000-0003-1636-0572

ÖZ

Geliş Tarihi:

25.07.2024

Kabul Tarihi:

17.11.2024

Yayın Tarihi:

20.12.2024

Anahtar Kelimeler

Çay töreni
Japon estetiği
Shizen
Zen Budizmi
Doğa estetiği

Keywords

Tea ceremony
Japanese aesthetics
Shizen
Zen Buddhism
Aesthetics of nature

Bu makale Japon çay töreninin çeşitli yönlerini çağdaş Japoncada doğa anlamına gelen *shizen* kelimesinin “kendi kendine olduğu gibi” anlamı aracılığıyla incelemektedir. Kelimenin bu anlamı çay töreninin “yokluk” düşüncesi üzerine kurulu olan estetik mantığını açık hale getirmektedir. Bu mantık kendi kendine olduğu gibi ortaya çıkan boş bir zihin ve kalp, kendi kendine olduğu gibi ortaya çıkan doğa ve bunların bir başkasıyla paylaşılması şeklinde birbirinden ayrılmayan üç uğraktan oluşan bir yapı ortaya koymaktadır. Çay evi mimarisinin çeşitli özelliklerinde, çay töreninde kullanılan ünlü nesnelere, çay hazırlamada izlenen kural ve davranış kalıplarında ve çay töreninin çeşitli estetik ideallerinde bu mantık açık bir biçimde kendini göstermektedir. *Shizen*'in anlamını temel alan böyle bir inceleme sadece çay töreninin Zen Budizmi'yle bağlantısını ve çay töreniyle ilgili anlatılar arasındaki tutarlılığı değil aynı zamanda çay törenindeki insan ve doğa, etik ve estetik arasındaki ilişkileri de yeni bir bakışla değerlendirmeyi sağlamaktadır. Ayrıca Türkçedeki çay törenini tanıtan az sayıda çalışmaya çay töreninin tanımlayıcı niteliklerini Japon felsefesinin ve felsefi estetiğin bakış açısından ele alarak katkıda bulunmaktadır.

ABSTRACT

This article explores several aspects of the Japanese tea ceremony by focusing on the sense of “to be as it is by itself” inherent in the word *shizen*, which corresponds to nature in contemporary Japanese. This sense of the word clarifies the logic of the tea ceremony aesthetics, which is founded on a certain conception of “nothingness.” Such a logic has three dynamically correlated aspects: an empty heart/mind, nature, and the transmission of one's empty heart/mind to another. This logic manifests itself in several aesthetic ideals of the tea ceremony, as well as in various architectural characteristics of the tea garden, the tea procedure, and the basic formal patterns of bodily movements in the tea ceremony. Such an exploration provides a different perspective to interpret the relationship between not only human beings and nature but also ethics and aesthetics in the tea ceremony. It also gives an account of the tea ceremony's connections with Zen Buddhism and the consistency of its classical and contemporary descriptions. Moreover, the article contributes to the research on the tea ceremony in Turkish by examining its defining characteristics from the standpoint of Japanese philosophy and philosophical aesthetics.

DOI: <https://doi.org/10.30783/nevsosbilen.1522383>

Atf/Cite as: Özdemir, İ. S. (2024). Buda'nın kalbi: Zen estetiğinde doğanın anlamı ve çay töreni. *Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi, Türkiye-Japonya Diplomatik İlişkilerinin 100. Yılı Özel Sayısı*, 347-357.

Giriş

Çay töreni, Türkiye’de Japonya’nın diplomatik temsilciliklerinin, Japonya’yla bağlantılı çeşitli derneklerin ya da üniversitelerin düzenlediği etkinliklerin ve Japon kültür festivallerinin değişmez bir parçasıdır. Her ne kadar son yıllarda Japonya’da bu sanatın eğitimini alan ve uygulayanların sayısında büyük bir düşüş olsa da (Chiba, 2023, s. 40) çay töreni bugün de Japon kültürünü felsefe ve dinden, etik, estetik ve misafirperverliğe kadar farklı yönleriyle temsil ettiği düşünülen etkinliklerin başında gelmektedir. Japonya’da her yıl 3 Kasım’da kutlanan “Kültür Günü” [*Bunka no Hi*] için 2023 yılında Japonya Büyükelçiliği’nin sosyal medya hesaplarından yapılan paylaşımlarda çay töreninden bir görsel seçilmiştir. Türkiye’de yaşayan ya da Türkiye’yle yakın ilişkileri olan çok sayıda Japon araştırmacının, çevirmenin, iş insanının veya diplomatın çay töreniyle ilgilendiği ve çay töreninin tanıtımını yaptıkları etkinliklere katıldıkları görülmektedir. Örneğin, 1892-1914 yılları arasında Nakamura Shōten mağazasının yöneticisi olarak İstanbul’da kalan ve Türkiye’deki ilk çay törenlerini düzenleyen Yamada Torajirō, Sōhenryū Çay Okulu’nun 8. büyük ustasıdır [*iemoto*]. Yamada’nın oğlu, Sōhenryū Okulu’nun 10. büyük ustası Yamada Sōhen de 1977 yılında Dolmabahçe Sarayı’nda Ertuğrul şehitleri ve Atatürk’ün anısına büyük katılımlı bir çay töreni düzenlemiştir (Esenbel, 2021, s. XXIV, XLII, LXII).

Diğer taraftan çay töreniyle ilgili Türkçedeki çok az sayıdaki kaynaktan biri olan Okakura Kakuzō’nun İngilizce olarak yazdığı ve 1906 yılında yayınlanan *Book of Tea* başlıklı kitabının ondan fazla Türkçe çevirisi bulunmaktadır. Avrupalı İzlenimci ve Simgeci sanatçıların Japon sanatına duydukları ilgiyi paylaşan Ahmet Haşim, daha 1926 yılında kitabın belli bölümlerini Türkçeye çevirerek Akşam Gazetesi’nde yayınlamıştır. Suzuki Ikuko (2016, s. 110-116), Haşim’in çevirisinin sadece şairin Japon estetiğine olan ilgisini göstermekle kalmadığını aynı zamanda kitapta ifadesini bulan Japon felsefesini çok iyi anladığını da ortaya koyduğunu öne sürmektedir. Bunun da ötesinde Suzuki, Haşim’in sanat anlayışının çeşitli yönleri ile “Japon hissiyat dünyasının ve felsefesinin özü” olarak tanımladığı Japon estetiğinin sezgisellik, yalınlık, asimetriklik, boşluk, doğayla uyumlu olma gibi nitelikleri arasında büyük yakınlıklar bulunduğunu dile getirmektedir. Kendisi de bir çay ustası olan Kyoto Okulu filozofu Hisamatsu Shin’ichi (1970, s. 12-15) bu niteliklerden yalınlık [*kanso*], asimetriklik [*fukinsei*] ve zihnin, düşüncenin ya da istencin araya girmemesi olarak tanımladığı “doğa”yı [*shizen*] çay töreni kültürünün yedi ayırt edici özelliği arasında saymaktadır¹. Bununla birlikte Hisamatsu, Okakura’nın asimetriklik tanımına belli noktalarda katılmadığını ve çay törenindeki yalınlığın derin anlamının da Batılılar tarafından anlaşılmasının çok zor olduğunu belirtmektedir. Örneğin Hisamatsu’ya göre, Türkiye’ye gelmeden önce bir süre Japonya’da da yaşamış olan ve Japon mimarlığıyla ilgili kitaplar yayınlayan Bruno Taut’un her ikisini de yalınlığın örnekleri olarak sunduğu Ise Tapınağı ve Katsura İmparatorluk Köşkü’ndeki çay evinin yalınlıkları birbirlerinden özü bakımından farklıdır.

Öte yandan Japonya’da çay töreni farklı dönemlerde farklı biçimlerde ve farklı nedenlerle yapılabilmekte, ayrıca kendilerine özgü çağrışımları ve ince ayrımları olan *chanoyu*, *sado* ya da *chadō*, *sukicha* gibi farklı ifadelerle adlandırılabilir. Örneğin, yirminci yüzyılın başlarında çay konesörleri [*sukisha*] olarak bilinen zengin iş adamları için çay töreni felsefi bir derin düşünme ya da ruhsal bir eğitim olmaktan çok sosyal ilişkiler geliştirmelerine, hem yatırım hem de rafine bir zevk olarak sanat yapıtları ve antika eşyalar toplamalarına olanak tanıyan bir etkinlik olarak görülmekteydi (Kumakura, 2002, s. 6). Bununla beraber Okakura ve Hisamatsu da dâhil olmak üzere çok sayıda araştırmacı çay töreni ve Zen Budizmi arasında doğrudan bir ilişki olduğunu belirtmektedir. Hisamatsu (1970, s. 17) çay töreninin yedi ayırt edici özelliğinin birbirinden ayrılmaz bir bütün oluşturduğunu, hepsinin tek bir kaynaktan ortaya çıktığını ve bu yaratıcı kaynağın da Mahayana Budizmi’nin en temel düşüncelerinden biri olan “yokluk” [*mu*] olduğunu yazmaktadır. Bir başka Kyoto Okulu filozofu Ueda Shizuteru, Zen Budizmi’nde aydınlanmaya giden yolun aşamalarını anlatan “On Boğa Resmi” [*jūgyūzu*]’ni incelediği yazılarında bir yandan Japon sanatlarında etkili olan temel prensip olarak tanımladığı “yokluk”un felsefi anlamını çözümlerken bir yandan da bu çözümlenmeyle bağlantılı bir şekilde günümüz Japoncasında “doğa”ya karşılık gelen *shizen* kelimesinin köken anlamını açık hale getirmektedir (Özdemir, 2023; Ueda, 1982; 1989; 2002). Bu makale, Ueda’nın “yokluk” ve *shizen*’in anlamıyla ilgili çözümlenmesinin temel noktalarını belirginleştirdikten sonra bu temel noktaları izleyerek çay töreninin çeşitli yönlerini incelemeyi amaçlamaktadır. Ueda’nın çözümlenmesinde “yokluk”, boşluk, doğa ve başkası arasında sürekli bir salınımdan oluşan mantıksal bir yapı

¹ Hisamatsu, yedi özelliğin diğer dördünün *kokō*, *yūgen*, *datsuzoku* ve *seijaku* olduğunu yazmaktadır. Hisamatsu’nun açıklamalarında bu ifadeler sırasıyla “bir yetenekle birlikte yaşlanmış olmayı, kuruyup solmayı”; “içerde saklı yatan inceliği”; “normlardan, kurallardan, formüllerden kurtulmayı ve nesnelere bağlı olmamayı”; “dinginliği ve sessizliği, kendi içine dönmüş bir ruhu” dile getirmektedir (Hisamatsu, 1970, s. 14-17; 2003, s. 31-52).

ortaya koymaktadır. Makalede çay ustalarının mahlasları olarak kullandıkları isimler [*hokē*], çay evine giden bahçe yolu [*rojū*], çay kulübesi [*sōan*] ya da çay odasının [*sukiya*] mimari nitelikleri, çay töreninde kullanılan ünlü nesnelere [*meibutsu*] ve bu nesnelere silsilesini belirten kayıtlar [*yuishō*], çay töreninde çay hazırlanırken izlenen kurallara [*temae*] gibi çay törenini oluşturan başlıca öğelerde, ayrıca *wabi*, *suki*, *wa-kei-sei-jaku* ve *ichi-go-ichi-e* gibi çay töreni estetiğinin temelinde yer alan ifadelerde *shizen*'in anlamı üzerine kurulu “yokluk”un mantıksal yapısının ne şekilde açığa çıktığı gösterilecektir. Böyle bir inceleme çay töreninin sadece Zen Budizmi'yle ilişkisini değil aynı zamanda kişiler arası niteliğini, çay töreninde nasıl bir doğa estetiği olduğunu, ne anlamda insan ve doğanın, estetik ve etiğin birbirinden ayrılmadığını açıklamaya olanak vermektedir. Ayrıca makale Türkçede çay törenini genel hatlarıyla tanıtan az sayıdaki yazıya çay töreninin tanımlayıcı niteliklerini ve bu yazılarda incelenmeyen çeşitli yönlerini Japon felsefesinin ve felsefi estetiğin bakış açısından ele alarak katkıda bulunacaktır.

Shizen'in Anlamı ve Zen Estetiğinde Yokluğun Mantığı

Ueda (2002, s. 222), Japoncada *shizen* kelimesinin kökeninde yer alan anlamının *onozukara shikari* olduğunu belirtmektedir. Bu kelimelerden *onozukara*, *Kōjien* sözlüğünde *shizen*'in karşılığı olarak verilen anlamlardan ilkidir ve “kendi kendine” anlamına gelmektedir (Iwanami Shoten, 1998-2004). *Shikari* ise “böyle”, “öyle”, “öylece”, “olduğu haliyle”, “olduğu gibi” demektir. Bu şekilde *onozukara shikari*, “kendi kendine böyle”, “kendi kendine nasılsa öyle”, “kendi kendine olduğu haliyle”, “kendi kendine olduğu gibi” anlamını dile getirmektedir. Her ne kadar klasik Japoncada kelime türleri arasındaki ayrım kesin olmasa da *shizen* genel olarak sıfat ya da zarf şeklinde kullanılırken bir durumun, eylemin, işleyişin ya da nesnenin temel niteliğini ifade etmektedir. Diğer bir deyişle doğadan farklı olarak köken anlamıyla *shizen*, bir nesneyi, var olanların belli bir alanını veya bütünü, doğal çevreyi dile getirmemektedir. Gerisinde bir özne ya da irade olmadan kendi kendine olduğu gibi ortaya çıkmayı ve değişmeyi, kendi kendine nasılsa öyle olan bir varlık halini anlatmaktadır. Bu bakımdan modern öncesi dönemde Budist metinlerde *jinen* olarak okunan *shizen*, Budizm'deki “öylelik”, “böylelik”, “doğruluk” ya da “hakikilik” anlamına gelen ve Japoncada *shinnyo* terimiyle karşılanan Sanskritçe *tathata*'nın eş anlamlısıdır ve Mahayana Budizmi'nde anlaşıldığı şekliyle “yokluk”la birleşmektedir (Özdemir, 2023, s. 281; Ueda, 1982, s. 17-19; 1989, s. 22; 2002, s. 222-223). Farklı ekollerde anlamıyla ilgili ince ayrımlar olmakla birlikte genel olarak Mahayana Budizmi'nde “yokluk” ya da “boşluk” [*Sanskritçe śūnyatā*] bir yandan dünyayı oluşturan bütün varlıkların kendi başlarına bir “hiç” [*mu*] olduklarını, bu anlamda “boş” [*ku*] olduklarını, bir yandan kendilerine hiçbir şey eklenmediği ya da kendilerinden hiçbir şey çıkarılmadığı için kendi kendilerine nasılsa “öyle” [*tathata*] olduklarını, bir yandan da bu kendi kendine nasılsa öyle olandan ayrılmayan, başlangıçta olduğu haliyle zihin ve kalbi ifade etmektedir (Keown, 2003, s. 283; Özdemir, 2023, s. 281). *Shizen* de öylece kaldığı, kendisine hiçbir şey katılmadığı ve kendisinden hiçbir şey çıkarılmadığı için, kendi kendine olduğu gibi ortaya çıkan varlığı ama aynı zamanda kendi kendine olduğu gibi ortaya çıkan kavrayışı nitelemektedir. Bu bakımdan *shizen* söz konusu olduğunda bir tarafta nesne (varlık, doğa) diğer tarafta özne (ben, zihin) ayrımı yoktur (Özdemir, 2023, s. 281; Ueda, 2002, s. 222-223). Ve bu anlamda “tüm varlıkların kendi özlerinde bulunan başlangıçtaki haliyle açık ve temiz kalbi ve zihni” olarak tanımlanan “Buda'nın kalbi ve zihni” [*bussin*] (Keown, 2003, s. 46), varlığın kendi kendine olduğu gibi açığa çıkması olan bir yokluğu ya da boşluğu dile getirmektedir.

Ueda (1982, s. 10-24)'nın “On Boğa Resmi”yle ilgili çözümlemesine göre sadece boş bir çemberin olduğu sekizinci resim, üstüne hiçbir şey eklenmediğinde, insanın kendi düşünceleriyle şekillendirilmediğinde, diğer bir söyleyişle kendi kendine olduğu gibi açığa çıktığında benin bir boşluk olduğunu, bir töze, biçime ya da görüntüye sahip olmadığını anlatmaktadır. Dolayısıyla “yokluk” ya da “boşluk” öncelikle beni, kendini kendi içinde taşıyan bağımsız bir varlık olarak görmekten, bu anlamda insanın kendi egosundan ve dünyayı kendi benini merkeze alarak kavramaktan kurtulma anlamına gelmektedir. Bu nedenle, kendi kendine olduğu gibi açığa çıktığında benin mutlak bir “yokluk” olması hiçbir şeyin olmadığı anlamına gelmemektedir. Benin bir yokluk olarak olumsuzlanması, olduğu gibi olanın olduğu haliyle kabul edilmesi, hiçbir ekleme ya da çıkartma olmadan “dosdoğru” bir şekilde kendi kendine açığa çıkması demektir. Bu nedenle, kendi kendine olduğu gibi açığa çıkan hakikat anlamında *shizen* çift yönlüdür ve bu çift yönlülüğün ikinci yönü çiçek açmış bir ağaç ile akan bir ırmağın görüldüğü dokuzuncu resimle gösterilmektedir. Resme Zen Budizmi'nin şu iyi bilinen dizeleri eşlik etmektedir: “Irmak kendi kendine sakince akar, çiçekler kendi kendine kırmızı açar” (Ueda, 1982, s. 15). Bu şekilde *shizen*'in ifade ettiği insan ve doğa ilişkisinde, kendi kendine olduğu gibi açığa çıkan “ben” (boş halka) ve “doğa” (ırmak kenarındaki çiçek açmış ağaç), Ueda'nın ifadeleriyle “kalınlığı olmayan bir kâğıdın iki tarafı gibidir” ve “bu iki

taraf ne tek ne de çifttir” (Ueda, 1982, s. 19’dan aktaran Özdemir, 2023, s. 284). Bu noktada hemen böyle bir ilişkiyi bir özdeşlik ilişkisi olarak düşünmenin yanıltıcı olacağını belirtmek gerekmektedir. *Shizen*’in dile getirdiği ben ve doğa arasındaki karşılıklı ilişki birinin derhal diğerine döndüğü, Ueda’nın sözleriyle iki taraf arasında “gidip gelen bir salınımdır” ve bu anlamda boşluk ve doğa “bir ve aynı”dır; Budizm’deki klasik ifadesiyle ‘biçim boşluktur, boşluk biçimdir’ (Sanskritçe, *rūpam śūnyatā, śūnyatā rūpam*, Japonca *shiki soku ze kū, kū soku ze shiki*) (Ueda, 1982, s. 19’dan aktaran Özdemir, 2023, s. 284). İfadenin Japoncasında bu iki terimi birbirine bağlayan ve Türkçeye aktarmanın mümkün olmadığı Çince kökenli *soku* bağlayıcı sözcüğünün anlamı bu ilişkinin “çelişkili” mantığını aydınlatmaktadır. *Soku*, Japoncada birbirine yapışık olmayı, aynı yerde ve zamanda derhal ortaya çıkmayı, bu anlamda Budizm’de birbiriyle çelişen iki şeyin oldukları haliyle birbirlerine eş olduğunu ve aralarında ayırım olmadığını, karşılıklı olarak birinin derhal diğeri anlamına geldiğini veya onu içerdiğini, ama aynı zamanda sıradan anlamda birbirleriyle özdeş olmadıklarını ifade etmektedir (Heisig vd, 2011, s. 1264; Iwanami Shoten, 1998-2004).

Ueda (1982, s. 19-24)’nın çözümlemesinde yaşlı bir adamla genç bir adamın karşılaşmasını gösteren dizinin onuncu ve son resmi ise kendi kendine olduğu gibi ortaya çıkmanın bu sefer iki insan “arasındaki” ilişkisini anlatmaktadır. Ben ve doğa ilişkisiyle aynı şekilde burada söz konusu olan basitçe iki farklı bireyin karşılaşması değil kendi benini merkeze almaktan, egosundan kurtulmuş olan benin, bensiz bir şekilde ama yine çift yönlü olarak, ben ve başkası şeklindeki “çifte ben” olarak açığa çıkmasıdır. Böylece *shizen*’in ifade ettiği kendi kendine olduğu gibi ortaya çıkma, Ueda’nın açıklamasıyla “doğa, ben ve başkası arasında görünmez bir daire çizen bir var olma hareketini” anlatmaktadır ve önemli olan hiçbir zaman sabit bir imgeye, bir özneye, bir istence ya da bir nedene indirgenemeyen, bu anlamda bir “yokluk” olan bu dinamik yapının bütünüdür (Ueda, 1989, s. 2’den aktaran Özdemir, 2023, s. 284-285).

Bu şekilde ana hatları belirginleştirildiğinde Ueda’nın “On Boğa Resmi”yle ilgili çözümlemesinin ortaya koyduğu yokluğun mantığının hiç durmadan ve derhal birbirine dönen üç yönü şunlardır: 1) Kendi kendine olduğu gibi ortaya çıkmayı ifade eden boş bir zihin ve kalp. Gündelik bilinçte benliğin düşünceleri, arzuları ve özne-nesne ayrımıyla örtülmüş olduğu için kendi kendine olduğu gibi açığa çıkmaya geri dönmeyi sağlayacak bir yolun kullanılması gerekmektedir ve Japon sanatları [*geido*] da böyle bir yol [*dō*] ortaya koymaktadır (Ueda, 1982, s. 28-29; 1989, s. 26). 2) Kendi kendine olduğu gibi ortaya çıkan doğa. Bu doğanın her ne kadar kendi olduğu haliyle olsa da bağımsız, kalıcı bir varlık ortaya koymaması. 3) Kendi kendine olduğu gibi ortaya çıkan zihin ve kalbin boşluğunun ve ondan ayrılmayan doğanın bir başkasıyla paylaşılması. Kendi kendine olduğu gibi ortaya çıkan zihin ve kalbin boşluğu ve ondan ayrılmayan doğa bir başkasıyla paylaşıldığı her seferinde yeni bir zihin ve kalbin boşluğu ve doğa kendi kendine olduğu gibi ortaya çıkmaktadır. Ueda, Zen Budizmi’nde anlaşıldığı şekliyle güzelliği de yokluğun mantığının bu üç yönü üzerinden, “ben ve başkası arasında”, “yokluk ve yalınlığın dinamik bir şekilde içi içe geçmesi”, “varlığın saydamlıkla dolup taşması” olarak tanımlamaktadır. Onun sözleriyle: “Bir taraftan yalın olanın varlığı öylesine saydam hale gelir ki yokluğa dönüşür, diğer taraftan yokluğa dönüştükçe daha da fazla var olur. Bir taraftan, öylesine saydamdır ki hiçbir şeydir, diğer taraftan varlıkla dolup taşar” (Ueda, 1989, s. 3’ten aktaran Özdemir, 2023, s. 287). Bir sonraki bölümde ele alınan çay törenini oluşturan çeşitli öğeler ve çay töreninin farklı estetik idealleri yokluğun mantığının hiç durmadan birbirine dönen bu yönlerini ortaya koyan böyle bir güzelliği sergilemektedir.

Çay Töreninde Kendi Kendine Olduğu Gibi Açığa Çıkmanın Güzelliği

Çay töreninin tarihsel kaynaklarının başında çayı Çin’den getiren Budist rahipler bulunmaktadır (Chiba, 2023, s. 33-36; Sen, 1998, s. 47-88). Kamakura Dönemi (1185-1333)’nin sonlarından itibaren Zen Budizmi ve yavaş yavaş şekillenmeye başlayan çay töreni arasında doğrudan ilişkiler başlamıştır. Çay töreni tarihinin büyük çay ustaları bu dönemin sonunda Kyoto’da kurulan Daitokuji Rinzai Zen Budist tapınağında eğitim görmüş ve bu tapınaktaki rahiplerden aldıkları Budist isimleri [*bōkei*] çay töreninde sanatçı mahlasları olarak kullanmışlardır. Örneğin, çay töreninin öncülerinden Takeno Jōō, Takeno Shingorō’nun, Sen no Sōeki, onun öğrencisi Sen no Rikyū’nun, Tsuda Sōgyū, Tsuda Sukegorō’nun Budist isimleridir (Kumakura, 2002, s. 20). Rikyū’nun öğrencisi olan Nanbō Sokei’ye atfedilen ve Rikyū’nun düşüncelerinin aktarıldığı *Nanbōroku* [Nanbō’nun Notları] adlı kitapta çay töreninin temel ilkelerini “Zen manastırının katıksız kurallarından” aldığı belirtilmektedir. Kitapta şöyle yazmaktadır: “Çay yolu [*sado*]’nun özü Buda’nın yalın ve saf dünyası’nı ifade etmesinde yatar. Çay evinde suyu kaynatıp çayı içmek Buda’nın kalbini gösterir” (aktaran Ōhashi, 2000, s. 58; krş. Nanbō, 1981, s. 136-137).

Rikyū'ya göre, “çay töreni her şeyden önce Buda'nın Yasası'nı izleyerek aydınlanmaya ulaşma ve dinsel bir disiplindir. Gündelik dünyada lüks bir yaşam ve lezzetli yemekler rahatlığın kaynağı olarak görülür. Oysa eğer insanın kendini yağmurdan koruyacak bir barınağı, açlığını giderecek kadar yemeği varsa bu yeterlidir. Buda'nın öğretisinin olduğu gibi çay töreninin de asıl anlamı budur [*kore butsu no kyo chanoyu no hon'i nari*]. Suyu taşımak, ateşi koşmak için odun getirmek, suyu kaynatmak, çayı hazırlamak, hazırladığın çayı Buda'ya sunmak, insanlara sunmak, kendin içmek, çiçekleri düzenlemek, tütsü yakmak; tüm bunlar Budist üstatların izinden giderek öğrenmektir [*busso no okonai no ato wo manabu nari*]” (aktaran Ludwig, 1974, s. 49). Çay töreninin klasik metinlerinin toplandığı *Chadō Koten Zenshū*'da da bu ifadeler tekrarlanmaktadır: çay ustalarının tanımlamasıyla “bir kendini dönüştürme yolu olan” çay töreni “Buda'nın kalbinin açığa çıktığı yerdir” [*bussbin no rosbutsu suru tokoro nari*] (aktaran Ludwig, 1974, s. 28).

Zen tapınaklarında eğitim alan çay ustalarının çay töreni dünyasına girerken Budist isimlerini kullanmaları kendi adlarını, benliklerini, dünyevi bilinçlerini, düşüncelerini ve isteklerini geride bırakmaları anlamına gelmektedir. *Wabicha* olarak adlandırılan çay töreni tarzının başlatıcısı Murata Shukō, *Kokoro no Fumi* [Kalbin Eğitimi]'de² “çay yolunun bakış açısından en kötü şeyin bene bağlanmak olduğunu” söylerken “bir yolu izlerken en büyük engellerin bağlanma ve kişisel tatmin duyguları olduğunu”, “çayın sırlarını anlamak için insanın bütün bağlardan kurtulması, kalbini ve zihnini boşaltması gerektiğini” yazmaktadır (aktaran Kumakura, 2002, s. 19). Katō Shūichi ise çay töreni estetiğinin başlıca ideallerinden olan *wabi*'nin on beşinci ve on altıncı yüzyıllarda kullanıldığı anlamıyla “boşluk'un bilincine varılmasının estetik, duyuşal ifadesinden başka bir şey olmadığını” belirtmektedir (aktaran Ludwig, 1974, s. 48). Çay töreninin klasik metinlerinden *Zencha Roku*'da *wabi*'nin “yoksunluk, hiçbir şeye sahip olmamak, her şeyin arzularımızın tam tersi bir şekilde gitmesi, dileklerimiz boş çıkması” anlamına geldiği ama bunun olumsuz bir şey olmaktan çok maddi dünyanın bağlarından özgür olmayı, dünyevi değerlerin ötesinde bir dinginlik bulmayı ifade ettiği dile getirilmektedir (aktaran Haga, 1995, s. 246). *Wabimu* fiilinden türeyen *wabi* kelimesinin çeşitli anlamları olmakla birlikte, kelime köken anlamıyla bir yandan toplumun uzağında, gündelik yaşamın dışında, dünyevi ihtiyaçları en aza indirerek, bu anlamda yoksulluğa varan bir alçakgönüllülük içinde yaşamayı, ama bir yandan da “doğanın içinde yalnız olmayı”, “doğallığı” ifade etmektedir (Chiba, 2023, s. 22; Haga, 1995, s. 246).

Çay töreninin gerçekleştiği alana bahçe yoluna açılan bir bahçe kapısından girilmektedir. Bu kapı gündelik dünyayla çay törenini hem mimari hem de simgesel olarak ayırmaktadır. *Roji* olarak adlandırılan bahçe yolu da çay törenine katılacak olanların zihnini ve kalbini “temizlemek” için tasarlanmıştır. Yazıldığı farklı karakterlere göre açık alan, yol, patika, geçit ya da şebnemli topraklar anlamına gelen *roji* kelimesini Rikyū, Lotus Sutra'daki şu cümleden almıştır: “Üç dünyanın çayır çayır yanan evinden, çiy taneleriyle ıslanan topraklara [*roji*] çekildiler” (aktaran Anderson, 1987, s. 483). *Nanbōroku*'da “Rikyū'nun kelimeyi dünyanın bütün sıkıntılardan ve kirinden arınmış bir zihin ve kalbin saflığını anlatmak için kullandığı” ve “*roji*'nin ruhsal saflığının, kendisini ağaçların ve taşların doğallığında ifade ettiği” yazmaktadır (aktaran Nitschke, 2007, s. 149). Çay evine giden yol ve bahçedeki pek çok başka öğe de zihin ve kalbi boşaltmaya, doğanın olduğu gibi ortaya çıkmasına ve ev sahibinin kendi zihin ve kalbini misafiriyle paylaşmasına hizmet edecek şekilde hazırlanmıştır. Örneğin *roji*'nin hemen başlangıcında ya da *roji* ve çay evi arasında bulunan çeşitli bekleme alanları [*machiai*] bir yandan misafirin zihnini ve kalbini gündelik düşüncelerden, duygulardan, kaygılardan arındırmasına fırsat tanırken bir yandan da bahçenin sakinliği içinde doğanın olduğu gibi kendini göstermesini sağlamaktadır. Çay evine varmadan önceki iç bahçe yolundaki yere yakın taş çeşme oluşu [*tsukuba*] hem misafirin hem de ev sahibinin “dünyanın kirini yıkaması”, Şinto tapınaklarına girerken de yapılan arınma ritüelini gerçekleştirilmesi (Anderson, 1987, s. 484; Kumakura, 2002, s. 39), her ikisinin de suyun serinliği, yosunların kokusu, yaprakların rengi, güneşin ya da ayın süzülen ışığıyla doğayı algılaması, ayrıca sessizce birbirlerine gösterdikleri özeni ortaya koymaları için vardır. Çay töreninde, kelimesi kelimesine “üç çiy” anlamına gelen *sanro* kelimesi, sabah, öğle ve akşam ya da misafir çay törenine gelmeden önce, geldiğinde ve gittikten sonra *roji*'ye su serpilmesini anlatmaktadır. *Nanbōroku*'da aydınlanmaya giden yolu ıslatan çiy tanelerini ifade eden *sanro*'nun son derece önemli olduğu yazmaktadır ve ev sahibi aynı özeni sadece tuvaletleri temizlerken değil misafirin karda bıraktığı ayak izlerini silmek ve bu şekilde karın saflığını eski haline getirmek için de göstermelidir (Ōhashi, 2021, s. 199). Bahçeye ve bahçe yolundaki

² “Kalbin Mektubu” olarak da Türkçeye aktarılabilecek yapının başlığının çevirisinde, alıntının yapıldığı İngilizce çevirideki “Training of the Heart” tercihi temel alınmıştır.

taşlara su serpilmesi hem arınmayı hem serinlik hissini hem de ev sahibinin misafiri karşılamaya hazır olduğunu göstermektedir (Anderson, 1987, s. 483).

Çay evine bağlanan iç bahçe ve bahçe yolu gündelik düşünce ve isteklerin geride kaldığını simgelemek için daha gösterişsiz, aydınlanmaya giden yolun son aşamalarında karşılaşılan zorlukların arttığı simgelemek ama aynı zamanda ormandaki bir patika havası yaratmak için de daha kıvrımlı bir şekilde oluşturulmaktadır (Anderson, 1987, s. 483). *Roji* ile birlikte gündelik yaşamdan ayrılmış, basit, derme çatma kulübe [*sōan*] olarak tanımlanan çay evi, çay töreninde “şehirin ortasındaki dağ kulübesi” anlamına gelen *shichū no sankyo* idealine yönelmektedir. Çay töreninin gündelik yaşamdan ayrılarak dağlarda yapılan derme çatma bir kulübeye çekilme düşüncesi Japon yazınında ilk ifadelerini Saigyō (1118-1190)’nun *Sankashū* [*Dağ Evi Derlemesi*]’sunda ve Kamo no Chōmei (1155-1226)’nin *Hōjōki*³’sinde bulmaktadır (Kumakura, 2002, s. 21). Her ikisi de kaynağını Çin düşünce geleneklerinde dağlara çekilen münzevi ermişlerle ilgili anlatılardan almaktadır. On altıncı yüzyıl sonları ve on yedinci yüzyıl başlarında Japonya’da yaşayan Cizvit misyoner João Rodrigues şöyle yazmaktadır: “Sakaili bazı *chanoyu* ustaları çay evini farklı bir biçimde yapmaya başladılar. Bu çay evini, köylerdeki تنها evlerin ya da kendilerini doğayı ve onun İlk Neden’ini seyre dalmaya vermek için insanların çok uzağında tek başlarına inzivaya çekilenlerin küçük kulübelerinin atmosferlerini canlandırmak amacıyla, yer darlığının izin verdiği ölçüde ağaçlı bir bahçe içindeki daha küçük bir ev olarak yapıyorlar. (...) Şehirin ortasındaki bu küçük kulübelerde birbirlerini çay içerek ağırılıyorlar ve bu şekilde şehirde yalnız kalıp ferahlayacak yerlerin eksikliğini telafi ediyorlar. Aslında, bizzat şehrin ortasında ulaşıldığı ve tadına varıldığı için bu evlerin gerçek bir inzivadan daha iyi olduğunu söylemek gerekir. Kendi dillerinde bunu şehir meydanının ortasında yalnız bir dağ kulübesi anlamında *shichū no sankyo* olarak adlandırıyorlar” (Cooper, 2001, s. 291). Mimari olarak dağlardaki bir kulübenin atmosferini şehrin ortasında yaratmak çay töreninin kısıtlı mekânının etrafının bahçeye sarılarak dış dünyadan ayrılmasını gerektirmektedir ve çay evine verilen eski isimlerden biri olan etrafı çevrilmiş yer anlamında *kakoi* terimi buradan türetilmiştir (Kumakura, 2002, s. 22). *Hosshinshū* [*Aydınlanmış Kalp Derlemesi*]’da Kamo no Chōmei, çay töreninin en erken estetik ideallerinden biri olan *suki* zihniyetine sahip olmanın insanları gündelik dünyadan ayrılmaya, rüzgâr ve ayla dost olmaya götürdüğünü belirtirken şöyle söylemektedir: “*suki*’ye sahip olanlar kendilerini düşen çiçeklerin hüznüne açarak ve doğup batan ayı düşünerek kalplerinin saflığını korurlar ve kendilerini dünyanın çamurundan ayrı tutarlar” (aktaran Kumakura, 2002, s. 18). Burada dağın ve dağ atmosferinin basitçe bir doğa görünümü ve onun estetik havası olmadığını belirtmek gerekmektedir. Çin ve Japon düşünce ve sanat tarihinde dağ ve su kelimelerinden oluşan ve günümüzde manzara olarak anlaşılan *sansui*, kendi kendine olduğu gibi açığa çıkan doğanın ifadesidir ve böylelikle manzarayı paylaşan ermiş, münzevi, şair ya da ressamın kendi kendine olduğu gibi açığa çıkan zihin ve kalbinden ayrılmamaktadır (Ōhashi, 2010, s. 172). Aynı durum *karesansui* [kuru manzara] olarak adlandırılan ve su kullanılmayan Zen bahçeleri için de geçerlidir. Diğer bir söyleyişle, bu şiir, resim ya da bahçelerle karşı karşıya gelmek, sanatçının paylaştığı kendi kendine olduğu gibi açığa çıkan zihin ve kalbiyle ve ondan ayrılmayan kendi kendine olduğu gibi açığa çıkan doğayla karşı karşıya gelmek demektir. Dolayısıyla *roji* ve *roji* içinde gerçekleşen her şey ev sahibinin zihnini ve kalbini misafirle paylaşmasını ifade etmektedir.

Çay evine çay ustalarının kimi araştırmacılara göre balıkçı teknelerinde gördükleri küçük ambar kapısından, kimi araştırmacılara göre ise dönemin “bir başka dünyaya girilen” tiyatro salonlarının çok alçak giriş kapılarından esinlenerek kullanmaya başladıkları, yaklaşık altmış-altmış beş santimetre boyutlarındaki, alçak ve dar bir kapı olan *nijiriguchi*³’den girilmektedir. Katılanların ancak diz üstünde sürünerek geçebildiği bu kapı, çay töreninde arınma ve başka bir dünyaya girmeye hizmet etmek için kullanılan öğelerden bir diğeridir (Anderson, 1987, s. 484-485; Kumakura, 2002, s. 24, 26). Dört buçuk Japon hasırı [*tatami*] boyutunda olan çay töreninin gerçekleştirildiği oda boştur. Odanın bir duvarındaki, zeminden tavana uzanan boş bir ahşap niş olan *tokonoma*’ya çay törenine özgü bir çiçek düzenleme olan *chabana*, Çin mürekkebi resmi [*sumie*] ya da Zen sözlerinin veya şiirlerin yer aldığı bir kaligrafi yerleştirilmektedir. Hem bunlar hem de çay töreninde kullanılan diğer nesnelere ve seramiklere, çayla birlikte sunulan kurabiye ya da şekerlemelere varıncaya kadar, ev sahibi tarafından her çay töreni için ayrı ayrı seçilerek hazırlanmaktadır. Örneğin, “çay töreni için çiçek düzenlemenin en temel öğretilerine” göre “insanın çiçekleri kalbiyle düzenlemesi”, “çay törenindeki çiçeklerin ev sahibinin zihnini yansıtmaları” gerektiği belirtilmektedir (Chiba, 2023, s. 91). Çiçekler de tıpkı *sansui* resimleri ve *roji* de olduğu gibi aynı anda hem kendi

³ *Hōjō*, Japon ölçü birimleriyle bir kenarı 1 *jō* ölçüsünde olan kare bir alanı ve bu büyüklükte bir odayı ifade etmektedir. *Hōjōki* başlığı, Kamo no Chōmei’nin bu büyüklükteki derme çatma bir kulübede yazdığı notları dile getirmektedir.

kendine olduğu gibi açığa çıkan doğayı hem de ev sahibinin kendi kendine olduğu gibi açığa çıkan zihin ve kalbini göstermektedir. Aynı şey seramikler için de geçerlidir. Richard A. Perry (1976, s. 28-29), *sumie*, Zen bahçeleri ve minyatür taş bahçeleri [*bon-seki*] gibi Japon sanatlarının diğer görünüşleriyle “göstergebilimsel bir tutarlılık içinde” olduğunu belirttiği “çay kaselerinin, özellikle *Raku* tarzında olanların, ama aynı zamanda *Shino*, *Iga*, *Bizen*, *Shiganaki* ya da *Seto* tarzında olanların da, sadece gösterişsiz oldukları için, rüstik havalarıyla, mütevazı duruşlarıyla veya yoksulluk çağrışımlarıyla değil meditasyona yönelik yapılmış ve bu amaçla mükemmelleştirilmiş oldukları için” “yetkin bir çay töreni ustasının boşluğu fark ederek orada kalmasını sağladıklarını” yazmaktadır. Bu şekilde, çay kaselerinin biçimi, duruşu, el ve dudakla dokunulduğunda verdiği his, kullanılan kilin dokusu, üzerindeki renklenmeler ve desenlerle oluşan “manzara”, kendi kendine ve her seferinde yeniden olduğu gibi açığa çıkmanın ifadesini ortaya koymaktadır.

Çay töreninde çayın hazırlanması sürecinde yapılan hareketler [*temae*] kesin kurallarla belirlenmiştir. Bir rehber kitapta çay töreninde izlenmesi gereken her biri ince alt başlıklarla ayrıntılı bir şekilde açıklanmış otuz yedi adım sayılmaktadır (Perry, 1976, s. 29). Chiba Kaeko (2023, s. 64), çay töreni öğrencilerinin uygulama eğitimlerinde [*keiko*] *temae*'yi ezberlemek yerine bedenlerinde edinmek için “aydınlanmanın, yokluğun ya da boşluğun [*mu*] varlığıyla ortaya çıkacağına inanılan Zen Budizmi'nden gelen zihinsel bir disiplinden geçtiklerini” ve “zihinlerini boş tutma eğitimi aldıklarını” yazmaktadır. Ancak çok uzun ve zorlu bir eğitimden sonra zihin düşüncelerden özgürleşmektedir. Bununla birlikte çay törenindeki kesin olarak izlenmesi gereken davranış kuralları ve temel hareket kalıpları [*kata*], sadece zihni eğiterek gündelik duygu ve düşüncelerden temizlemeye hizmet etmemektedir. Bir kez daha tekrar edilecek olursa, zihin yokluğa ulaştığında, diğer bir deyişle düşünce ve duygular araya girmeden kendi kendine olduğu gibi ortaya çıktığında doğa da kendi kendine olduğu gibi ortaya çıkmaktadır. Toshimitsu Hasumi, “çay odasında gerçekleşen minyatür bir dünya deneyimi” sunan çay töreninde “kaynayan suyun sesinde denizin yaşayan gücünü duyarsınız; çaydan yükselen buharda uzak bir tepedeki çamların kokusunu alırsınız. Köşedeki çiçekler yaşamın alçakgönüllü ve neşe dolu yansımasının güzelliğine işaret eder” diye yazmaktadır (aktaran Perry, 1976, s. 30). Perry, “çay töreninde doğanın açık bir şekilde kendini gösterdiğini” belirtirken Rikyū'nun şu üç şiirini alıntılanmaktadır: “Çay kasesinden/ bir yudum aldığımda/ kabın derinlerinde/pırl pırl gökyüzünün mavisini denizin grisi/ yansır”; “Taş kasesinin/ içine düşen damlanın/ sesini duyduğunda/ kalbinin tüm tozlarının/ yıkanıp gittiğini hissedersin”; “Dağlardaki, vadilerdeki çiçekleri/ suyla dolu belki de taşmış/ basit bir vazoya yerleştir/ ama çiçekleri düzenlerken/ kalbini de aralarına koy” (Perry, 1976, s. 30-31).

Çay evinin pencereleri dışarıyı görmeyecek şekilde tasarlanmıştır, ışık içeriye dinginlik veren bir loşluk yaratacak şekilde girmektedir. Zihin ve kalbin boşluğu, bu şekilde dış dünyadan çekilen, gündelik alışkanlıklardan ayrılmayı gerektirecek şekilde küçültülmüş çay evinin dinginliğiyle birleştiğinde ev sahibi ve misafirin her hareketi olduğu gibi ortaya çıkmaktadır. Böylece bir yandan davranış kuralları ve kalıplarda yetkin hale gelindiğinde çay törenindeki yalın hareketler yakından seyredilen estetik bir nitelik kazanmaktadır: çay töreninde *temae*'nin “güzel” olması gerektiği vurgulanmaktadır (Kumakura, 2002, s. 38). Diğer yandan çay töreninde olup bitenlerin olduğu haliyle açığa çıkması ev sahibinin, örneğin, demlikten gelen sesteki suyun doğru sıcaklıkta olup olmadığını, misafirin nasıl hissettiğini, rahat edip etmediğini hemen fark etmesini sağlamaktadır (Chiba, 2023, s. 60-61). Urasenke çay okulunun 15. büyük ustası Sen Sōshitsu şöyle bir anısını paylaşmaktadır: “Yoğun bir tempoda çalıştığım bir gün canım bir fincan çay istedi. Tam o anda sanki düşüncemi okumuşçasına bir kadın kapıyı açtı ve bir fincan çay getirdi. Tam doğru zamanda. Gönülden bir teşekkür duygusu hissettim. Terlediğimi hissedene kadar ısıtıcının sonuna kadar açık olduğunu fark etmemişim. Hemen kapı aralandı ve genç bir kadın ‘sıcak değil mi?’ diyerek benim için pencerelerden birini hafifçe açtı. Zamanlamayı doğru yapma başkalarının hareketlerini özenli bir şekilde izlemeyi, başkalarıyla bir olmayı gerektirir. Çay töreni eğitimi mi gördüklerini sorduğumda cevap ‘evet’” (aktaran Ackermann, 2004, s. 41). Çay töreninde misafir çaydan ilk yudumunu aldığımda kendisi için özenle hazırlanan her şey için derin bir minnettarlık hissederken ev sahibi de “derinden önemli bir şeyi, çabasını anlayan biriyle başarıyla paylaştığını hissetmektedir” ve “çay töreninin amacı da bu anın gerçekleştirilebilir olduğunu göstermektir” (Anderson, 1987, s. 488). Bu anlamda, Kumakura Isao (2002, s. 35)'nin ifadesiyle, çay törenine katılanların amacı gündelik yaşamın sıradan hareketlerini davranış kurallarında ve hareket kalıplarında katı bir disiplinle yetkinleşerek “güzel bir şeye dönüştürmek” ve “karşılıklı olarak manevi bir dayanışma yaratmaktır”. Bu nedenle Rikyū'ya göre “ev sahibi ve misafir olduğu gibi kalplerini paylaştıklarında [*chokushin no majiwari*] törensel kurallar ve kalıplar ortadan kalkar. Ateş koşular, su kaynatılır ve çay içilir, hepsi bu! Burada Buda'nın kalbi apaçık ortaya çıkar” (aktaran Ludwig, 1974, s. 48). Çay töreninde kelimeler olmaksızın,

“kalbinin derinliklerinden, gönülden isteyerek”, misafire özen gösterme, onun hislerine ve ihtiyaçlarına dikkat ederek hizmet etme amaçlanmaktadır (Chiba, 2023, s. 20). *Nanbōroku*'da, çalışma anlamına gelen *bataraki* kelimesinin sıklıkla kullanıldığına dikkat çeken Kumakura, kitapta bu terimin “ev sahibinin kalbinin, hareketlerinde, çayı hazırlayışında ve kullanılan çeşitli nesnelere görünüşlerinde dışavurulduğunu anlattığını” belirtmektedir (aktaran Saito, 2007, s. 90).

Bütün bu öğelere gösterilen özen, ev sahibinin çay töreninde gerçekleşen buluşmanın biricikliğini sağlama amacına hizmet etmektedir. Çay töreninin en temel düşüncelerinin başında gelen *ichi-go-ichi-e* ifadesi yaşamda ancak bir kere karşılaşılabilecek bir deneyimi anlatmaktadır. Bu ifade Takeno Jōō için “ev sahibi ve misafir arasında gerçekleşen belli bir çay buluşmasını herhangi başka bir fırsatta tekrarlamamanın olanaksız olduğunu”, bu nedenle her zamanki alışkanlıkları, “gündelik konularla ilgili yersiz konuşmaları bir yana bırakarak orada olup bitenlere dikkat kesilmek gerektiğini” dile getirmeyi sağlamaktadır (Sen, 1998, s. 156). Ev sahibi ve misafir kendi kendine olduğu gibi açığa çıkan zihin ve kalplerini paylaştıklarında dünya da tekrar edilemez bir şekilde, kendi kendine olduğu gibi açığa çıkmaktadır. Çay töreninin aynı anda hem çok sade, berrak ve apaçık hem de sonsuz bir yankılanma yaratan dipsiz bir derinliğe sahip olması ve asimetrikliği (Hisamatsu, 1970, s. 12-17) de tam olarak bunu ifade etmektedir.

Bu durum çay töreninde kullanılan ünlü nesnelere [*meibutsu*] ve bu nesnelere özgünlüğünü ve silsilesini gösteren kayıtlarda [*yuisho*] da açık biçimde kendini göstermektedir. Kumakura (2002, s. 10-13), çay ustasının öğrencilerinden birine yollamak için kendi törenlerinde kullandığı bir nesneyi içine koyduğu ve üstüne düşüncelerini not düşüğü kutular [*okuribako*] gibi bu türden nesne ve kayıtların, sadece kime ait olduğunu ve kim tarafından takdir edildiğini aktarmaya yaramadığını, ayrıca çay ustasının üslubunun ve beğenisinin tadına varmaya olanak tanıdığını, çünkü “çay sanatı uygulayıcıları için o nesneye sahip olanların kişiliğinin bedenleşmiş hali” olduğunu belirtmektedir. “Kutu kayıtları öne çıkınca insanların özgürce ve doğrudan nesnenin kendisine değil kime ait olduğuna dikkat kesildiğinden” şikâyet etmekle birlikte Yanagi Sōetsu da “nesnenin takdir edilmesi aracılığıyla ona daha önce sahip olanların duygularına ve düşüncelerine girmenin mümkün olduğunu” dile getirmektedir (aktaran Kumakura, 2002, s. 13).

Son olarak, çay töreninin temel değerlerini ortaya koyduğu kabul edilen *wa-kei-sei-jaku* ifadesinde de aynı estetik mantığın işlediği görülmektedir. *Wa*, uyum anlamına gelmektedir ve “çay töreninin bütün öğeleri arasındaki, ev sahibiyle misafir arasındaki, kullanılan kaplar, doğanın akışının ritmi ve insanlar arasındaki uyumun önemi vurgulanmaktadır” (Chiba, 2023, s. 17). *Kei*, saygı anlamına gelmektedir ve ev sahibiyle misafirin sadece birbirlerine değil kullanılan kapları, kaligrafları ya da resimleri yapanlara ve ayrıca doğaya gösterdikleri saygıyı anlatmaktadır. *Sei*, temizlik demektir ve çay töreninin her aşamasında temizlik öne çıkarılmaktadır. Bu, bedensel olduğu kadar ruhsal bir temizliği de ifade etmektedir. *Jaku*, sessizlik anlamına gelmektedir ve Budizm’de Nirvana’yı dile getirmektedir (Iwanami Shoten, 1998-2004). Bu ifade “ne olursa olsun her zaman dingin olan berrak bir zihin ve kalbi” anlatmaktadır (Chiba, 2023, s. 18). Sen Sōshitsu, “çay töreninde, beklenmeyen bir yağmur, ayaklardaki ağırlar, bir sonraki hareket ya da başka düşüncelerle zihin ve kalbin berraklığının ve dinginliğinin çok kolay bozulduğunu”, çay törenini öğrenenlerin “ancak sayısız uygulama çalışması sonrasında sessizliğe ulaşabileceklerine inandıklarını” ve “bu nedenle çay töreninin yaşam boyu devam eden bir eğitim olarak görüldüğünü” belirtmektedir (aktaran Chiba, 2023, s. 18). Onun sözleriyle çay töreninin amacı “insanın içinde yaşadığı dünyada hemcinsleriyle beraber zihin ve kalbin sessizliğini açığa çıkarması”dır (aktaran Anderson, 1987, s. 475). Zen estetiğinin mantığının temelinde yer alan *shizen*’in kendi kendine olduğu gibi anlamı aracılığıyla dile getirilecek olursa, çay töreninin tüm öğelerinin birbirleriyle uyum içinde olmasını ve her birine gösterilen saygıyı sağlayan şey, çay töreninin bütün yönlerinin kendi kendine olduğu gibi açığa çıkan zihin ve kalp ile ondan ayrılmayan kendi kendine olduğu gibi açığa çıkan doğanın paylaşılmasının ifadeleri olmalarıdır.

Sonuç

Çay töreninde bahçe, mimarlık, çiçek düzenleme, seramik, resim, kaligrafi ve şüir gibi pek çok sanat uyumlu bir bütün oluşturmaktadır. Benzer şekilde, çay töreninin tanımlayıcı özellikleriyle ilgili klasik ve çağdaş anlatılarda dile getirilenler arasında büyük bir tutarlılık bulunmaktadır. Bu tutarlılık çay töreninin bütünselliğiyle birleştiğinde çay töreniyle ilgili betimlemelere anlaşılır bir nitelik kazandırmaktadır. Öte yandan Japoncada *shizen* kelimesinin “kendi kendine olduğu gibi” anlamıyla birlikte değerlendirildiğinde sadece çay töreniyle ilgili tanımlamaların tutarlılığı ve çay töreninin bütünselliği değil, yalınlık, sezgisellik, asimetriklik, doğallık, boşluk gibi estetik

niteliklerinin derin anlamı da açık hale gelmektedir. Bu şekilde, örneğin Ise Tapınağı'nın ve Katsura İmparatorluk Köşkü'nün çay evinin sadelikleri arasındaki fark anlaşılır olmaktadır. Bunun da ötesinde *shizen*'in bu anlamı Japon sanatlarına eşlik eden felsefi düşüncenin ve yokluk kavrayışının mantığını anlamayı da sağlamaktadır. Farklı sanatları bir araya getiren çay töreni, Japon estetiğinin farklı dönemlerde ortaya çıkarak gelişen pek çok idealini, dolayısıyla Japon güzellik anlayışının çeşitli yönlerini sergilemektedir. Klasik niteliğini kazandığı on altıncı yüzyıldan bugüne kadar çay töreni Japonya'da başkalarıyla kurulan ilişkileri, bedensel ve toplumsal davranış ve hareket kalıplarını derinden etkilemiştir. Ayrıca çay töreni doğrudan doğruya Budizm, özellikle Zen Budizmi ile ilişkili bir şekilde geliştiği ama aynı zamanda Çin düşünce gelenekleriyle kökü çok gerilere giden bağlantılara sahip olduğu için Japon tinselliğinin pek çok yönünü görünür hale getirmektedir. Çay töreninde insanın “Buda'nın kalbine” ulaşması, tüm varlıkların özünde bulunan, üstüne hiçbir şey eklenmediğinde kendi kendine olduğu gibi açığa çıkan zihin ve kalbin “saflığına”, diğer bir söyleyişle başlangıçtaki haliyle “açık ve temiz bir zihin ve kalbe”, dolayısıyla asıl gerçekliğe, hakikate ulaşması, kendi kendine neyse öyle olması, öyle davranması, bunu her seferinde yeniden ve tekrarlanamayacak bir şekilde yaşaması demektir. Bu, çay töreninde doğayla kurulan ilişkinin anlamını da göz önüne sermektedir. Bu ilişki, insanın dışındaki “nesnel” doğayla, “doğal çevreyle” uyumlu ilişkiler kurmasını değil, kendi kendine olduğu gibi ortaya çıkan bir zihin ve kalbin berraklığında, kendi kendine olduğu gibi ortaya çıkan yalın doğayı, bu anlamda asıl haline döndüğünde insanın zihin ve kalbinin doğadan ayrılmadığını ifade etmektedir. İnsan ve doğa arasındaki ayrımı ortadan kaldıran böyle bir ilişkinin mantığı, bir başkasıyla kurulan ilişkiyi de içine almaktadır. Bu anlamda ben ve bir başkası arasındaki ayrımın ortadan kalkması, çay töreninde özenli ve saygılı olma üzerine kurulu olan kişiler arası ilişkinin temel niteliğini oluştururken estetik ve etiğin ne anlamda birleştiğini göstermektedir. Böylelikle çay törenini *shizen* kelimesinin kendi kendine olduğu gibi anlamı ve bu anlamın ortaya koyduğu mantıkla birlikte değerlendirmenin sonucunda varılan derinlemesine bakış sadece Japon sanatlarının ve estetik ideallerinin değil aynı zamanda dinsel inançlarının, etiğinin ve toplumsal davranışlarının da önemli yönleriyle ilgili iç görü kazandırmaktadır. Bununla birlikte, çay töreni estetiğinin mantığını düşüncede kavramanın, *shizen* kelimesinin ifade ettiği kendi kendine olduğu gibi açığa çıkmayı gerçekleştirmek anlamına gelmediğini belirtmek önem taşımaktadır. Kendi kendine olduğu gibi açığa çıkmanın gerçekleşebilmesi için çay töreninin bütün yaşamı içine aldığı söylenen, uzun ve zorlu eğitiminden geçmek, bu şekilde gündelik alışkanlıkların, insanın kendisi ve doğa, içinde yaşadığı dünya ya da başkaları arasında yaptığı ayrımın, dünyayı kendini merkeze koyarak algılamanın öncesindeki saflığa dönmek gerekmektedir. Çay töreni ustalarının geçmişte ve bugün tekrar tekrar dile getirdiği çay töreniyle ilgili gerçek bir iç görüye ulaşmanın biricik yolu budur.

Kaynakça

- Ackermann, P. (2004). The four seasons: one of Japanese culture's most central concepts. P. M. Asquith, A. Kalland (Ed.), *Japanese images of nature: cultural perspectives* içinde (ss. 36-53). RoutledgeCurzon.
- Anderson, J. L. (1987). Japanese tea ritual: religion in practice. *Man*, 22(3), 475-498.
- Chiba, K. (2023). *The Japanese tea ceremony: an introduction*. Routledge.
- Cooper, M. (Ed.) (2001). *João Rodrigues's account of sixteenth-century Japan*. The Hakluyt Society.
- Esenbel, S. (2021). Yamada Torajirō ve resimli Türkiye gözlemleri: Toruko gakan. T. Yamada, *Japon aynasından resimli Türkiye gözlemleri* (S. Esenbel, Çev.) içinde (ss. XI-LXXX). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Haga, K. (1995). The wabi aesthetics through the ages. N. G. Hume (Ed.), *Japanese aesthetics and culture: a reader* içinde (ss. 245-278). State University of New York Press.
- Heisig, J. W., Kasulis, T. P., Maraldo, J. C. (Ed.). (2011). *Japanese philosophy: a sourcebook*. University of Hawai'i Press.
- Hisamatsu, S. (1970). The nature of “sadō” culture. *The Eastern Buddhist*, 3(2), 9-19.
- Hisamatsu, S. (2003). Zen geijutsu no rikai: Zen geijutsu no nanatsu no seikaku. Y. Kurasawa (Ed.), *Geijutsu to cha no tetsugaku* içinde (ss. 31-52). Tōeisha.
- Iwanami Shoten (1998-2004). *Shizen. Kojien* (5. Edition, Casio XD-F6700 Electronic Dictionary Edition) içinde.
- Iwanami Shoten (1998-2004). *Soku. Kojien* (5. Edition, Casio XD-F6700 Electronic Dictionary Edition) içinde.
- Iwanami Shoten (1998-2004). *Jaku. Kojien* (5. Edition, Casio XD-F6700 Electronic Dictionary Edition) içinde.
- Keown, D. (2003). *A dictionary of Buddhism*. Oxford University Press.

- Kumakura, I. (2002). Reexamining tea: “yuisho”, “suki”, “yatsushi”, and “furumai”. *Monumenta Nipponica*, 57(1), 1-42.
- Ludwig, T. M. (1974). The way of tea: a religio-aesthetic mode of life. *History of Religions*, 14(1), 28-50.
- Nanbō, S. (1981). A record of Nanbō. T. ve T. Izutsu (Ed.), *The theory of beauty in the classical aesthetics of Japan* içinde (ss. 133-158). Martinus Nijhoff Publishers.
- Nitschke, G. (2007). *Japanese gardens*. Taschen.
- Ōhashi, R. (2000). The Japanese ‘art way’ (dō): sensus communis in the context of the question of a non-Western concept of modernity. H. Kimmerle, H. Oosterling (Ed.), *Sensus communis in multi and intercultural perspectives* içinde (ss. 53-59). Verlag Könighausen.
- Ōhashi, R. (2010). Japanese worlds. H. R. Sepp, L. Embree (Ed.), *Handbook of phenomenological aesthetics* içinde (ss. 171-176). Springer.
- Ōhashi, R. (2021). *Gaidō no seisei: Zeami to Rikyū*. Kodansha.
- Özdemir, İ. S. (2023). Güzelden de öte: Shizuteru Ueda’nın doğa estetiği ve Japon sanatları. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 36, 277-294.
- Perry, R. A. (1976). The tea bowl as a meditative device. *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 3(1), 28-35.
- Saito, Y. (2007). The moral dimension of Japanese aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65(1), 85-97.
- Sen, S. (1998). *The Japanese way of tea: from its origins in China to Sen Rikyū*. University of Hawai’i Press.
- Suzuki, I. (2016). Ahmet Haşim ile Çay Name. E. Esen, I. Suzuki (Ed.), *Kotodama İstanbul Hajimari 2015* içinde (ss. 110-116). Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Ueda, S. (1982). Emptiness and fullness: sunyata in Mahayana Buddhism. *The Eastern Buddhist*, 15(1), 9-37.
- Ueda, S. (1989). The Zen Buddhist experience of the truly beautiful. *The Eastern Buddhist*, 22(1), 1-36.
- Ueda, S. (2002). Shizen no shi to shizen. *Ueda Shizuteru Shū: Kyokū, Sekai 9* içinde (ss. 211- 238). Iwanami Shoten.

EXTENDED SUMMARY

This article explores several characteristics of the Japanese tea ceremony by focusing on the sense of “to be as it is by itself” inherent in the word *shizen*, which corresponds to nature in contemporary Japanese. This sense of the word clarifies the logic of the tea ceremony aesthetics, which is founded on a certain conception of “nothingness.” The Japanese philosopher Ueda Shizuteru’s examination of the “Ten Ox Herding Pictures” [*Jūgyūzu*] in a number of his works provides a clear account of this logic as well as a philosophical explanation of the meanings of *shizen* and nothingness in Zen Buddhism. According to Ueda’s analysis, such a logic has three dynamically correlated aspects: the empty heart/mind, nature, and the transmission of one’s empty heart/mind to another. And nothingness signifies the constant movement among these three aspects. The empty heart/mind “as it by itself” does not have a fixed substance, form, or image. In other words, it erases itself constantly. Thus, whenever one’s empty heart/mind is transmitted to another, nature appears just as it is by itself anew. An examination of the classical and contemporary descriptions of tea ceremony reveals that this logic is manifested in different aspects of the tea ceremony, such as the artistic pseudonyms of the tea ceremony masters [*go*], the architectural characteristics of the tea garden [*roji*] and the tea house [*chashitsu*], the famous tea ceremony utensils [*meibutsu*] and their pedigrees [*yuisbo*], the tea procedure [*temae*], and the basic formal patterns of bodily movements [*kata*], as well as in several aesthetic ideals of the tea ceremony such as *wabi*, *suki*, *shichū no sankyō*, *ichi-go-ichi-e*, and *wa-kei-sei-jaku*, all of which have been explored in detail in the literature on the tea ceremony. The tea garden, which is designed to create an atmosphere of a mountain path in the centre of the city [*shichū no sankyō*], for example, provides a means of not only purifying the heart/mind of the guest, cleaning “the dust of the world,” but also appreciating nature as it is. It is also the place where the host and the guest share their mutual care and respect. Everything in the garden is designed to welcome the guest and to present him or her with a once-in-a-lifetime experience [*ichi-go-ichi-e*], while embodying the empty heart/mind of the host. In this sense, the tea garden serves the same function as a *sansui* painting or a Zen garden. This is also true for the tea bowl, which embodies not only the empty heart/mind of its maker but also that of its owner, while the forms on the bowl created by the glaze or firing marks and the subtle texture and colour of the clay represent a natural landscape. Similarly, the flower arrangement in the empty alcove [*tokonoma*], which should be arranged to reflect the emptiness of the heart/mind of the host, presents nature just as it is. Likewise, in the tea ceremony ideal of *wa-kei-sei-jaku*, which means harmony, respect, purity, and tranquillity respectively, the harmony between human beings and nature, alongside the mutual respect between the host and the guest, expresses the purity and tranquillity of their empty heart/mind transmitted to another. As the tea ceremony brings together various artistic media such as gardening, architecture, flower arrangement, ceramics, calligraphy, and poetry, it exhibits various ideals of Japanese aesthetics and reflects multiple aspects of the Japanese sense of beauty. Similarly, the tea ceremony exemplifies several characteristics of the Japanese appreciation for nature. The unification of human beings with nature in the tea ceremony signifies that nature appears just as it is in the emptiness of the heart/mind. The tea ceremony developed directly in relation to Buddhism, especially Zen Buddhism, and it has deep-rooted connections with the Chinese traditions of thought. Moreover, since the sixteenth century, it has deeply affected patterns of behaviour and interpersonal relationships in Japanese society. Hence, clarifying the logic of nothingness in the tea ceremony by focusing on the sense of “to be as it is by itself” of *shizen* provides insight into both Japanese aesthetic ideals and arts in general, as well as into religious, ethical, and environmental behaviour in Japan. Such an exploration also offers a different perspective to interpret not only the relationship between ethics and aesthetics in the tea ceremony but also the consistency of its classical and contemporary descriptions. Finally, as there are only a few works introducing the general characteristics of the tea ceremony in Turkish, this article contributes to the research on the subject in Turkey by examining its defining characteristics from the standpoint of Japanese philosophy and philosophical aesthetics.