

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

JAPON AHŞAP BASKI RESİMLERİNDE MANZARA: HİROSHİGE
ÖRNEĞİ

CUMA ŞAŞTIM

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Doç. Dr. SEMİH BÜYÜKKOL

ANTALYA – 2022

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

JAPON AHŞAP BASKI RESİMLERİNDE MANZARA: HİROSHİGE
ÖRNEĞİ

CUMA ŞAŞTIM

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Doç. Dr. SEMİH BÜYÜKKOL

ANTALYA – 2022



T. C.

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

14/01/2022

Cuma ŞAŞTIM



T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Cuma ŞAŞTIM tarafından hazırlanan “Japon Ahşap Baskı Resimlerinde Manzara: Hiroshige Örneği” başlıklı bu çalışma 14/01/2022 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Unvanı, Adı Soyadı

Başkan

İmza

Unvanı, Adı Soyadı

Üye

İmza

Unvanı, Adı Soyadı

Üye

İmza

Tez Konusu: Japon Ahşap Baskı Resimlerinde Manzara: Hiroshige Örneği

Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi:14/01/2022

Mezuniyet Tarihi:

Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasında konu “Japon Ahşap Baskı Resimlerinde Manzara: Hiroshige Örneği” olarak belirlenmiştir. Araştırmada Japon ahşap baskı sanatının önemli isimlerinden Utagawa Hiroshige’nin yaşamı, sanat anlayışı ve manzara eserleri üzerine çözümlemelere gidilmiştir. Sanatçının özellikle Japon kültüründen, inanışından ve yaşam biçiminden beslenen manzara baskıları konu edinilmiş, analizlerde bulunulmuştur.

Tez çalışmam boyunca değerli vaktini, deneyimlerini, düşüncelerini ve eleştirilerini benimle paylaşan, tüm sabrıyla yardımcı olan kıymetli danışmanım Sayın Doç. Dr. Semih Büyükkol’a çok teşekkür ederim. Ayrıca desteklerini her zaman yanımda hissettiğim değerli hocalarım Doç. Nevin Yavuz Azeri’ye, Doç. Ilgaz Özgen Topçuoğlu’na ve Doç. Umut Kayapınar’a çok teşekkür ederim. Bu süreç boyunca desteklerini esirgemeyen kıymetli arkadaşlarım Hatice Yavuz’a, Hüseyin Duran’a ve sevgili eşim Burcu Kaya Şaştım’a içten teşekkürlerimi sunarım.



T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Cuma ŞAŞTIM
	Numarası	20185302003
	Anasanat Dalı	Resim
	Danışmanı	Doç. Dr. Semih BÜYÜKKOL
Tezin Adı		Japon Ahşap Baskı Resimlerinde Manzara: Hiroshige Örneği

ÖZ

Uzun yıllardır süre gelen siyasi karışıklık ve savaşlardan yorgun düşmüş Japonya, Tokugawa Shogun'nun iç savaşı bitirip ülkeyi kontrol altına almasıyla yaklaşık iki yüz elli yıl sürecek olan huzur ve refah ortamına kavuşmuştur. Artan refah ve huzur, sanatsal ve kültürel faaliyetlerin gelişmesine uygun ortam sağlamıştır, Shogun yönetimi tarafından Japonya'nın dış dünyaya da kapatılması eşsiz ve tamamen Japon bir sanat üslubunun (Ukiyo-e) doğmasına vesile olmuştur.

Ukiyo-e'nin ilk teması eğlence dünyasıdır. Ancak Tokugawa döneminin sonlarında yaşanan siyasi gerginlikler ve sosyal yaşamdaki değişimler betimlenen konularında değişime uğramasına sebep olmuştur. Artan seyahat etme alışkanlığıyla birlikte gezilen ve görülen yerler baskı resimlerde yer almış ve artan taleple manzara baskı temasında eserler üretilmiştir.

Bu çalışmada manzara temasında da eserler üretmiş olan Japon baskı resminin önemli sanatçılarından Utagawa Hiroshige'nin yaşamı, sanat anlayışı ve sanat hayatı ele alınmıştır. Sanatçının 'Tōkaidō Yolu'nun Elli Üç İstasyonu Serisi'nden belli başlı eserler seçilerek, Japon ahşap baskı sanatındaki yeri, önemi ve katkısı incelenmeye çalışılmıştır.

Hiroshige'nin eserleri sadece salt manzara baskılar olarak değerli değildir. Aynı zamanda onlar dönemin Japon kültürünün, inanışının ve yaşam biçiminin de birer yansıması ve zamanının tanığıdır. Eserlerinde dönemin popüler edebiyatından, şiirlerinden, dini inanışlarından, yöresel yemeklerden ve geleneklerinden izler kompozisyonun birer parçası olarak yerlerini almışlardır.

Sonuç olarak elde edilen bulgularda Hiroshige'nin yapmış olduğu baskıları doğanın farklı zamanlarını şaşırtıcı bir gerçeklik ve şairane duygularla dolu bir atmosferde tasvir ettiğini göstermiştir. Gözlemlerine dayanarak oluşturmuş olduğu eskizlerinde zevk ve zarafetten yoksun olan kısımları çıkartarak idealize edilmiş bir gerçekliği sunmuştur. Hiroshige, derinliği ve hava perspektifinin etkilerini oluşturmasına yardımcı olması için sabah ve akşam sislerini kullanmış ve genellikle bir sahnenin kuş bakışı görüntüsünü sunmuştur. Ay ışığı, sis, kar, yağmur gibi atmosferik olayları tasvir yeteneği en büyük sanatsal başarılarından biridir.

Bu araştırmada nitel araştırma yöntemi kullanılarak, literatür taraması yapılmış ve kavramsal çerçeve oluşturulmuştur. Literatür taraması neticesinde Türkçe kaynaklarda sanatçı hakkında yazılmış detaylı bir çalışmanın olmadığı görülmüştür. Özellikle konunun uzmanları tarafından yazılan basılı kaynaklardan bilgilere ulaşılmıştır. Çalışma bu özelliğiyle ülkemizde sanatçı Hiroshige üzerine yapılan en kapsamlı çalışma olarak alandaki bu boşluğu doldurması amaçlanmaktadır. Hiroshige'nin ahşap baskı eserlerini konu alacak araştırmalara ve konu ile ilgilenen araştırmacılara kaynak oluşturması amaçlanmıştır.

Anahtar kelimeler: Ahşap Baskı, Manzara resmi, Ukiyo-e, Hiroshige



T.R.
AKDENİZ UNIVERSITY
 Institute of Fine Arts



Student's	Name Surname	Cuma ŞAŞTIM
	Number	20185302003
	Department	Painting
	Advisor	Doç. Dr. Semih BÜYÜKKOL
Thesis Title		Landscapes in Japanese Woodblock Print Paintings: The Example of Hiroshige

ABSTRACT

Tired of the political turmoil and wars that have been going on for many years, Japan has reached an environment of peace and prosperity that will last for about two hundred and fifty years after the Tokugawa Shogun ended the civil war and took the country under control. Increasing prosperity and peace provided a suitable environment for the development of artistic and cultural activities, and with the closure of the Shogun to the outside world, it was instrumental in the birth of a unique and completely Japanese art style (ukiyo-e).

The first theme of Ukiyo-e is the world of entertainment. However, the political tensions and changes in social life at the end of the Edo period caused him to change his subjects. With the increasing habit of traveling, the places visited and seen have been included in the print pictures, and with the increasing demand, works on the theme of landscape print have been produced.

In this study, the life, understanding of art and art life of Utagawa Hiroshige, one of the most important artists of Japanese printmaking, who also produced works on the theme of landscape, are discussed. The artist's place, importance and contribution in the art of woodblock printing was tried to be examined by choosing certain works from the "Fifty-Three Stations of the Tōkaidō Road" Series.

Hiroshige's works are not only valuable as landscape prints. At the same time, they are a reflection of the Japanese culture, belief and lifestyle of the period and are witnesses of their time. In his works, traces of the popular literature, poems, religious beliefs, local dishes and traditions of the period took their places as part of the composition.

With the findings obtained as a result, Hiroshige depicted different times of nature in an atmosphere full of surprising reality and poetic feelings in his prints. He presented an idealized reality by removing the parts that lacked taste and elegance in the sketches he created based on his observations. Hiroshige used morning and evening fogs to help create the effects of depth and aerial perspective, often presenting a bird's eye view of a scene. His ability to depict atmospheric phenomena such as moonlight, fog, snow, rain is one of his greatest artistic achievements.

In this study, a literature review was made using the qualitative research method and a conceptual framework was created. As a result of the literature review, it was seen that there is no detailed study written about the artist in Turkish sources. In particular, information was obtained from printed sources written by foreign experts who are experts in the subject. With this feature of the study, it is aimed to fill this gap in the field as the most comprehensive study on the artist Hiroshiige in our country. It is aimed to create a resource for researches on wood print works of Hiroshige and for researchers interested in the subject.

Keywords: Woodblock Printing, Landscape painting, Ukiyo-e, Hiroshige

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK SAYFASI.....	i
YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU	ii
ÖNSÖZ	iii
ÖZ	iv
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	viii
KISALTMALAR LİSTESİ	ix
GÖRSELLER LİSTESİ	x
1. BÖLÜM- GİRİŞ.....	1
2. BÖLÜM- JAPON AHŞAP BASKI SANATI.....	4
2.1. Japon Ahşap Baskı Sanatının Erken Dönemi.....	4
2.2. Ukiyo-e Ahşap Baskı Uslubu/Okulu Dönemi.....	13
2.2.1. Ukiyo-e Ahşap Baskının Başlangıcı.....	14
2.2.2. Çok Renkli Ahşap Baskının Gelişimi	24
2.2.3. Ukiyo-e Ahşap Baskının Altın Çağı	27
2.2.4. Ukiyo-e Ahşap Baskının Son Dönemi.....	32
3. BÖLÜM- HIROSHIGE’NİN HAYATI VE SANAT ANLAYIŞI.....	41
3.1. Hiroshige’nin Hayatı	41
3.2. Hiroshige’nin Japon Ahşap Baskı Sanatındaki Yeri ve Sanat Anlayışı.....	41
4. BÖLÜM- HIROSHIGE’NİN AHŞAP BASKI ESERLERİNİN ANALİZLERİ.....	59
4.1. Hiroshige’nin Eserleri ve Analizleri	59
5. BÖLÜM- UYGULAMA ÇALIŞMALARI VE ANALİZLERİ.....	79
SONUÇ.....	100
KAYNAKÇA.....	105
GÖRSEL KAYNAKÇA.....	109
ÖZGEÇMİŞ.....	116

SİMGELER VE KISALTMALAR

cm: santimetre

MS: milattan sonra

yy: yüzyıl



GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1: Hyakumanto Darani	5
Görsel 2: Diamond Sūtra.....	6
Görsel 3: Bishamonten.....	7
Görsel 4: Buda'nın ayak izi.....	8
Görsel 5: Günlük hayat ve Lotus Sutra Metinleri.....	9
Görsel 6: Setsuyō-shū.....	11
Görsel 7: Hishikawa Moronobu, Çayevinin Misafir Odalarında Ziyafet.....	15
Görsel 8: Hishikawa Moronobu, Züppe ve bakire: perde arkası.....	16
Görsel 9: Torii Kiyonubu, Kabuki aktörü.....	17
Görsel 10: Torri Kiyomasu. Ichikawa Danjūrō, Takenuki Gorō rolünde.....	19
Görsel 11: Kaigetsudō Ando, Şağını Tarayan Kadın.....	20
Görsel 12: Okumura Masanobu, Courtesan with Tray.....	21
Görsel 13: Kento İşareti/Kılavuzu.....	22
Görsel 14: OkumuraMasanobu, Saray Muhafızı Kıyafetli Giyen Üç Kadın.....	23
Görsel 15: Suzuki Harunobu, Veranda Üzerindeki Fenerli Kız.....	25
Görsel 16: Katsukawa Shunshō, Shibaraku Rolünde Ichikawa Danjuro V.....	27
Görsel 17: Torii Kiyonaga, Güney Zevk Bölgesinde On İki Ay.....	28
Görsel 18: Kitagawa Utamaro, Fare Yılanı ve Kertenkele.....	29
Görsel 19: Kitagawa Utamaro, Kadın ve Kedi.....	30
Görsel 20: Tashusai Sharaku, Aktör Ichikawa Ebizo, Takemura Sadanoshin Rölünde.....	31
Görsel 21: Toshusai Sharaku, Aktör Nakayama Tomisaburo Kadın Rölünde.....	32
Görsel 22: Okumura Masanobu, Büyük Evin Kapısında Duran Adam.....	33
Görsel 23: Torii Kiyotada, Ichimura Tiyatrosu'nda Shibaraku Sahnesi.....	34
Görsel 24: Utagawa Toyoharu, Edo'daki Büyük Naka Zu Köprüsü.....	35
Görsel 25: Ritō Akisato, Batı Başkentin Manzaraları.....	36
Görsel 26: Kitagawa Utamaro, Yodo Nehri Üzerindeki Tekneler Osaka Kalesi.....	37

Görsel 27: Katsushika Hokusai, Kanagawa'daki Büyük Dalga.....	39
Görsel 28: Katsushika Hokusai, Beş Yüz Arhad Tapınağı.....	40
Görsel 29: Utagawa Hiroshige, Momiji Gari adlı oyundan bir sahne, Nō oyunu....	42
Görsel 30: Utagawa Hiroshige, Ongyoku nasake no itomichi	43
Görsel 31: Utagawa Hiroshige, Güzelliklerin Geleneklerinin Karşılaştırılması Serisinden.....	44
Görsel 32: Utagawa Hiroshige, Ryogoku köprüsünde Akşam Ayı	45
Görsel 33: Utagawa Hiroshige, Bir Çam Dalı Üzerinde Baykuş.....	46
Görsel 34: Utagawa Hiroshige, Akçağaç Yapraklarının Arkasındaki Ay.....	47
Görsel 35: Utagawa Hiroshige, 11 Numaralı Hakone İstasyonu: Göl manzarası.....	49
Görsel 36: Utagawa Hiroshige, Miidera Tapınağı'nda Akşam Çanı.....	50
Görsel 37: Utagawa Hiroshige, 19. İstasyon Karuizawa.....	51
Görsel 38: Utagawa Hiroshige, Büyük Edo Şehri'ndeki Tanabata Festivali.....	52
Görsel 39: Utagawa Hiroshige'nin baskılarında kullandığı mühürler ve imzalar	54
Görsel 40: Utagawa Hiroshige'nin yayıncılarının mühürleri.....	55
Görsel 41: Utagawa Hiroshige, Haikaika saihatsushū.....	56
Görsel 42: Tōkaidō Yolu'nun Elli Üç İstasyonu Haritası.....	59
Görsel 43: Utagawa Hiroshige, 37 Numaralı Akasaka İstasyonu.....	61
Görsel 44: Utagawa Hiroshige, 7 numaralı Fujisawa istasyonu: Yūgyō-ji Tapınağı.....	63
Görsel 45: Utagawa Hiroshige, 26 numaralı İstasyon Nissaka Sayo Dağı Geçidi....	65
Görsel 46: Utagawa Hiroshige, 26 numaralı İstasyon Nissaka: Sayo Dağı Geçidi'nde Gece Ağlayan Kaya, Mugen Dağı'nın Uzak Görünümü.....	67
Görsel 47: Utagawa Hiroshige, 14 numaralı İstasyon Hara: Fuji Dağı Sabah, Mugen Dağı'nın Uzak Görünümü.....	69
Görsel 48: Utagawa Hiroshige, 21 numaralı istasyon Mariko: Ünlü Çay Dükkânı..	72
Görsel 49: Utagawa Hiroshige, 46 numaralı istasyon Shonu: Ani Yağmur	74
Görsel 50: Utagawa Hiroshige, 47 numaralı istasyon Kameyama: Kardan Sonra	

Açık (Temiz) Hava.....	77
Görsel 51: Cuma Şaştım, Alanya Deniz Feneri.....	80
Görsel 52: Cuma Şaştım, Ağrı Dağı.....	82
Görsel 53: Cuma Şaştım, Yakamoz.....	83
Görsel 54: Cuma Şaştım, Kız Kulesi.....	85
Görsel 55: Cuma Şaştım, Galata Kulesi.....	87
Görsel 56: Cuma Şaştım, Saat Kulesi.....	89
Görsel 57: Cuma Şaştım, Köprülü Kanyon.....	91
Görsel 58: Cuma Şaştım, Peri Bacaları.....	93
Görsel 59: Cuma Şaştım, Apollon Tapınağı.....	95
Görsel 60: Cuma Şaştım, I. Antiochus.....	97

1.GİRİŞ

Yüksek baskı türü olan ahşap baskı, yazı ve görselleri çoğaltma tekniği olarak tarihin ilk çağlarından beri kullanılmaktadır. Günümüzde özgün sanatsal baskılar için kullanılan teknik ilk olarak kâğıdın icadıyla birlikte Çin’de basılmaya başlamıştır. Çin’de geliştirilen bu baskı tekniğiyle, sekizinci yüzyılda Japonya, on dördüncü yüzyılda da Avrupa tanışmıştır. Bu tekniği ilk kullananlar dini metinleri çoğaltarak inananlara ulaştırmayı amaçlayan Budist rahiplerdir. Zamanla dini içeriklerin yanı sıra sanatsal nitelikte baskılar da yapılmaya başlanmıştır. Teknik geliştikçe kullanım alanı da çeşitlenerek artmaya devam etmiştir. Çin’de yaşanan toplumsal olaylardan kaçan keşişler sayesinde Japonya ahşap baskı tekniğiyle tanışmıştır.

Japonya’da ahşap baskının sanatsal gelişiminin hız kazanması, Tokugawa Shogun¹’nin iç savaşı bitirip tüm Japonya’yı yönetmeye başlamasıyla olmuştur. Barış dönemiyle başlayan ekonomik gelişmeler, artan refah ve huzur ortamı sanatın gelişmesine uygun ortam hazırlamıştır. Shogunlu’nun Japonya’yı dış dünyaya kapatmasıyla da kendi dinamikleriyle gelişen eşsiz bir şehirli kültürü ortaya çıkmıştır. Sosyal ve kültürel alanda yaşanan bu gelişmeler Ukiyo-e diye adlandırılan geleneksel baskı sanatının doğmasına sebep olmuştur.

Kabuki aktörleri ve güzel kadın baskılarıyla başlayan Ukiyo-e baskıları halk tarafından büyük beğeni kazanmış ve halkın beğenileri doğrultusunda gelişmiştir. Ukiyo-e’nin son dönemi olarak ifade edilen Shogun’luğun çöküş döneminde yaşanan toplumsal değişimde halkın beğenisini manzara baskılara yöneltmiştir. Manzara baskılara talep artmış ve sanatçılarda bu alanda eserler üretmiştir.

Çalışma “Japon Ahşap Baskı Resimlerinde Manzara: Hiroshige Örneği” başlığı altında şekillenmiştir. Ukiyo-e’nin son dönemine damga vurmuş olan sanatçı Hiroshige’nin eserleri manzara ahşap baskıları üzerine şekillenmiştir. Hiroshige’nin yaşamı, sanat anlayışı ve eserleri üzerine incelemeler yapılmıştır. Sanat yaşamı ve

¹ Şogunluk Sistemi: Şogunluk Sistemi: Japonya’da 1185 ile 1868 tarihleri arasında görülen iki merkezli yönetim sistemidir. Bir tarafta dini güce sahip olduğuna inanılan İmparator vardır, diğer tarafta ise askeri ve politik güce sahip şogun (başkomutan) vardır (Hearn, 2016, s.175).

baskı serileri kronolojik sırayla tanıtılmış, yapmış olduğu farklı temalardaki ahşap baskılar hakkında bilgiler verilmiştir. Hiroshige'nin baskılarını sadece biçimsel özellikleri olan, renk, kompozisyon, teknik, çizgi gibi estetik unsurları belirtmek amacının dışında nasıl tasarlandıkları ve onu özel kılan, görünenin arkasında onu oluşturan dinamikler de belirtilmiştir. Ahşap baskılarında temsil edilen görüntünün ne hakkında olduğu, nereden geldiği, neyle ya da kimle ilgili olduğu, yapıldığı dönemde izleyiciyle nasıl iletişim ve etkileşim içinde bulunduğu da açıklanarak konuya ışık tutulmuştur.

Bu bağlamda araştırmanın ikinci bölümünde ahşap baskının ne olduğu, nasıl ve nerede ortaya çıktığı, gelişiminin nasıl olduğu açıklanmıştır. Japonya'da baskı sanatının gelişmesine sebep olan siyasal ve sosyal olaylar anlatılarak baskı sanatının Japonya'da toplumsal yapıyla olan ilişkisini incelenmiştir. Ukiyo-e okulu/üslubu gelişimiyle doğrudan ilişkisi olan sosyal sınıflı toplumsal yapı açıklanmıştır. Ahşap baskının kitaplarda yazılan konuları resmetme vazifesinden ayrılarak kendi başına bir sanat formu olma süreci anlatılmıştır. Tek renkli baskılar, elle renklendirilen baskılar, çok renkli baskılar ve bunları yapan sanatçılar hakkında bilgiler verilmiş ve seçilen örnekler gösterilmiştir. Konuyu açıklayıcı olduğu düşünülen önemli sanatçılar ve seçilen eserleri hakkında bilgiler verilmiştir. Ukiyo-e ahşap baskının son dönemi ve bu dönemde popüler olan manzara baskıların gelişimi incelenmiş, bu süreci yaratan sosyal değişimler açıklanmıştır. Manzara ahşap baskı yapmış konuyu destekleyecek önemli sanatçılar ve eserleri örneklerle açıklanmıştır.

Üçüncü bölümde Hiroshige hakkında biyografik araştırma yapılmış, hayatı ve Japon toplumsal sınıfındaki yeri, konumu ve sanat anlayışı üzerinde durulmuştur. Yaşantısı ile ilgili günümüze ulaşan kaynaklardan bilgiler edinilmiştir. Sanat yaşamı ve gelişimi kronolojik olarak örneklerle açıklanmıştır. Sanat anlayışı üzerine kendisi tarafından yapılan açıklamalara, sanat tarihçileri ve araştırmacıların bulgularına yer verilmiştir. Sanat anlayışı hakkında ait olduğu toplumsal sınıfının etkisi gösterilmiştir.

Dördüncü bölümde sanatçı Utagawa Hiroshige'nin Tōkaidō¹ serisinden özellikle de sanat tarihçileri tarafından en başarılı seri olarak kabul edilen Great Tōkaidō ya da Hoeidō Takaido adı ile bilinen Tōkaidō Yolu'nun Elli Üç İstasyonu serisinden belli başlı eserler ve diğer Tōkaidō serisinden eserler seçilerek incelenmiştir. Yaklaşık dört bin ila dört bin beş yüz ahşap baskı tasarlamış olan sanatçının eserlerinin çok olması yapılacak olan eser analizi sayısında kısıtlamayı zorunlu kılmıştır. Tōkaidō yolunun önemi ve siyasi misyonu hakkında bilgi verilmiş ve artan seyahat alışkanlığının sebebi ve sonuçları incelenmiştir. Tōkaidō yolunu kullanarak Edo²'dan Kyoto'ya seyahati sonrası tasarladığı baskılarından seçilen eserlerin betimsel analizleri yapılmıştır. Kompozisyon oluşturma biçimi, renk kullanımı, perspektif kullanımı, eserdeki anlatılmak istenen olay, tasarım elemanları gibi süreçler detaylandırılmıştır. Aynı zamanda eserlerin içinde yapıldığı toplumla olan sosyal, kültürel, dini ve edebi bağlam ilişkisi de açıklanmıştır. Beşinci bölümde de uygulama çalışmalarına ve analizlerine yer verilmiştir.

Araştırma kapsamında kavramsal çerçeveye uygun, nitel araştırma tekniklerinden yararlanılacaktır. Çünkü nitel araştırma Glaser'e göre, kuram oluşturmaya temel alan bir anlayışla sosyal olguları bağlı bulundukları çevre içerisinde araştırmayı ve anlamayı ön plana alan bir yaklaşımı amaçlamaktadır. Bu tanımda “kuram oluşturma” toplanan verilerden yola çıkarak daha önceden bilinmeyen birtakım sonuçları birbiri ile ilişkisi içinde açıklayan modelleme çalışması anlamına gelmektedir (Aktaran: Yıldırım ve Şimşek, 2005, s.39-40).

Araştırmada nitel araştırma yöntemi, literatür tarama ve eser incelemesi şeklinde yapılmıştır. Konuyla ilgili kaynakların yanı sıra konuyu destekleyecek ve besleyecek yan kaynaklarla birlikte inceleme amaçlı kitap, makale, dergi, ansiklopedi, broşür, katalog, müze, kütüphane, interaktif bağlantılar, fotoğraf, gibi görsel ve yazınsal kaynaklar kullanılmıştır. Atıflar için seçilen kaynakların güvenilir olması için ağırlıklı olarak kaynak kitaplar ve süreli yayınlar tercih edilmiştir. Sanat

¹ Tokaidō: Japonya'da Edo döneminde başkent Kyoto'yu şogunluk merkezi Edo'ya bağlayan 514 kilometre uzunluğunda, üzerinde 53 posta istasyonu bulunan yol.

² Edo: Japonya'da bulunan günümüz Tokyo şehri.

tarihi içerisinde konuyla ilgili olan sanatçılar ve görseller, metni destekleyeceği düşünülen en belirgin ve çarpıcı örneklerden seçilmiştir.

2. BÖLÜM: JAPON AHŞAP BASKI SANATI

2.1 Japon Ağaç Baskı Sanatının Erken Dönemi

İlk ağaç baskı tekniğinin, Mısır ve Mezopotamya medeniyetleri tarafından ıstampa şeklinde kullanıldığı tahmin edilmektedir. Çin'de MS 105 yılında kâğıdın bulunmasıyla birlikte ıstampalar mürekkeplenerek ipek ve kâğıt üzerine basılmaya başlanmıştır. Bu dönemde yapılan kuş, kelebek, bitki ve çiçek motiflerinin yer aldığı deri ve ipek üzerine yapılmış baskı örnekleri günümüze kadar ulaşmıştır. Taoist keşişler, kötü ruhları dağıttıklarını düşündükleri mühürlerini kâğıda basarak ilk baskılarını gerçekleştirmişlerdir. 7. ve 8. yüzyıllara gelindiğinde bu dini inanış için yapılan baskılar zamanla sanatsal nitelik kazanmaya başlamıştır. Çin'de yaşanan toplumsal olaylardan kaçan keşişler beraberinde Japonya'ya ağaç baskı tekniğini de götürmüşlerdir (Salur, 1995, s.4).

8. yüzyılda keşişlerle birlikte Japonya'ya ulaşan baskı tekniği Budist metinlerin ilk örneklerinde karşımıza çıkmaktadır. Kâğıt deri ve ipek üzerine basılan ilk örneklerde sadece metinler yer alırken zamanla gelişim göstererek metinlerin çerçevesinde bitki, kuş, çiçek gibi dekoratif şekillerde de kullanılmaya başlanmıştır (Kılıç, 227, s.6).

Japonya'da ahşap blok baskısının en eski belgelenmiş örnekleri; Japon selvi ağaçlarının ahşabından oyulmuş küçük, içi boş minyatür pagoda¹lara yerleştirilen duaları içeren küçük kâğıt parçalarıdır (Görsel 1). Yaklaşık 45,5 cm uzunluğunda ve 5 cm genişliğinde olan bu dualar, Japonya'nın 46. ve 48. imparatorluk hükümdarı olan İmparatoriçe Shotoku (718-770) tarafından yaptırılan Hyakumanto Darani'nin bir parçasıydı. Küçük pagodalar, dua kâğıt ekleri ile 8. yüzyılın ortalarında Japonya'daki çeşitli tapınaklara binlerce kişi tarafından dağıtılmıştır. Yaklaşık yüz tanesi hala Kyoto'daki Horyu-ji Tapınağında bulunmaktadır (Harris, 2012, s.12).

¹ Pagoda: Çin, Japonya vb. Uzak Doğu ülkelerinde kule biçiminde yapılmış tapınak.



Görsel 1: Hyakumanto Darani, Baskı, 54 x 5,9 cm (“Sanal 1”,2021)

Rahipler, aydınlanmaya ulaşmanın bir yolu olarak Buda’nın adını yazarak tekrarlamışlardır. Bunu yapmanın en kolay yolu ahşap kalıplarla çoğaltmaktır. Dini yaymak ve ibadet etmek için başlattıkları ahşap baskıda yeteneklerini geliştirdikçe baskıları ayrıntılı hal almaya başlamıştır.

Japonya’da Heian Dönemi’nden (794-1185) daha erken tarihlenen resimsel baskılar günümüze ulaşamamıştır. Günümüze ulaşan en eski tarihli resim etkisindeki ağaç baskı örneği ise Çin’de 868 yılında keşişler tarafında ağaç kalıplarla basılan parşömen formundaki “*Diamond Sutra Öğretisi*” isimli kitaptır (Görsel 2). Buda’nın öğretilerinin yer aldığı kitap Wang Chief tarafından ebeveynlerinin anılarını yad etmek amacıyla ücretsiz olarak dağıtmak için basılmıştır. Bu kitap, her biri 76 cm uzunluğunda ve yaklaşık 34,5cm genişliğinde altı sayfadan oluşur ve toplamda 490 cm uzunluğunda bir rulo oluşturmak için birbirine yapıştırılmıştır. 1907 yılında Tunhuan’daki bir Budist manastırında Sir. M. Aurel Stein tarafında bulunmuş ve İngiliz Müzesi’ne götürülmüştür (Winckler, 1983, s.240-241).



Görsel 2: Diamond Sūtra, parşömeden bir bölüm, 26,7 x 499,5 cm, 868 ("Sanal 2", 2021)

12. yüzyıl Japonya'sında ağaç baskı tekniği Budizm dininin öğretilerini yaymak isteyen rahiplerin ihtiyaç duyduğu metinleri çoğaltmak için kullanılmıştır. Fakat bu teknik baskı sürecinin zor ve pahalı olması sebebiyle Budizm öğretilerinin basıldığı manastır çevresiyle sınırlı kalmıştır ve yaygınlaşamamıştır. Baskı tekniğini geliştiren ve uzmanlaşan Budist rahipler, zamanla kutsal metinlerinin yazılarını yazmak dışında dini resimsel baskılar yapmaya başlamışlardır.

Japonya'da günümüze ulaşan en eski tarihli baskı resim 1162 tarihli (Görsel 3). Bu baskı resim çok önemli bir Budist tanrı olan Kuzeyin Koruyucusu Bishamonten'nin tasviridir. Uygulama olarak kaba ve üslup olarak çok basit olmasına rağmen çarpıcı bir sadeliğe ve güce sahiptir. Heian Dönemi'nde (794-1185) pek çok baskı resim ve tılsım üretilmiştir ancak günümüze ulaşan çoğu baskı Kamakura Dönemi'nden (1185-1336) kalmıştır (Munsterberg, 1982, s.12).



Görsel 3: Bishamonten, 19,7 x 13,1 cm, 1162 ("Sanal 3",2021)

Hem Budist hem de Şinto¹ inancına ait her türlü Tanrı baskı tekniğiyle tasvir edilmiştir. 13. yüzyılda yaygın olarak yapılan diğer baskılar da dünyevi haç ziyaretini sembolize eden Buda'nın ayak izleri (Görsel 4) tasvir edilmiştir. Genellikle elle boyanmış olan daha büyük baskılardan bazılarında ise cennet sahnelerini temsil eden baskılar tasvir edilmiştir (Munsterberg, 1982, s.12).

¹ Şinto: Tanrıların yolu (Meyer, 2014, s.313).



Görsel 4: Buda'nın ayak izi, 13.yy (Munsterberg,1982, s.13)

Bu resimlerin ve yazıların üretilmesindeki amaç, satın alan kişiyi koruduğuna ve ona uğur getireceğine olan inançtır. Aynı zamanda bu baskıları üretmek de bir ibadet biçimi olarak görülmektedir. Üretim sürecinde dualar ve sutra¹lar okunmuştur. Günümüzde de bu inanç devam etmektedir. Ahşap baskı yöntemiyle yapılan bu resimleri ve yazıları üretmekteki diğer önemli amaç da satışından elde edilen gelirlerdir. Bu gelirlerle manastır binalarının bakımı yapılmış ve rahiplerin temel ihtiyaçları karşılanmıştır.

Bu dönemde yapılan ahşap baskılar estetik özelliklerinden daha çok ibadete yardımcı bir öğe olarak yapılmışlardır. Kâğıt üzerine siyah ya da nadir de olsa mat kırmızı renklerle basılmış güçlü görsel güzelliğe sahiplerdir. Baskıların yapımında

¹ Sutra: Budizm'in kurallarını içeren kutsal metinlerdir. Buda'nın vaazlarını, yorumlarını, yaşam öyküsü ve Buda'nın kendisi ve faaliyetleriyle ilgili çeşitli anekdotları içeren çok sayıda ciltten oluşan kutsal metin (Ashkenazi, s.316).

kullanılan aletler kaba kesici aletlerdir. Figürlerin çoğu sadece kontur çizgileriyle basılmış ve sonrasında elle renklendirilmişlerdir.

Bu baskılar sadece kullanılan teknik açısından değil aynı zamanda tasvir edilen konu açısından da öncüdürler. Heian Dönemi'nin (794-1185) sonlarında, ünlü bir Osaka tapınağı olan Shitennō-ji tapınağında basılan bir grup yelpaze baskılar bunlara örnektir. İki yüzden fazla sayıda basılan yelpazelerden günümüze yüz yirmi altısı gelebilmiştir. Çeşitli faaliyetlerde bulunan hem soyluların hem de halkın yaşamından sahneler tasvir edilmiştir (Görsel 5). Yelpazelere basılan figürlerin üzerine resimlerle ilgisi olmayan, Lotus Sutra'dan alınan Budist metinler yazılmıştır. Günlük hayatın neşeli yaşantısı ile kutsal metin arasındaki zıtlık dikkat çekicidir ve Japon yaşamıyla düşüncesinin çok farklı iki yönünü yansıtmaktadır. Bu yelpazeler Japon ahşap baskı sanatının gelişiminde önemli bir dönüm noktası oluşturmaktadır ve sıra dışı Japon yaşamından sahneleri tasvir eden baskı türlerinin habercisi olmuştur. Bu da Ukiyo-e baskılarının en karakteristik konusudur. Sonuç olarak, bu baskılar ile Tokugawa Dönemi'ne ait olanlar arasında hem teknik hem de konu açısından doğrudan bir bağlantı vardır (Munsterberg, 1982, s.15).

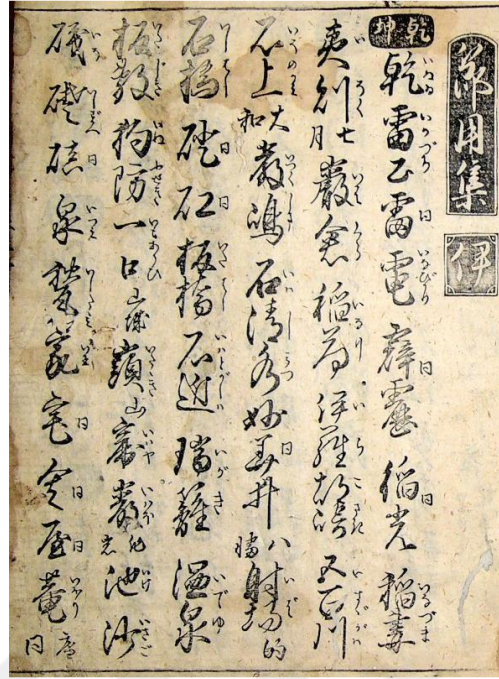


Görsel 5: Günlük hayat ve Lotus Sutra Metinleri, Yelpaze Baskı, Heian Dönemi, 12.yüzyıl
(“Sanal 5”, 2021)

12. yüzyılın başından 16. yüzyılın sonuna kadar olan dönemde Japonya; iç savaşlar, klanlarla imparator arasındaki güç mücadelesi ve Moğol istilası nedeniyle çok zor zamanlar geçirmiştir. Bu süreçte yaşanan yangınlar soyluların ve tapınakların depolarının çoğunu yok etmiştir. Baskıların yapıldığı ünlü manastırlar yakılmış, başkent Kyoto harap edilmiştir (Harris, 2012, s.12). Bu huzursuz ortam ağaç baskının gelişimini ve yayılmasını engellemiştir. Ahşap baskı bu dönemde Tapınak duvarlarını süslemek ve dini propaganda amacının dışına çıkamamıştır. Bu dönemde Japon ağaç baskılarında yoğun Çin etkisi görülmektedir (Kıran, 2008, s.148).

16. yüzyıla gelindiğinde, Rahiplerce geliştirilen ahşap baskı artık toplumun ihtiyaçlarına cevap verecek teknik gelişmişlik seviyesine gelmesiyle tapınakların dışına çıkmayı başarmıştır. Dini metinlerin çoğaltılması amacı dışında halkın ihtiyaç duyduğu kitapların çoğaltılmasında kullanılmaya başlanmıştır.

Dinsel metin barındırmayan ilk baskı kitap 1590'da üretilmiştir. Bu kitap Japonca ve Çince çift dilli bir sözlük olan *Setsuyō-shū*'dur (Görsel 6) (Bailey, 1960, s.47). 1550'de Cizvitler Nagasaki şehrinde ilk harf kalıplı matbaayı kurmuşlardır. Ancak Japonya'da matbaanın yaygınlaşması Toyotomi Hideyoshi'nin 1593'te Kore seferinden dönerken getirdiği matbaa ile başlamıştır. Tokugawa Ieyasu yönetimi devraldıktan sonra matbaanın gelişimine destek vermiştir (Öztekin, 2008, s.31). 1600'lerde, yaklaşık 100.000 ahşap parça kullanılan ilk Japonca hareketli tip matbaa Tokugawa Ieyasu himayesinde yapılmıştır. Bu ilk matbaa bir dizi siyasi ve tarihi metin basımında kullanılmıştır. Ancak kısa süre sonra Japon akan yazı stiline ahşap bloklar kullanılarak daha etkili bir şekilde basıldığı anlaşılmış ve 1600'lerin ortalarında neredeyse tüm baskılarda bu stil kullanılmıştır (Harris, 2012, s.34).



Görsel 6: Setsuyō-shū, Ahşap Baskı, 1596-1614 (“Sanal 6”, 2021)

Ahşap baskı tekniği zaman alıcı ve pahalı olmasına rağmen hâlâ geleneksel elle yazarak çoğaltma yöntemden daha hızlı ve ucuzdur. Bu durum sanatçıların ve hattatların bu tekniği benimsemelerini ve kullanmalarını hızlandırmıştır. Ahşap baskı tekniğiyle yapılan bu kitaplar ve sanatsal baskılar elle üretilenlerden çok daha ucuza mal edilmiş ve sıradan halk tarafından satın alınabilir hale gelmiştir.

1608 yılında *Ise Masalları* gibi birkaç Japon klasiğinin hem metinleri hem de resimleri ahşap baskı tekniğiyle basılmıştır. Bu kitaplar arasında seyahat rehberi, romanlar, oyun senaryoları, sanat kitapları ve şehir kültürü üzerine kitaplar vardır. Kitap baskı resimler genellikle kaba, metne bağlı ve tek renklidir ancak bazen elle boyandığı da olmuştur. (Harris, 2012, s.28).

Tapınaklarda doğan ahşap baskı, Kyoto’nun matbaalarında kitap üretimiyle gelişimini sürdürmüş zirve dönemini ise Edo’nun sanatçılarıyla yaşamıştır. Tokugawa Dönemi Japonya’sında ahşap baskı en gelişmiş seviyesine ulaşarak çok önemli bir sanat formu haline gelmiştir.

Tokugawa Shogun'nun (1603-1868) iç savaşı bitirip tüm eyaletleri kendine bağlamasıyla yüzyıllardır süren siyasal huzursuzluk yerini barış dönemine bırakmıştır. Bu barış dönemi, ticaretin ve sanatın gelişmesi için ideal bir ortam sağlamıştır. Shogun'lüğün Japonya'yı dış dünyaya kapatması Çin üzerinden gelen kültürel etkinin de sona ermesine sebep olmuştur. Dış dünyaya kapanan Japonya kendi iç dinamikleriyle beslenerek kültürel gelişimini sağlamıştır (Kıran, 2008, s.149).

Tokugawa Dönemi'nde sosyal sınıf, geleneksel Japon toplumsal yapısından farklıdır. Geleneksel Japon toplumsal yapısında aristokratlar tepededir sonrasında askerler ve en alt tabakada sıradan halk bulunur (Aktaran: Gürçağlar, 2016, s.1). Tokugawa Dönemi'nde Konfüçyüsçü doktrinlere dayanarak toplum dört sınıfa ayrılmıştır. Toplam nüfusun yüzde onunu oluşturan en yüksek sınıf askeri yöneticilerdir. İkinci sınıf, nüfusun %85'ini oluşturan temel üreticiler ya da köylülerdir. Üçüncü ve dördüncü toplumsal sınıf, zanaatkarlar ve tüccarlardan oluşmuştur. Tüccarlar entelektüel ve kültürel konumlarına rağmen toplumsal sınıfın en altındadır. Bunun sebebi üreten bir sınıf olmadıkları için Konfüçyüsçü düşünceye göre ekonomik asalaklığa çok yakın olmalarıdır. Bir birey için sınıf değişimi mümkün değildir ve her sınıf için farklı kıyafetler, alışkanlıklar ve simgeler belirlenmiştir (Meyer, 2014, s.108).

Aristokrat Japonya'da Saray ve Zen Rahipleri kendi dönemlerinin kültürel hayatına yön verirken, Edo, Osaka ve Kyoto gibi büyük şehirlerde tüccarlar yeni Tokugawa kültürüne yön vermişlerdir. Şehirler, sanat ve kültür merkezi olmuştur. Eğlence yerleri çoğalmış ve geyşalar Japon erkeklerine yeni bir çeşit sosyal ilişki sağlamıştır. Japon erkekleri romantizm ve sosyal ilişki için eğlence sokaklarına ve genelevlere yönelmiştir. Bu tür popüler eğlence türünün ortaya çıkması Japonya'da kadının saygın konumunda bir düşüşe sebep olmuştur (Meyer, 2014, s.118).

Japonya’da ahşap baskının seküler¹ gelişimi şehirli tüccarların ticaretle zenginleşmeleri ve artan kentleşme sonucunda olmuştur. Samurayların etkisi azalmış, tiyatro ve eğlence yerleri çoğalmış ve yeni bir toplumsal yaşam ortaya çıkmıştır.

Tüccarlar, teorik olarak en alt sosyal sınıf olmalarına rağmen, kısa bir zaman sonra ekonomik olarak en güçlü grup haline gelmiştir. Anı yaşayan ve bundan zevk alacak kadar paraya sahip tüccar bir sınıf. Soylu sınıfın klasisizminden ve Samuray sınıfının konfüsyüsçülük etkilerinden uzak lüks bir yaşam sürmüşlerdir. Zenginliklerini ve boş zamanlarını Edo’nun “Yüzen Dünyasında” ki eğlencelerinde, (geyşalar, çayhaneler, kabuki tiyatrosu, sumo güreşleri) harcamışlardır (Harris, 2012, s.14).

2.2 Ukiyo-e Ahşap Baskı Üslubu/Okulu Dönemi

Ağaç baskıyı büyük bir sanat formuna dönüştüren Ukio-e okulu/üslubudur. Ukiyo teriminin kendisi, Budizm’in manevi gerçekliğinin aksine, geçici seküler dünyaya atıfta bulunan bir Budizm terimidir. Bununla birlikte Edo Dönemi’nde Ukiyo kelimesi; genellikle erotik tipte güzel kadınları, yakışıklı erkekleri ve Kabuki aktörleri ile Edo’nun genelev bölgesi olan Yoshiwara’nın yüzen zevk ve eğlence dünyasını tanımlamak için kullanılmıştır. Resim anlamına gelen “-e” eki 1680’lerde eklenmiş ve o zamanda itibaren “Ukiyo-e” 1680 ile 1880 arasında yaklaşık iki yüzyıl boyunca gelişen bir tür baskı resim ve baskı resim üslubunu/okulunu tanımlamak için kullanılan bir terim olmuştur. Ukiyo-e okulu/üslubunun kökeni Heian Dönemi’nde (794-1185) sıradan hayattan alınmış öykü-hikâye sahneleri tasvir eden geleneksel Taso ve Yamato-e okullarına kadar uzanmaktadır. Bu tür resimler Edo Dönemi’ne kadar gelişimini sürdürmüştür. 16.yüzyılda kurulan Kano okulundan da beslenerek gelişen Ukiyo-e’nin ilk öncüleri Taso ve Kano okullarının geleneğine göre yetişmiş sanatçılar olmuştur (Munsterberg, 1982, s.16).

¹ Seküler: Laik yaşama ait, dinden bağımsız olan (“sanal 1”, 2021)

2.2.1 Ukiyo-e Ahşap Baskının Başlangıcı

Ukiyo-e'nin gelişiminde resimli kitaplar büyük öneme sahiptir. Edo'da kitle pazarına yönelik basılan ilk resimli kitap olan "A Tale of Manly Love" isimli bir aşk hikâyesi 1657'de yayınlanmıştır. İlerleyen yıllarda yayıncılık dünyası gittikçe daha da gelişmiştir. Kahramanlık masalları, erotik edebiyat ve ünlü kabuki aktörleri hakkında bilgi ve eleştirel yorum sunan bir dizi yeni türde kitaplar yayınlanmıştır (Kobayashi, 1997, s.69-70).

Bu dönemde basılan resimli kitaplardaki resimleri yapan sanatçılar eserlerini imzalamamışlardır. Kitap içerisinde anlatılan konuyu açıklayıcı ya da betimleyici bir unsur olarak yer almışlardır. Baskı resimlerini kendi başına bir sanatsal form haline getiren ve çalışmalarını imzasını ekleyen ilk kişi Moronobu'dur.

Bir nakışçının oğlu olan Hishikawa Moronobu, Awa eyaletinin Hota köyünde doğmuştur. Edo'ya yerleşerek popüler kitaplar için tasarımlar yapmıştır. 1672 yılında *Samuray Yüz Şiir Koleksiyonu'nun* yayınlanmasıyla, kendi eserini imzalayabilecek kadar üne kavuşan ilk Edo sanatçısı olmuştur. Kendine özgü bir tarzı olan Moronobu, kendini yamato-e ustası ilan etmiş ve bu geleneğin mirasçısı olarak görmüştür. Moronobu, kaba yontulmuş çizgiler ve keskin siyah-beyaz kompozisyonların elde ettiği kontrastları kasıtlı olarak vurgulamıştır. Böylelikle ahşap baskının henüz tam gelişmemiş tekniğini kendi avantajına çevirmiştir. Baskılarına duyulan hayranlık Edo halkının estetik bilincini harika bir şekilde göstermektedir.



Görsel 7: Hishikawa Moronobu, Çayevinin Misafir Odalarında Ziyafet, Yoshiwara Yönleri Serisinden, Tek Renk Ahşap Baskı, 25,7c 38,6 cm, 1670 (“Sanal 7”,2021)

Moronobo'nun en önemli başarılarından biri, Edo'da ilk kez güzel kadınların tasvir eden resim türünde benzersiz bir üslup yaratmasıdır. Özellikle Edo halkının beğenilerine uyum sağlayan bir tarzıdır. Moronobu'nun Yoshiwara'nın Yönleri isimli tek renkli mürekkeple yapılmış on iki baskılı çalışması buna örnektir (Görsel 7). Nadir olsa da elle renklendirilmiş birkaç tek renkli baskısı da günümüze ulaşmıştır. (Görsel 8). Özel müşteriler için yapılan bu baskılar erotik resimler (shunga) adı verilen türde kitabın kapağıdır (Kobayashi, 1997, s.70-71)



Görsel 8: Hishikawa Moronobu, Züppe ya da yetkili kimseve bakire: perde arkası, Ahşap Baskı Elle Renklendirilmiş, 26,4 x 35,3 cm. 17. yy. (“Sanal 8”, 2021)

Moronobu Ukiyo-e icat etmese de stili geliştirip mükemmelleştirmiş ve Ukiyo-e okulunu kurmuştur. İnsanlar tarafından Ukiyo-e'nin yaratıcısı olarak kabul edilmesi yanlış olsa da gerçek bir stüdyo kuran ve yöntemlerini öğrencilerine öğreten ilk Ukiyo-e sanatçısıdır. Ancak sonraki nesilde gelen büyük sanatçılar, tarzlarını Moronobu'dan almalarına rağmen hiçbiri doğrudan onun öğrencisi olmamışlardır (Lane, 1978, s.55-56).

Ukiyo-e ahşap baskı üretimi ortak bir çabanın ürünüdür. Baskıların kalitesi ve değeri 4 kişinin işlerini eksiksiz yapmasına bağlıdır. Birinci ve en önemli kişi yayıncıdır. Yayıncı yapılacak baskının konusunu belirlemiş, üretim sürecinin maliyetini karşılamış, satış ve dağıtım kısmıyla ilgilenmiştir. Üretimde sanatçının rolü ise baskıyı tasarlamaktır. Tasarlanan baskı ahşap plaka üzerine kesici-bıçakçı tarafından oyulmuştur. Oyulmuş olan ahşap blok matbaacı-yazıcı tarafından kâğıt üzerine basılmıştır.

1694 yılında Moronobo'nun ölümünden sonra Ukiyo-e'nin gelişimine katkı sağlayan sanatçılar Tori Kiyonobu (1664-1729) ve Kaigetsudō Ando (1671-1743) dur. Hishiwaka okulunun öğrencisi olmayan sanatçılar, Moronobu'nun tarzını örnek

olarak daha da geliştirmişlerdir. Kiyonobu, popüler Kabuki aktörlerini sahnede tasvir eden eserler vermiştir. Ando ise genelev mahallesinin güzel fahişelerini tasvir eden resimler yapmıştır.

Kabuki tiyatrosu, 17. yüzyılın başlarında Kyoto’da ortaya çıkan dramatik sanat formudur. İlk çıktığı zamanlarda hükümetler tarafından kısıtlanma hatta kapatma çabalarına rağmen günümüze kadar gelişmeye devam etmiştir. İlk döneminde Şinto ritüellerinden ve halk danslarından türetilen erotik formda bir danstan biraz fazlasıdır. Edo’da gelişen olgun Kabuki Tiyatrosu, çok yetenekli aktörlerin yer aldığı gelişmiş bir tiyatro biçimidir. Budizm ile bağlantılı olan ve aristokrasi tarafından tercih edilen Noh’un aksine, Kabuki, başlangıcından beri, genellikle melodramatik entrikaları, şiddet eylemleri ve muhteşem kostümleriyle büyük ilgi gören sıradan insanların tiyatrosudur. Ukiyo-e gibi halka hitap eden bir sanat olması sebebiyle birbirlerine çekilmesi şaşırtıcı değildir (Munsterberg, 1982, s.23-24).



Görsel 9: Torii Kiyonobu, Kabuki aktörü, 55,2x29.2 cm, Renkli Ahşap Baskı, 55,2 x 29,2 cm, 1708
 (“Sanal 9”,2021)

Tori Kiyonobu (1664-1729), kadın rollerinde uzmanlaşmış bir Kabuki oyuncusu ve Kabuki oyuncularının portre resimlerini yapan Torii Kiyomoto'nun oğludur. Moronobu'nun en başarılı olduğu dönemde onu taklit ederek kendini geliştirmiştir. Kiyonobu'nun babasından dolayı Kabuki tiyatrosuyla yakın bağları vardır. Kabuki oyuncularının (Görsel 9) tasvirinde kendini geliştirmiştir. Ichikawa Danjuru'nun mükemmelleştirdiği gösterişli aragoto oyunculuk tekniğinin tasvirinde kullandığı 'kabak bacaklar' (byōtan-ashi) ve 'solucan çizgileri' (mimizu-gaki) isimli çizim tekniğiyle bu baskıları oluşturmuştur. Kabak bacaklar terimi, oyuncunun gücünü ve çabasını göstermek için bacak kaslarını abartılı şekilde tasvir edilmesidir. Solucan çizgiler terimi ise, oyuncunun hareketlerinin ritmini ve yoğunluğunu göstermek için kullandığı son derece sadeleştirilmiş çizgilerdir. Bu iki terim, Kiyonobu'nun Kabuki aktörlerinin baskılarında mükemmelleştirdiği tarzının karakteristik unsurlarını göstermektedir (Kobayashi, 1997, s.73).

Kabuki Tiyatrosu'nun stilize güzelliğini tasvir etmek için çok uygun olan Kiyonobu tarzının bu unsurları, Torii Kiyomasu'nu yapmış olduğu baskıda (Görsel 10) açıkça görülebilir. Kiyonobu'nun stili, Torii okulunun geleneksel bir özelliği olarak nesiller boyu aktarılmıştır ve izleri bugün bile Kabuki tiyatro afişlerinde görülmektedir.



Görsel 10: Torri Kiyomasu. Ichikawa Danjūrō, Takenuki Gorō rolünde, Ahşap Baskı, 39.4 x 53 cm
1697 (“Sanal 10”,2021)

Güzel kadın (Bijin-ga) temasının kurucusu, gerçek adı Dewaya Genshichi olan Kaigetsudo Ando (1671-1743), Edo tüccar sınıfına mensup bir babanın oğludur. Kendi sanat okulunu kurmuştur. Ando resimsel konuları ve teknik çeşitliliği katı bir biçimde sınırlandırarak daha etkili bir seri üretim sistemi geliştirmiştir. Böylece tipik ‘Kaigetsudo Güzelliği’ ortaya çıkmıştır. (Boş bir zeminde ayakta durur vaziyette zevk mahallesinin şehvetli bir fahişesi.) Tüm kadınlar, cesur bir çiçek ve çimen tasarımına sahip aynı tip bir kimono giymişlerdir. Göbeği dışarı doğru çıkartılır, başı ve omuzları belinden geriye doğru bükülmüş şekilde poz verir. Figürün tasviri kısa, kuvvetli ve kıvrımlı çizgilerle verilmiştir (Görsel 11). Bu kompozisyon unsurları Ando’nun net ve parlak renkler tercih etmesiyle birlikte özgün resimler yapmasını sağlamıştır. Adının 1714 Ejima skandalına karışması sebebiyle Izu yarımadasına sürgün gönderilmesiyle birlikte okulu kapanmıştır. Ancak Kaigetsu güzelliği, bağımsız bir sanatsal nesne olarak sonraki tarihlerde yapılacak olan kadın portre türünün oluşmasında önemli bir rol oynamıştır. Ando’nun ahşap baskı yapısı

yapmadığı kesin olarak bilinmemektedir ancak öğrencilerinden günümüze ulaşan birkaç baskı örneği mevcuttur (Kobayashi,1997, s.73-74).



Görsel 11: Kaigetsudō Ando, Şağını Tarayan Kadın, Kâğıt üzeri Mürekkep ve Boya, 31,4 x 47,9 cm, (“Sanal 11”,2021)

İlk büyük ustalarının ardından gelen neslin önde gelen sanatsal figürü ve Ukiyo-e'nin en önemli sanatçılarından biri Okumura Masanobu'dur. 1686 civarında doğmuştur ve 1764'te ölmüştür. Erken dönem siyah-beyaz baskılardan, erken dönem iki renkli baskılara Japon baskılarının tüm gelişimini kapsayan bir sanat kariyerine sahiptir. Baskı teknik gelişimine önemli katkılar sunmuştur. Özellikle iki renkli baskı gelişiminde önemli rolü vardır. Ayrıca lake baskı (urushi-e) ve perspektif baskının (uki-e) gelişimine büyük katkı sağlamıştır. Baskı sanatçısı olmanın yanı sıra aynı zamanda bir kitapçı ve yayıncıdır (Lane, 1978, s.102).

Çok yönlü ve son derece üretken olan sanatçı Ukiyo-e sanatçılarının işlediği her konuda baskılar üretmiştir. Kabuki oyuncularını, erotik sahneleri, Japon edebiyatından ve efsanelerinden sahneleri. İlk çalışmaları siyah beyaz basılmış ve sonradan elle renklendirilmiştir. 1620'de otuzlu yaşlarının başındayken cila ve altın tozunun etkisini elde etmek için vernik benzeri bir siyah mürekkep ve genellikle

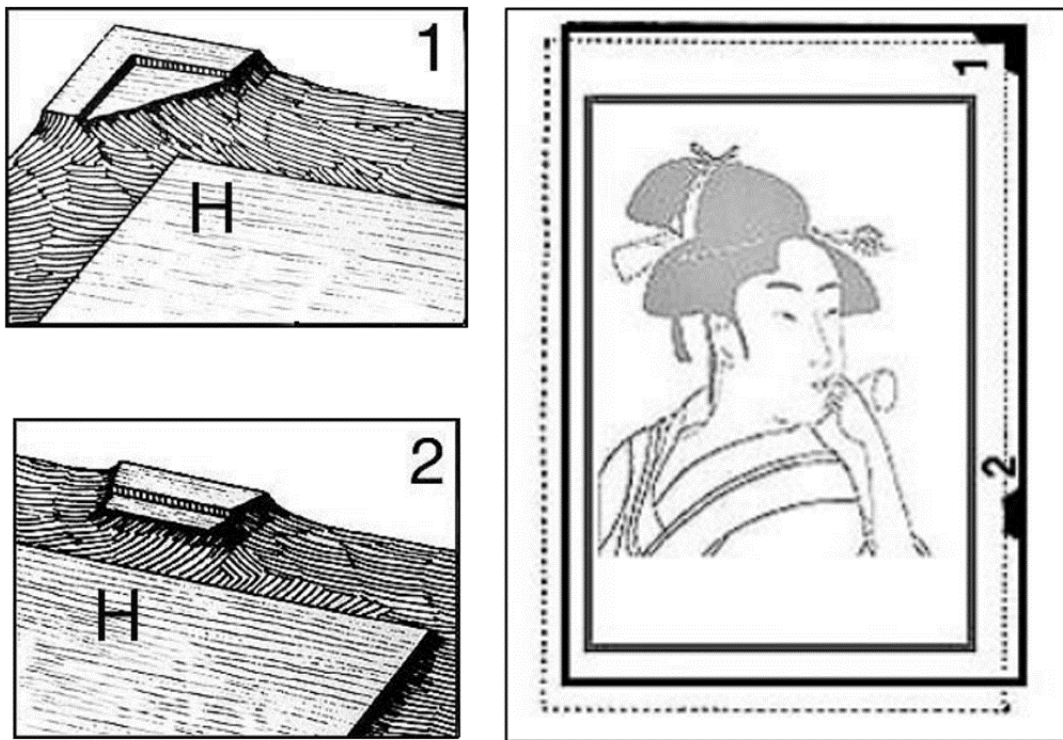
pirinç tozunu kullandığı lake baskıları denemeye başlamıştır. Günümüze ulaşan baskılardan çok azı orijinal görünümünü korumaktadır (Görsel 12). Mosanobu'nun bu tekniği icat eden olup olmadığı kesin olarak bilinmemekle birlikte onu kapsamlı bir şekilde ilk kullananlardan biridir (Munsterberg,1982, s.37-38).



Görsel 12: Okumura Masanobu, Courtesan with Tray, 32,4 x 15,9 cm, Renkli Ahşap Baskı, 1730
(“Sanal 12”,2021)

Batı tarzı perspektif baskısının gelişimine de katkıda bulunmuştur. Bu tekniğin kullanımı, on sekizinci yüzyılın ortalarında Kabuki tiyatrolarının ve diğer eğlence yerlerinin iç mekanlarını tasvir etmede yaygın hale gelmiştir. Bu tekniği Japonların batı sanatıyla karşılaşabileceği tek yer olan Nagasaki limanı üzerinden Japonya'ya ulaşan Hollandalı gravürlerden ve kitaplardan öğrenmişlerdir. (Munsterberg, 1982, s.39). Bu gelişmeyle birlikte Japon sanatçılar mekânın derinliğini göstermenin yeni bir yolunu öğrenmişlerdir. Masanobu'nun perspektif yardımıyla gerçekçi biçimde tasvir ettiği Kabuki tiyatrosu baskıları önemlidir. Hem perspektif tekniğinin gelişimine sanatsal katkılar yapmakta hem de dönemin tiyatrosunun, sahne düzenlemesinin ve seyircilerin canlı bir tasvirini vermektedir.

Başlangıçta elle renklendirilen baskılar hem pahalı hem de süreç gerektiren bir yöntemdir. İki renk baskılarla birlikte ahşap blokların üzerine kâğıtları hizalamak için kılavuz yerleştirilmiş böylelikle birden fazla renk basmanın yolu da bulunmuştur. Bu kılavuza Kento işareti denmektedir (Görsel 13). Ahşap bloğu iki eksende sabitlemeyi sağlayan işaret sayesinde her renk baskıda olması gereken yere denk getirilmiştir. Böylece yaklaşık 19 farklı renkte baskı yapılması imkânı sağlanmıştır. 1730'dan sonra bu teknik başarıyla uygulanmış ve baskılarda kullanılan renk sayısı artarak devam etmiştir.



Görsel 13: Kento İşareti/Kılavuzu (“Sanal 13”,2021)



Görsel 14: Okumura Masanobu, Saray Muhafızı Kıyafetli Giyen Üç Kadın, İki Renkli Ahşap Baskı, 41,4 x 29,8 cm, 1750 ("Sanal 14", 2021)

Masanobu'nun ahşap baskıya bir başka katkısı ise genellikle 67 x 13 cm ebatlarında bazen de daha dar olan sütun baskıdır (hashira-e). Bu baskılar Japon evlerindeki sütunları süslemek için tasarlanmıştır.

2.2.2 Çok Renkli Ahşap Baskının Gelişimi

Nishiki-e veya brokar baskı olarak bilinen çok renkli baskının tamamen gelişmiş haline ilk kez 1765 yılından rastlanmaktadır. En başarılı, özgün ve üretken Ukiyo-e sanatçılarından biri olan Suzuki Haranobu (1725-1770) tarafından mükemmel hâle getirilmiştir. Haranobu, 1765 yılında varlıklı kişilerden alışılmadık yeni yıl kartları hazırlaması için sipariş almıştır. Haronobu'nun yapabileceği en iyi ahşap baskıları üretebilmesi için hiçbir masraftan kaçınılmamıştır. Önceki baskılarda ticari yayıncılar para kazanmakla ilgilendikleri için genellikle ince, ucuz kâğıt ve kalitesiz pigmentler kullanmışlardır. Haronobu, sunulan bu imkanla, en iyi kâğıt ve renkleri kullanmıştır. Yaygın olarak kullanılan katalpa ağacı yerine daha sert ve üstün olan kiraz ağacı on adete kadar ayrı blok şeklinde kullanılmıştır. Harunobu'nun ağaç baskı tekniğinin gelişimine sağladığı bu katkı devrim niteliğindedir (Lane, 1978, s.149-150).

Sukenobu'nun öğrencisi olan Harunobu'nun 1765'te başlayan ve 1770'te erken ölümüyle noktalanın sanatının en iyi dönemi ancak 6 yıl sürmüştür. Ancak bu kısa zaman sürecinde Harunobu, Ukiyo-e tarihinin en büyük eserlerinden bazılarını üretmiştir. Eserlerinin toplamının yaklaşık bin baskıdan oluştuğu tahmin ediliyor ve bunların yaklaşık yedi yüz kadarı kariyerinin son derece yaratıcı aşamasından kalmadır. Harunobu'nun en büyük başarısı şüphesiz çok renkli baskının gelişimi olsa da aynı zamanda çok yenilikçi, mükemmel bir tasarımcı ve renk uzmanıdır. Harunobu, kendisini önceki Ukiyo-e sanatçıların yaptığı gibi fahişeler ve kabuki aktörleriyle sınırlamayarak orta sınıfın güzel kızlarını günlük uğraşlarında ve aşk ilişkilerinde tasvir etmiştir. Bazıları belirgin biçimde erotik karaktere sahip olan Shunga veya Bahar Resimleri denen bu baskıların büyük bir ustasıdır. (Munsterberg, 1982, s.48-52).

Haronobu, baskılarında görülen figürleri genellikle bir manzara ya da iç mekân içine yerleştirilmiş şekilde tasvir etmiştir. Figürlerin mekân ile olan sanatsal

ilişkisi olağanüstüdür. Böyle bir baskının güzel bir örneği, (Görsel 15) bir verandada duran, kaldırdığı elinde bir kâğıt fener tutan ve fener ışığıyla aydınlatılan bir erik çiçeği dalına bakan, genç bir kadını betimleyen kompozisyonudur.



Görsel 15: Suzuki Harunobu, Veranda Üzerindeki Fenerli Kız, Renkli Ahşap Baskı. 32,4 x 21 cm.

1765 (“Sanal 15”,2021)

Harunobu'nun çağdaşları arasında en önemli ve etkili sanatçı Katsukawa Shunshō'dur. 1726 doğumlu sanatçı 1792 yılında vefat etmiştir. İlk eğitimini ünlü Ukiyo-e ressamı Miyagawa Choshun'nun öğrencisi olan Katsukawa Shunsui'dan almıştır. 1760 yılların ortalarında aktör baskıları üretmeye başlamıştır. 1770'e gelindiğinde kendi tarzını geliştirmiştir. Bu zamana kadar Kiyonobu'dan başlayarak dönemin ünlü aktörlerinin karakteristik pozlarını tasvir eden en başarılı baskılar Torii okulunun üyeleri tarafından yapılmıştır. Baskıların tasarımı çok etkileyici olsa da son derece stilize edilmişti, bu yüzden arma ya da bir etiket konuyu tanımlamadıkça bir oyuncuyu diğerinden ayırt etmek imkansızdır. Shunshō bu sanat formuna devrim yaratan yeni bir gerçeklik getirmiştir. Aktörü gerçekte görüldüğü gibi göstermiş, kişiliğini, oyunculuk tarzını hatta kendine has özelliklerini ortaya koymuştur. Bu yeni tür baskılarda aktörler sadece sahnede değil, sahne arkasında hazırlanırken, hayranlarıyla veya arkadaşlarıyla dinlenirken tasvir edilmiştir. Bu yeni psikolojik yaklaşımı, daha geniş bir renk yelpazesi ve sahne dekoruna daha fazla vurgu ile birleştiren Shunshō, hızlı ve kalıcı bir başarı yakalamıştır. Bugün bile birçok eleştirmen tarafından şimdiye kadar yapılmış en iyi Kabuki baskıları olarak kabul edilen baskıları üretmiştir (Kobayashi, 1997, s.83-84)

Shunshō yaptığı aktör baskılarından en ünlüsü, Kakuki oyuncusu Ichikawa Danjuro V tasvir ettiği baskısıdır (Görsel 16). Keskin açılı güçlü deseni, oyuncunun rolü gereği canlandığı karakterin duygusal durumunu gösteren çarpık etkileyici yüz ifadesi ve mükemmel kompozisyonu sanatçının tüm sanatsal becerilerini gösterdiği çalışmasıdır.



Görsel 16: Katsukawa Shunshō, Shibaraku Rolünde Ichikawa Danjuro V, Renkli Ahşap Baskı, 33 x 15,2 cm, 1779 (“Sanal 16”,2021)

2.2.3 Ukiyo-nin Altın Çağı

Modern Edo kültürü tarihçileri arasında kronoloji, uzmanlık alanlarına göre farklılık gösterse de genel kanıya göre 1780’ler ve 1790’lar türün klasik altın çağı olarak kabul edilmektedir. Utamaro’nun 1806’da ölümü dönemin sonu olarak kabul edilmektedir (Smith, 2011, s.25). Ukiyo-e baskıları, bu yıllarda nitelik olarak zirve dönemini yaşamıştır. Bu yıllarda kadın portrelerinin rakipsiz en başarılı sanatçısı Torrii Kiyonaga’dır. Shigemasa’nın başlattığı harekete ivme kazandırmış ve Harunobu’nun edebi temalarından uzaklaşarak kendi cesur tarzını geliştirmiştir. Böylece Ukiyo-e’nin güzel kadınlarını bir kez daha doğal ortamına, Edo’nun şehirli halkının kentsel kültürüne geri döndürmüştür (Kobayashi,1997, s.85).

Bir kitapçının oğlu olan Torii Kiyonaga (1725-1815) Torii ailesi tarafından evlat edinilmiş ve Torii okulunun geleneksel tiyatro afişlerini ve oyuncu baskılarını

tasarlama geleneğini üstlenmiştir. Torii okulunun üçüncü nesil öğretmeni Kiyamitsu'nun 1785'te ölümü üzerine bu geleneğin dördüncü ve son büyük sanatçısı olmuştur. Kiyonaga'nın sanatsal kariyeri, 1767'de on beş yaşında bir çocuk olarak ilk aktör baskısını yapmasıyla başlamıştır ve ölümüne kadar devam etmiştir. Kiyonaga sadece baskı sanatçısı değil aynı zamanda başarılı bir ressam ve illüstratör olarak binden fazla eser üretmiştir. Erken dönem çalışmalarında öğretmeni Kiyamitsu'nun eserlerinden etkilenmiş, sonrasında Harunobu'nun etkisinde kalmıştır. 1780'lerde sanatsal tarzı gelişmiş ve olgunluğa erişmiştir. Ölümüne kadar baskı üretmesine rağmen en başarılı dönemi 1780'lerdir (Munsterberg, 1982, s.79).

Sanat kariyerinin en iyi çalışmaları kabul edilen baskılar, Edo'nun zarif kadınları ve güzel fahişelerin tasvir edildiği çalışmalarıdır. Tasvir ettiği kadınları ince ve zarif bir formda resmetmiştir. Kiyonaga'nın en iyi baskılarından biri 1784 yılından kalma “*Güney Zevk Bölgesinde On İki Ay*” serisidir (Görsel 17).



Görsel 17: Torii Kiyonaga, Güney Zevk Bölgesinde On İki Ay, 37,8 x 25,2 cm, Renkli Ahşap Baskı, 1784 (“Sanal 17”,2021)

1753 ile 1806 yılları arasında yaşamış olan Kitagawa Utamaro 18. yüzyıl Japon ahşap baskısının gelişimini doruk noktaya ulaştırmıştır. İlk eğitimini Kanō okulunda tanınmış bir ressam ve illüstratör olan Torivama Sekien'den almıştır. 1770'lerin sonlarında Yayıncı Tsutaya Juzaboru ile çalışmaya başlamasıyla çok önemli başarılar elde ettiği bir dizi resimli kitap (kyōgen-ehon) için illüstrasyonlar yapmıştır (Görsel 18). Manzaraların natüralist temsiline yanı sıra böceklerin, kabuklu deniz hayvanlarının, kuşların ve bitkilerin ayrıntılı tasvirinin gösterildiği bu kitapların illüstrasyonlarını yapmıştır (Koyabashi, 1997, s.87). Utamaro'nun doğayı yakından gözlemlemesini ve gördüklerini yeniden üretme konusundaki olağanüstü yeteneğini gösteren bu baskılar, dünya sanatında en seçkin doğa çalışmaları arasındadır (Munsterberg, 1982, s.88).



Görsel 18: Kitagawa Utamaro, Fare Yılanı ve Kertenkele, Sürünen Yaratıklar Resimli Kitabından, 26,7x18,4 cm, 1788 ("Sanal 18",2021)

Bir sanatçı olarak olgunluğa 1780'lerin sonlarına doğru ulaşmıştır. Erotik baskılar (shunga), çalışmalarının büyük bir bölümünü oluşturmuştur ve Japon ağaç

baskı sanatının bu türdeki en büyük ustalarından biridir. Ancak 1790'lı yıllardan kalma yarım boy güzel kadın portreleri daha çarpıcıdır (Munsterberg, 1982, s.86-90).

Utamaro baskılarında belirli bir kadını tasvir etmediğini belirtmiş olsa da baskılarındaki kadın figürleri birbirine çok benzerdir. Sanatçı belirli bir kadını değil kendi idealleştirdiği kadını betimlemiştir. Utamaro'nun eserlerinde kadınlar ince uzun yapıda vücuda sahip, gözleri kısık, oval yüzlü ve zarif şekilde tasvir edilmiştir.



Görsel 19: Kitagawa Utamaro, Kadın ve Kedi, Renkli Ahşap Baskı, 38,4 x 25, 9 cm, 1793 ("Sanal 19",2021)

Ukiyo-e tarihinin en gizemli ve dikkat çekici figürlerinden biri olan Tashusai Sharaku hakkında nerdeyse hiçbir şey bilinmemektedir. Kesin olarak bilinen tek şey, 1794 yılında yayıncı Tsutaya Juzaburō tarafından 10 ay içinde basılan olağan üstü cesur ve etkileyici 140 kadar baskı yapmış olmasıdır. Kim olduğu, nerede doğduğu,

kimden eğitim aldığı ve neden baskı yapmayı bıraktığı bilinmemektedir. Sharaku'nun bir yıldan daha kısa olan sanatsal kariyerinin en başarılı baskıları, 1794'ün beşinci ayında Edo'nun üç büyük Kabuki tiyatrosunda oyuncularının 28 adet yakın plan portrelerinin (okubi-e) olduğu serisidir. Gümüşü mika zeminli baskılar sanatçının en ünlü ve en başarılı baskıları olarak kabul edilmektedir (Görsel 20). Renklerinin ve tasarımlarının başarısı yanında bu baskıları eşsiz yapan faktör, baskılarındaki başka hiçbir sanatçının ulaşamadığı sanatsal ifade gücü olmuştur. Genellikle Japon sanatında bulunmayan psikolojik derinliğe sahip insani duyguları tasvir etmiştir (Lane, 1978, s.188-194). Oyuncuların idealize edilmiş portresi yerine onları gerçekte görüldüğü gibi tasvir etmiştir (Görsel 20). Kabuki tiyatrosunda kadın oyuncuların oynamaları yasaklanmıştır bu durum kadın rollerinin de erkek oyuncular tarafından canlandırılmasını gerektirmiştir. Sharaku'nun Görsel 21'de ki eserinde kadın rolünde olan erkek oyuncuyu da idealize etmeden tasvir ettiği görülmektedir.



Görsel 20: Tashusai Sharaku, Aktör Ichikawa Ebizo, Takemura Sadanoshin Rölünde, Renkli Ahşap Baskı, 36,8 x 24,4 cm, 1794 ("Sanal 20",2021)



Görsel 21: Toshusai Sharaku, Aktör Nakayama Tomisaburo Kadın Rölünde, Renkli Ahşap Baskı, 39,5 x 24 cm, 1794 (“Sanal 21”,2021)

2.2.4. Ukiyo-e Ahşap Baskının Son Dönemi

Tokugawa Şogunluğu’nun yarattığı feodal toplumun çöküşünün habercisi gibi, Edo’nun şehirli kültürü, kısa süreli Kansei¹ reformlarının kaldırılmasından sonra aşırı olgunlaşmış ve çöküş dönemine girmişti. Ukiyo-e, üretildiği kültürel çevrenin sosyal akımlarını yansıttığı gibi, 1868’deki büyük ayaklanmalardan önce Shogunluk yönetiminin bu son dönemlerinde de hızla gelişmiştir. Sanatsal normları denge ve uyumda arayan güzellik idealine duyulan özlem artık geçmişte kalmış, dengesizliği ve yoğun, çarpıcı etkileri vurgulayan stiller, yüzyılın başından sonra Ukiyo-e dünyasına hâkim olmuştur. Bu dönem Antiklasizm ve çöküş estetiğinin şehirli kültürünün her alanına nüfuz ettiği bir dönemdir. Feodal sosyal düzeninin hızla bozulmasıyla, şehirli kültürü Edo toplumuna daha derinlemesine nüfuz etmiştir.

¹ Kansei Reformu: Japon devlet adamı Matsudaira Sadanobu tarafından 1787 ve 1793 yılları arasında Tokugawa hükümetinin batan mali ve ahlaki durumunu eski haline getirmek için (büyük ölçüde Kansei dönemi [1789-1801] sırasında) teşvik edilen bir dizi muhafazakâr önlem (Kansei reforms, (t.y). 1 paragraf).

Bu durum Ukiyo-e talep eden kitlenin sayısının artmasına ve baskı konularının ve sayılarının artmasına yol açmıştır.1804'ten 1830'a kadar olan bu dönemde, Ukiyo-e hiç olmadığı kadar popüler bir sanat türü haline gelmiştir (Kobayashi, 1997, s.92).

Geç Ukiyo-e Dönemi'nde baskın olan tema ise manzara baskılarıdır. Ukiyo-e manzaralara baskılarının gelişimine, Okumura Masanobu'nun öncülük ettiği batı tarzı doğrusal perspektif baskı olan Uki-e'lerin ve Edo'da gelişen Kyōka'nın (31 heceli mizahi şiir) büyük etkisi olmuştur. Uki-e (perspektif baskı) baskılarda genelevlerin, tiyatroların, dini mekanların iç ve dış görünüşleri doğrusal perspektif tekniğiyle tasvir edilmiştir. Bu baskı türü, on sekizinci yüzyılda Nagasaki limanından Japonya'ya ulaşan Hollanda gravürlerinden esinlenmiştir. Masanobu tarafından yapılan 1738 tarihli baskı ilk Uki-e baskılara güzel bir örnektir (Görsel 22). Batı perspektif tekniği ile yapılan bu baskıda kalabalık insan topluluğu mekan içinde ustaca tasvir edilmiştir.



Görsel 22: Okumura Masanobu, Büyük Evin Kapısında Duran Adam, Elle Renklendirilmiş Ahşap Baskı 28,6 x 41,99 cm, 1738 (“Sanal 22”,2021)

Kiyonobu'nun kurmuş olduğu Torii okulunun geleneğinden gelen sanatçılardan Kiyotada 1720-1750), batı tarzı doğrusal perspektif kullanan dikkat çekici Uki-e baskıları yapmıştır. (Görsel 23) Kabuki tiyatrosun iç mekanının

gösterildiği baskıda, gösterinin başlamasını beklerken yemek yiyen, içki içen ve sohbet eden izleyiciler tasvir edilmiştir.



Görsel 23: Torii Kiyotada, Ichimura Tiyatrosu'nda Shibaraku Sahnesi, Renkli Ahşap Baskı, 42,5 x 63,5 cm, 1738 ("Sanal 23",2021)

Utagawa okulunun kurucusu olan Utagawa Toyoharu (1735-1814) perspektif baskılarının gelişimine büyük katkı sağlamıştır. 1735 doğumlu Toyoharu, Kano okulunda eğitim almıştır. İlk çalışmalarında çok başarılı olmayan Kabuki oyuncularını ve fahişe baskıları yapmıştır. Japon baskılarının gelişimine özgün ve ayırt edici bir katkı yapması daha geniş formatta perspektif baskılar üretmesiyle başlamıştır. 1870'li yıllarda, Japon kırsalından birçok manzara tasvir etmiştir. Japonya'dan hiç ayrılmamış olmasına rağmen, Çin'den ve Hollanda'dan manzaralar tasvir etmiştir. Perspektif baskısını, Masanobu gibi on sekizinci yüzyılın başlarındaki ustaların baskılarında görülen ilkel aşamanın çok ötesinde geliştirmiştir (Görsel 24). Hem mekânsal derinliğin oluşturulması hem de ışık gölge kullanımdaki büyük beceriyle daha önceki baskı sanatçılarının sahip olmadığı gelişmişlikte baskılar üretmiştir. (Munsterberg, 1982, s.67-70). Toyoharu'nun ahşap baskılarının Japon manzara baskılarının gelişimine önemli katkısı vardır. Toyoharu sadece bir baskı sanatçısı

değil aynı zamanda 19. yüzyıl önemli baskı sanatçıları yetiştiren okulun kurucusudur. Hokusai ve Hiroshige'nin manzara baskılarına etkisi çok büyüktür.



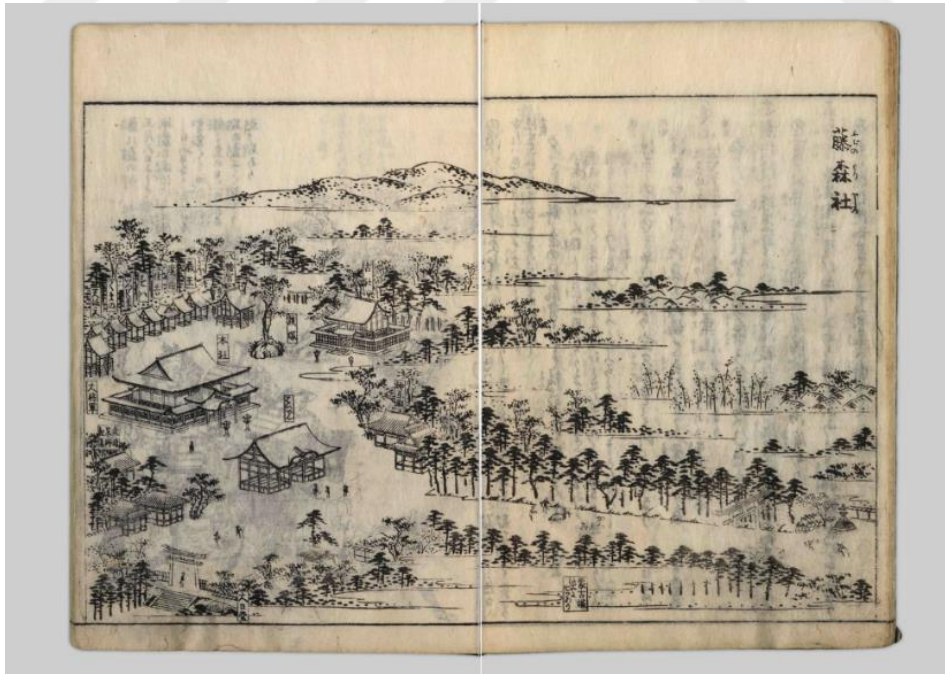
Görsel 24: Utagawa Toyoharu, Edo 'daki Büyük Naka Zu Köprüsü, Renkli Ahşap Baskı, 26,7 x 38,4 cm, 1780 ("Sanal 24",2021)

Bağımsız bir sanat dalı olarak manzara resmi gelişimini kısmen insanların artan seyahat sevgisine de borçludur. Edo Dönemi'nin uzun süreli barışı ülke çapında seyahat etmeyi nispeten güvenli hâle getirmiştir. Aynı zamanda, Beş otoyolun (Gokaido) gelişimi eyaletler ve başkent arasında seyahat etmeyi çok kolay hale getirmiştir. 1804'te, hükümetin politikalarına meydan okuyan ve boş zamanlarını hac bahanesiyle gizleyen gezginlere hizmet veren bir hanlar ve restoranlar ağı oluşmuştur (Norman, 2014, s.19).

Seyahatinden dönen Budist Hacılar, ziyaret ettiği yerlerin güzelliğini göstermek istemişler. Bu amaçla renkli basılmış topografik el kitaplarına ihtiyaç duymuşlardır. Kendi ülkelerinin renkli manzaralarını görmek, ülke genelinden başka toprakları görme arzusu uyandırmış ve ulusal bilinci canlandırmıştır. Her şehrin ünlü yerlerini gösteren çok sayıda ve çok çeşitli formatlarda resimli kitaplar basılmıştır.

Meisho denilen bu rehber kitaplar ülkedeki güzel yerleri göstermenin yanı sıra bölgede bulunan botanik ve fauna üzerine bilimsel notlar, çiftlikler ve tüccarlar hakkında da bilgi vermektedir (Amsden, 1912, s. 24-25).

İlk imzalı örneği 1677’de Edo’da yayınlanan 12 ciltlik resimli coğrafya kitabıdır. Moronobu tarafında yapılan 35 illüstrasyonu içermektedir. Kitabın önsözünde, ziyarete gelen bir arkadaşının kedisinden, samuray evlerini, tapınakları ve türbeleri, ünlü ve tarihi yerlerin ve diğer gidilebilecek yerlerin bir rehberini hazırlamasını istemiştir. Bu kitap ayrıca dönemin yaşantısını aktarması açısından da önemlidir (Koboyashi, 1997, s.70). Bir diğer önemli örnek “Ünlü Yerlerin Resimleri” (Edo Miyage) isimli 6 ciltlik kitaptır. İlk baskısının illüstrasyonları Nishimura Shigenada tarafından 1753’te yapılmıştır. 1768’de Shigenaga’nın ölümünden sonra kitaplardaki resimler Harunobu tarafından yapılmıştır ve Edo’da yaklaşık 100 yıl boyunca popüler bir gezi rehberi kitabı olmuştur. Bu kitapların en dikkat çekenleri arasında Rito Akisat’nun 1780’de yazdığı Batı Başkentin Manzaraları (Görsel 25) vardır (Kafū, 1914, s.213).



Görsel 25: Ritō Akisato, Batı Başkentin Manzaraları, Ahşap Baskı Rehber Kitap, 25,3 x 18,2 cm, 1780, (“Sanal 25”,2021)

Bu kitaplarda yer alan resimlere dönemin önde gelen Kyōka şairlerinin şiirleri de eşlik ediyordur. Utamaro'nun seçkin kyōka şiirleri eklenmiş manzaraları (Görsel 26) bu baskıların başarılı örnekleridir. Böylelikle, Edo'nun ünlü yerlerinin tasvirlerine eklenen kyōka şiirleri, halkın manzara baskılarına olan sevgisini ve talebini artırdı. Buda sanatçıların manzara gözlemlerini ve kompozisyonlarını geliştirmelerini teşvik etti. Hokusai de kyōka'nın altın çağında ortaya çıkmış ve Ukiyo-e manzara baskılarda eşsiz eserler vermiştir (Amsden, 1912, s.26).



Görsel 26: Kitagawa Utamaro, Yodo Nehri Üzerindeki Tekneler Osaka Kalesi, Oban format. Renkli Ahşap Baskı, 1810 (“Sanal 26”, 2021)

Kendisini ‘Deli Ressam’ olarak nitelendiren Hokusai bu dönemin en önemli sanatçılarından biridir. Yaklaşık 70 yıl süren sanat yaşamı boyunca ürettiği eserler Ukiyo-e’de meydana gelen dönüşümleri göstermesi açısından önemlidir.

Katsushika Hokusai 1760 yılında Edo’nun Honjo semtinde doğmuştur. 1774’ten 1777’ye kadar bir tahta oymacının yanında çıraklık yapmıştır. 1778’de on sekiz yaşında, aktör baskılarının önde gelen tasarımcısı olan Katsukawa Shunsho’nun öğrencisi olmuştur. İlk aktör baskılarını yaptıktan sonra “Bahar Parlaklığı” anlamına gelen Shunro adını almıştır ve Katsukawa okulunun bir üyesi olmuştur. 1780’lerde Kiyonaga’nın erotik resim (shunga) baskılarından etkilendiği

görülen baskılar da yapmıştır. 1797’de bu Hokusai ismini almış ancak uzun sanat kariyeri boyunca otuzdan fazla farklı isim kullanmıştır (Dökeroğlu, 2018, s.34-35).

Kano okulu ustalarından eskizlerini geliştirmek için fırça boyama sanatını (sumi-e) öğrenmiş, Korin ve Taso okullarından da desen ve dekoratif tasarım eğitimi almıştır. Ancak kendini Japon sanatıyla sınırlamamıştır. Özellikle Çin, Ming Ching dönemi kuş, çiçek ve figür resim eğitimi almıştır. Shiba Kokan’ın etkisinde Batı tarzında ışık, gölge ve perspektif kullanarak çok başarılı olmasa da ilk manzara baskılarını üretmiştir. 19. yüzyılın başlarında hem baskı hem de tebrik kartları üretmenin yanında çok sayıda da resimli kitap illüstrasyonları da yapmıştır. Son ciltleri ölümünden sonra basılmış olan 1814’te ilk cildi yayınlanan Manga isimli 15 ciltlik bir seri kitap resimlemiştir. Genç sanatçıların eğitimi için hazırladığını söylediği bu seride, farklı meslek gruplarından insanları farklı duruş pozisyonlarında tasvir etmiştir. Ayrıca bu ciltlerde kuşlar, çiçekler, binalar, manzaralar, tarih ve efsanelerden sahneler de yer almaktadır (Lane, 1978, s.250-263).

En başarılı baskıları 70 yaşından sonra tasarlamış olduğu, bugün şaheser olarak kabul edilen baskılarıdır. Bu baskıların en ünlüsü 1829 ile 1833 yılları arasında yayınlanan ‘*Fuji Dağı’nın 36 manzarası*’ serisidir. Bu seri Edo haklı tarafında çok beğenilince Hokusai “*Diğer Taraftan Fuji*” denilen 10 baskı daha eklemiş ve tam seride 46 adet baskı yayınlanmıştır.



Görsel 27: Katsushika Hokusai, Kanagawa'daki Büyük Dalga, Fuji Dağı'nın 36 Manzarası serisinden, Renkli Ahşap baskı, 24.4x 35,7 cm, 1830-32 ("Sanal 27",2021)

Bu seride Hokusai, Korin okulunun dekoratif kalitesi, yamato-e'nin (yerli Japon resmi) anlatı vurgusu, Kano okulunun fırça çizimi, batı kökenli mekânsal derinliğin verdiği gerçeklik vurgusu, Çin sanatının üzerindeki etkisinin hepsi bu baskılarda bulunur. Hokusai bu öğeleri, Japon manzarasını ve Japonya'nın sıradan halkını tasvir etmek için, tamamen yeni ve son derece orijinal bir sanatsal yaratım oluşturmak için başarılı bir şekilde kullanmıştır. Fuji Dağı'nın 36 manzarası serisinin en ünlü üç baskısı, *Kanagawa'daki Büyük Dalga* (Görsel 27), *Güneyden Rüzgâr ve Güzel Hava ve Dağın Altındaki Yağmur Fırtınası*'dır (Munsterberg, 1982, s.112). Bu eserde Hokusai'nin cesur formlarının ve eşsiz desen anlayışını en özgün haliyle görmekteyiz.

Hokusai'nin diğer baskıları Edo dönemi Japonya'sının yaşamının tüm yönlerini göstermesi açısından Ukiyo-e üslubunu daha çok temsil etmektedir. Bu baskılarda ağlarını atan balıkçılar, pirinç eken ya da çay hasadı yapan köylüler, çalışan oduncular ve günlük işlerinde tasvir edilen insanlar yer almıştır. Genellikle

baskılarında çoğu zaman fark edilemeyecek kadar küçük halde tasvir ettiği Fuji dağının uzak bir görünümü kompozisyonunun gizli ana unsuru gibi yer almaktadır. Bu baskıların güzel bir örneği olan (Görsel 28) *Beş Yüz Arhat Tapınağı*'nın balkonundaki insanların karla kaplı Fuji dağını seyreden insanların tasvir edildiği baskıdır.



Görsel 28: Katsushika Hokusai, Beş Yüz Arhad Tapınağı, Fuji Dağı'nın 36 Manzara'sı serisinden, Renkli Ahşap Baskı. 26 x 38,7 cm, 1832 ("Sanal 28",2021)

70 yıldan uzun süren sanatsal yaşamı boyunca çok sayıda baskı yanında yüzlerce resimli kitap, takvim baskısı (surimono) ve erotik kitap (shunga) albümü üretmiştir. Hiçbir Japon sanatçının kariyeri Hokusai'ninki kadar zengin ve uzun olmamıştır. 90 yaşında öldüğünde, tek pişmanlığının ona gerçek bir ressam olabilmesi için on hatta beş yıl yaşam daha verilmemiş olmasıdır (Lane,1978, s.260).

3. BÖLÜM- HIROSHIGE’NİN HAYATI VE SANAT ANLAYIŞI

3.1. Hiroshige’nin Hayatı

Hiroshige 1797’de Shogun itfaiye örgütünün Yayasu kışlasında doğmuştur. Babası Genyemon adında düşük samuray rütbesinde bir itfaiye eridir. 1812 yılında babasının ve annesinin art arda ölümleri sonrasında bu görev Hiroshige’ye verilmiştir. 14 yaşında Toyohiro’nun atölyesinde eğitime başlamış ve kısa süren başarılı eğitimi sonrası baskı tasarımcısı unvanını almıştır. 27 yaşına kadar itfaiyecilik görevine devam etmiş, sonrasında sadece baskı tasarımcısı olarak geçimini sağlamıştır. Toyohiro 1831’de vefat ettiğinde Hiroshige’den öğretmeninin yerine ikinci Toyohiro olarak geçmesi istenmiş, ancak kendi bağımsız sanat hayatına devam etmek isteğiyle bu teklifi kabul etmemiştir (Noguchi, 1940, s.24).

Hiroshige, 1842 yılına kadar Yayasu kışlasında yaşamıştır. Bu tarihten ölüm tarihi olan 1858 yılına kadar ise Edo’da halk tabakasının yaşadığı yer olan Shitimachi’de yaşamıştır. Hiroshige tam olarak seçkin Samurayların ve Edo’nun avam işçi sınıfının sınırında yaşamıştır. Ölümünden üç gün önce yazdığı vasiyetinde, cenazesinin samuray tarzında olmasını istemesi hayatının sonuna kadar sosyal statüsünün farkında olduğunun göstergesidir (Smith, 2011, s.36-38).

3.2. Hiroshige’nin Japon Ahşap Baskı Sanatındaki Yeri ve Sanat Anlayışı

Hiroshige’nin erken dönem çalışmalarına ilişkin bilgiler parça parçadır ve genellikle ölümünden sonra yazılan kaynaklara dayanmaktadır ve başka kaynaklardan da teyit edilememektedir. Hiroshige’nin yaşadığı dönemden bir kaynak, on yaşındayken Ryukyu Adaları kralının Shogun’a gönderdiği bir heyetin resmini yaptığını bildirmiştir (Noguchi, 1940, s.24). Bu açıklamaya uyan bir resim olmasına rağmen; bu son derece amatörce yapılan çizimin, sanatçının daha iyi belgelenmiş çalışmalarıyla ilgisi yoktur. Hiroshige’nin Nō danslarında kullanılan şapka ve davulun resmedildiği bir başka erken dönem çalışması, çok daha önemlidir (Kobijutsu, 1983, s.2). Hiroshige çocukken aynı semtte yaşayan amatör ressam ve itfaiyeci Okajima Rinsai’den Kano okulu tarzında eğitim almıştır. On dört veya on beş yaşında, Kabuki tiyatrosu oyuncularının portrelerinin başarılı tasarımcısı

Utagawa Toyokuni'den ders almaya çalışmış, fakat Toyokuni'nin onu öğrencisi olarak kabul etmemiş ve bu nedenle de Utagawa Toyohiro'dan ders almıştır (Forrer, 2011, s.11-12). Toyohiro'dan aldığı bu eğitimde Hiroshige çok büyük bir gelişim göstererek bir yıl gibi kısa bir sürede, mesleğin geleneğine uygun olarak Utugawa Kardeşliği (derneği) üyeliğine resmen kabul edilmiştir. Bu alışılmadık hızlı bir mezuniyettir, normalde 3 yıl gibi bir sürede eğitim tamamlanabilmektedir (Strange, 1925, s. 31).

Hiroshige bilinen en eski baskılarında, çağdaşlarının baskılarındaki gibi Kabuki tiyatrosu oyuncularını, güzel kadınları ve eski ünlü kahramanları tasvir etmektedir. Ancak bunlar meraktan ileri gidememiştir çünkü Hiroshige çağdaşlarının kalitesine erişememiştir. Bu nedenle ilk biyografik kaynakların hiçbirinde bu ilk baskılardan bahsedilememektedir. O dönem de yayıncı Iwatoya Kisaburo, Hiroshige'nin tasarımlarındaki yeteneğini fark eden tek kişidir (Forrer, 2011, s. 13).



Görsel 29: Utagawa Hiroshige, Momiji Gari adlı oyundan bir sahne, Nō oyunu, İki Parçalı Ahşap baskı 1820. (“Sanal 29” 2021)

Hiroshige, *Momiji Gari* (Görsel 29) isimli bu baskısında, Nō oyunu sahnelerini betimlenmiştir. Baskıda General Taira Koremochi'nin, güzel bir prenses kılığında girmiş Goblin'le olan savaş sahnesini canlandırılmıştır. General akçaağaç pikniğindeyken, prenses kılığındaki Goblin, sake ve dansla uyuttuğu generali yemek üzeredir. Bu durum üzerine Savaş Tanrısı Hachiman bir elçi gönderir ve Generali rüyasından uyandırır. Korkunç bir fırtınanın ortasında gerçek sureti görünen Goblin'nin saldırısından General, sihirli bir kılıçla kendini korur ve Goblin'i mağlup eder (Watanabe, 1918, s.1).



Görsel 30: Utagawa Hiroshige, *Ongyoku nasake itomichi*, 18 x 12,5 cm, İllüstrasyon Ahşap Baskı, 1820 ("Sanal 30", 2021)



Görsel31: Utagawa Hiroshige, Güzelliklerin Geleneklerinin Karşılaştırılması Serisinden, 37,2 x 25,2 cm, (t.y) (“Sanal 31” 2021)

Hiroshige 1820’li yıllarda popüler romanlar için illüstrasyonlar tasarlamıştır. Bu alanda ürettiği eserler; Hanasanjin’nin (1790-1858), *Ongyoku nasake no itomichi* (Görsel 30) (4 cilt. 1820) ve *Dehōdai mucharon*, Bölüm 2 (6 cilt. 1822) romanlarındaki illüstrasyonlardır. Ayrıca Hiroshige’nin, *Shirai Gonpachi* (1 bölüm, 1824) ve *Yoshitsune senbonzakura* (2 bölüm, 1824) gibi yazdığı ve resmettiği birkaç küçük eser de vardır. 1830’lara kadar lüks şiir albümleri için illüstrasyonlar da yapmıştır. 1827 yılında bir dizi seri kısa roman illüstrasyonları yapmıştır.



Görsel 32: Utagawa Hiroshige, Ryogoku köprüsünde Akşam Ayı, Doğu Başkent’inden Ünlü Manzaralar Serisi, 24,2 x 38,7 cm, Renkli Ahşap Baskı, 1831 (“Sanal 32”,2021)

Hiroshige’nin yayıncı İwatoya Kisaburō’nun 1830’da ölümünden sonraki baskılarında Edo manzaraları, çiçek ve kuş temaları görülmeye başlamıştır. Hiroshige’nin ilk büyük seri baskısı, 1831-1832’de Kawaguchiya Shozo tarafından yayınlanan *Doğu Başkent’inden Ünlü Manzaralar* serisidir. (Görsel 32). Günümüze ulaşan baskılar incelendiğinde; bunların genellikle yüksek kalite kâğıda ve kaliteli pigmentlerle basıldığı görülmektedir. Maliyetinin yüksek olması nedeniyle daha az sayıda basıldığı düşünülmektedir.



Görsel 33: Utagawa Hiroshige, Bir Çam Dalı Üzerinde Baykuş, 37 x 12,9 cm, Renkli Ahşap Baskı, 1832 ("Sanal 33",2021)

Hiroshige'nin 1832 yılında yapmış olduğu çalışmalarında görülen kuş ve çiçek teması tasarımları sınırlıdır. (Görsel 33). Japon ahşap baskı sanatında kuşlar ve çiçekler konusunda köklü bir gelenek vardır. Hem geleneksel haiku (17 heceli, 3 mısralı şiir) şiiri hem de özellikle 1780'lerden sonra popülerliği artan kyōka şairlerinin kuşlara, balıklara, böceklere ve çiçeklere gösterdikleri ilgi bunda önemli rol oynamıştır. Ayrıca, Edo'da samurayların inşa ettirdiği büyük çay evlerinin içindeki kuşhaneler kuşların popülerliğinin artmasına katkıda bulunmuştur. Baskılarında tasvir ettiği yabancı kuşları buralardan inceleme fırsatı bulmuştur. Hiroshige'nin baskılarında, kuşların havada uçarken ya da bir dala tünemiş haldeki

görüntülerindeki doğallıkları şaşırtıcı biçimde gerçekçidir. Bu baskılar, Hiroshige'nin olağanüstü keskin gözlem gücünü, kuşların kanatlarını uçar biçimde dondurabilmesi desen gücünü göstermektedir (Forrer, 2011, s. 15-16).

Sanatçının Bir Çam Dalı Üzerinde Baykuş isimli eserine, tasarımın bir parçası olarak sağ üst kısmına Hajintei Katakı'nın bir kyōka şiiri yerleştirmiştir.

Şiirde:

Hilalin üzerinde tekne gezintisi yapmak

Çamlardaki rüzgârın çok hoşuna giderdi

Uzun kulaklı baykuşun kulaklarına girmek

Bir arp melodisi gibi (çev. Forrer, 2011)



Görsel 34: Utagawa Hiroshige, Akçaağaç Yapraklarının Arkasındaki Ay, Yirmi Sekiz Ay Işığı Görünümü Serisi, 38 x 17 cm, Renkli Ahşap Baskı, 1832 ("Sanal 34",2021)

Hiroshige, 1832 yılında büyük tanzaku formatında (38 x 17 cm kâğıt) Yirmi Sekiz Ay Işığ ı Görünümü isimli seriyi yayınlamıştır. Günümüze ulaşan iki baskıda, *Akçaağaç Yapraklarının Arkasındaki Ay* (Görsel 34) ve *Yay Şeklindeki Hilal*, Hiroshige'nin salt manzaradaki en iyi eserleri arasında yer almaktadır.

Hiroshige'nin, “*Akçaağaç Yapraklarının Arkasındaki Ay*” isimli eserinde; sonbaharda olduğu anlaşılan bir zaman diliminde, Akçaağaç aşağıya doğru eğilmekte ve normalden büyük betimlenen dolunay arkasında parlamaktadır. Ağacın yaprakları bir şelaleden aşağıya düşerken, sanatçı eserin sol orta kısımda Wakan Roeishu antolojisinden Haurakuten'in (722-846) şiirini yerleştirmiştir.

Şiir:

Akçaağaç yapraklarının düştüğünü görmek dayanılmaz değildir,

Yosun kaplı zemine saçılmış—

Rüzgârın soğuk olduğunu hissetmek dayanılmaz,

Ve bütün gökyüzünün karardığını görmek. (çev. Woodson, “Sanal”)



Görsel 35: Utagawa Hiroshige, 11 Numaralı Hakone İstasyonu: Göl manzarası, Tōkaidō Yolu'nun Elli Üç İstasyonu serisinden, 34,2 x 22,4 cm, Renkli Ahşap Baskı, 1833-34. ("Sanal 35", 2021)

Hiroshige, 1830'larda, Edo'daki ünlü yerler, kuş ve çiçek baskılarıyla başarı yakalamış olsa da asıl büyük ilerleme Tōkaidō Yolu'nun Elli Üç İstasyon serisiyle başlamıştır. 1832 yılının ağustos ayında, Edo'dan Kyoto'ya giden Shogun kafilesinde resmi görevli olarak seyahat etmiştir. Edo'ya döndükten sonra yolculuk sırasında yapmış olduğu eskizlerden yararlanarak yaptığı tasarımlar yayıncı Takenouchi Magohacci ve Tsuruya Kiemon tarafından basılmıştır. Serinin 11 tasarımı iki yayıncı tarafından ortak yayınlanırken, geri kalan tasarımlar yalnız Magohacci tarafından yayınlanmıştır (Görsel 35). Bu seri 1834 yılında, iki albüm şeklinde yayınlanmıştır. İlk olarak tek sayfalık oban (25 x 38 cm kâğıt) formatında yayınlanmış, tüm istasyonların basımı tamamlanınca albüm şeklinde ciltlenmiş ve yayınlanmıştır (Lane, 1962, s. 276).

Bu ilk baskıların yayınlanmasından sonra Hiroshige yıllar boyunca yaklaşık 36 seride 900'den fazla farklı versiyonlarda Tōkaidō istasyonlarını tasvir etmiştir. Bu serilerin en önemlileri 1840 yılında yayınlanan Kyōka şiirleri eşliğinde bir seri, başlığın yazıldığı kaligrafi tekniğinden ismini alan 1841 tarihli Reisho serisi ve 1851

tarihli Gyosho serisi versiyonları ve dikey formatta olan 1855 tarihli Tate-e (dikey resim) Tōkaidō serileridir.



Görsel 36: Utagawa Hiroshige, Miidera Tapınağı'nda Akşam Çanı, Omi Eyaletinden Sekiz Manzara Serisi, 38,2 x 25,2 cm, Renkli Ahşap Baskı, 1834 ("Sanal 36", 2021)

1832-37 yılları arasında Ülkemizin Meşhur Manzaraları Serisi yayınlanmıştır. 1834 yılında basılan Omi Eyaletinin Sekiz Görünümü serisinin üzerine baskıda yer alan geleneksel şiire uygun, neredeyse klasik bir atmosfere sahip salt manzaralardır (Görsel 36). Bu seri sanatçının en tutarlı ve etkileyici serilerinden biridir ve sonrasında on beşten fazla seriyi aynı temada yapmıştır. Belirli bir yerin sekiz görünümü Çin sanatından alınmış ve Japon resmi tarafından da benimsenmiştir. Kompozisyonun konusu resme eşlik eden şiirlerle aynı olmak zorundadır. Sekiz Görünüm'ün konuları şunlardır: Kar, akşam yağmuru, sonbahar ayı, akşam yıldızı çanı, akşam dönen tekneler, gün batımı ve yağmurdan sonra temiz hava. (Stewart, 1979, s.142) Ayrıca Sekiz Görünüm teması, 1835 tarihinde Kanazawa'nın Sekiz Görünümü, 1837 tarihine gelindiğinde Edo ve Çevresinden Sekiz Görünüm baskılarında da kullanılmıştır.

Biwa Gölü'nün güney tarafındaki tepelerde gizlenmiş olan *Miidera Tapınağı*'nda *Akşam Çanı* (Görsel 36), Omi Eyaletinin Sekiz Görünümü Serisinin başarılı baskılarından birisidir. Batan güneş sarı renkle gösterilen yaz gökyüzünü kızılaştırıyor ve akşamın yaklaştığını baskının üst kenarı boyunca uzanan koyu bir şeritten gözlemliyoruz. Yaz sonunda akşam vakti bir günü betimleyen Hiroshige, sağ üst köşeye kare bir çerçeve içerisine alınmış kyōka şiiriyle kompozisyonu tamamlamıştır.

kyōka şiiri:

Bence şafak bir yemin etti

önce dışarıda beklemek

duyana kadar

Mii Tapınağı'nın akşam çanını (çev. Steward, 1979, s.142).



Görsel 37: Utagawa Hiroshige, 19. İstasyon Karuizawa, Kisokaido Yolu'nun Altmış Dokuz İstasyonu Serisinden, 38 x 25 cm, Renkli Ahşap Baskı, 1834 ("Sanal 37", 2021)

1834 yılında, 1830'ların başlarında Keisai Eisen tarafından başlatılan Kisokaido Yolu'nun Altmış Dokuz İstasyonu serisi yayınlanmıştır (Görsel 37). Hiroshige'nin seriye katkısı 23 istasyonun tasvirinden oluşmaktadır (Görsel). 1844 yılında Tarihsel ve Mitolojik konulardaki pek çok serisinin tasarımlarına başlamıştır; ayrıca Kunisada ve Kuniyoshi ile farklı projelerde iş birliği yapmaya başlamıştır.



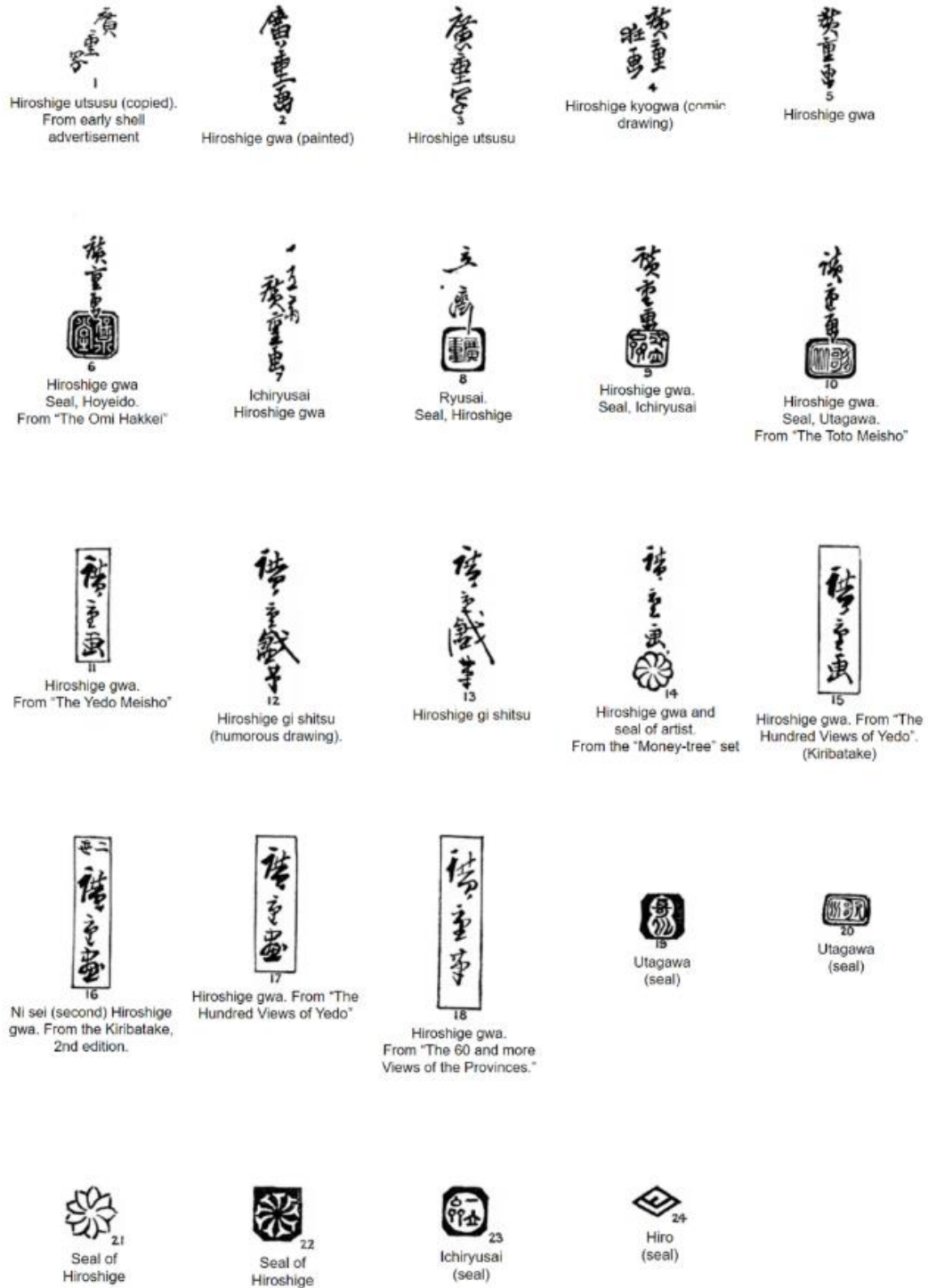
Görsel 38: Utagawa Hiroshige, Büyük Edo Şehri'ndeki Tanabata Festivali, Fuji Dağının 36 Görünümü serisinden, 26,5 x 19 cm, Renkli Ahşap Baskı, 1952 ("Sanal 38", 2021)

1848-1853 Çizim kılavuzu, 1852 yılında Fuji Dağı'nın Otuz Altı Görünümü serisi yayınlanmıştır (Görsel38). Fuji Dağının Otuz Altı Görünümü serisi Yayıncı Sanoya Khie tarafından chuban (25 x19 cm kâğıt) formatında yatay olarak basılmıştır. 1858 yılında yayıncı Tsutaya Kichizo tarafından yayınlanan bir diğer Fuji Dağı'nın Otuz Altı Görünümü serisi dikey oban (38 x 25 cm) formatında basılmıştır. 1856-1859 tarihleri arasında Edo'nun Yüz Ünlü Manzarası serisi yayınlanmıştır. Hiroshige tarafından başlatılmış ve büyük ölçüde onun tarafından yapılmıştır ancak ölümünden sonra Hiroshige II tarafından seri tamamlanmıştır (Watanabe, 1918, s10-50)

Hiroshige'nin tasarladığı baskıların toplam sayısının dört bin ile dört bin beş yüz arasında olduğu ve bunlara ek olarak yüz yirmiden fazla kitap için de illüstrasyonlar yaptığı tahmin edilmektedir. Bu baskılardan yaklaşık bin tanesi Edo'daki ünlü yerlerin, yaklaşık sekiz yüz tanesi Tōkaidō Yolu İstasyonlarının, yaklaşık altı yüz tanesi güzel kadınların, oyuncuların ve tarihi kişilerin, iki yüzden biraz fazlası kuşlar ve çiçeklerin baskılarından oluşmaktadır. Bunlara ek olarak çoğunun günümüze ulaşamadığı yaklaşık üç yüz elli yelpaze baskısı olduğu da tahmin edilmektedir (Forrer, 2011, s. 24-27)

Japon ahşap baskılarında eser hakkında önemli bilgiler edinebileceğimiz mühürler, imzalar ve yazılar yer almaktadır. Bu yazılar, mühürler ve imzalarda; baskı serisinin adı, eserin adı, sanatçının imzası ve mührü, yayıncının mührü, sansür mührü, tarih mührü, matbaacının ve bıçakçının mührü, şiir, açıklayıcı hikayeler, aktör ya da yer alan karakterin isimleri gibi bilgiler yer almaktadır. Görsel 39'da Hiroshige'nin baskılarında bulunan imzası ve mühürleri görülmektedir. Görsel 40'ta Hiroshige'nin baskılarında yer alan bazı yayıncı mühürleri görülmektedir.

Bu mühürlerin arasında bir de sansür mührü bulunmaktadır. Sansür mührü, Kansei reformlarıyla birlikte 1790 tarihinden itibaren ahşap baskı taslaklarının Edo şehir hâkimi tarafından incelenmesi zorunluluğuyla başlamıştır. Onaylanan baskıya 1791 ile 1842 yılları arasından incelendi (kivame) anlamına gelen küçük oval bir onay mührü basılmıştır. Bu mühür anahtar bloğa kazınmış ve tasarımın bir parçası haline gelmiştir. 1875'te sansür mührü kullanımına son verilmiştir. Bu tarihten itibaren yayıncının adı ve adresi, basım yılı baskının kenarında yer almıştır. Sansür mührü ve diğer mühürler baskının tarihlendirilmesi için önemli bilgiler vermektedir ("Aratamein", 2001, 1.paragraf).



Görsel 39: Hiroshige'nin baskılarında kullandığı mühürler ve imzalar ("Sanal 39", 2021)



- | | |
|--------------------------------|------------------------------------|
| 1. Sanoya (Kihei). | 12. Ibasen. |
| 2. Hōraidō. | 13. Marujin. |
| 3. Aritaya. | 14. Marukyū (Shinagawa-ya). |
| 4. Iwatoya. | 15. Sanpei. |
| 5. Masutsuji (Tsugi Okaya). | 16. Uwoyei (Shitaya). |
| 6. Yamajō (Han moto). | 17. Takenouchi. |
| 7. Yamata. | 18. Takemago (Takenouchi Magobei). |
| 8. Tsutaya (Tsutaya Kichibei). | 19. Marujin. |
| 9. Yamato. | 20. Hoyeidō (han). |
| 10. Yamashō (Yamadaya Shōbei). | 21. Hoyeidō. |
| 11. Ibasen. | 22. Hoyeidō. |

Görsel 40: Hiroshige'nin yayıncılarının mühürleri ("Sanal 40", 2021)

Hiroshige'nin sanat anlayışıyla ilgili Matthi Forrer şunları söylemiştir:

“Hiroshige'nin sanatının altında yatan amaçlar, bu sanatın özü ve dolayısıyla yaratıcısının kişiliği hakkında birçok spekülasyon mevcuttur. Romantik, nüktedan ve hatta empresyonist bir öncü olarak adlandırılmıştır. Yaptığı çalışmalar dışında, Hiroshige'nin kendisi bize amacı hakkında fikir edinilebilecek çok az belge bırakmıştır. 1852 tarihli Fuji Dağı'nın Yüz Manzarası (Fujimi hyakuzu) resimli kitabının önsözünde, her detayı dahil etmek mümkün olmasa da illüstrasyonların orijinal eskizlerinin gözlemlerine dayandığını söylemiştir. Herkesin tasvir edilen yerleri ziyaret etme fırsatı olmadığı için gerçekçi tasvir etmeye çalışmıştır. 1851 tarihli Tōkaidō Manzara Görüntüleri (Tōkaidō fūkei zue) resimli kitabının önsözünde ayrıntıların dahil etmemesi durumuna ise “zevk ve zarafetten yoksun olan her şeyin çıkarılması gerektiğini” yazmıştır. 1849'da tamamlayamamış olduğu çizim kılavuzunda (Ehon tebikigusa) ise Hiroshige şunları söylemiştir: “Resimler şeylerin biçimine dayanır. Bu nedenle, formu kopyalar, stil ve anlam eklerseniz sonuç bir resimdir” ve ayrıca “Güzel bir manzara tasviri için sanatçının o manzarayı oluşturan öğelerin her birinin birbirleri ile nasıl birleşeceğini bilmesi gerekir” demiştir” (Forrer, 2011, s. 22).



Görsel 41: Utagawa Hiroshige, Haikaika saihatsushū, Resimli kitap, Renkli Ahşap Baskı, 25 x 34 cm, 1837 (“Sanal 41”,2021)

Hiroshige'nin açıklamaları, resimli kitaplarında açık bir şekilde görülmektedir. Manzarayı oluştururken estetik açıdan zevk ve zarafetten yoksun olduğunu düşündüğü kısımları çıkarmış, böylelikle manzaranın özünü birkaç çizgi ile vermiştir. Bu çizgiler manzaranın kurucu tasarım unsurların kavranmasını sağlamaktadır (Görsel 41). Ayrıntılarında arındırılan manzara var olan bir yerin manzarası olsa da idealize edilerek tasvir edilmiştir.

Hiroshige'nin manzaraları gerçek, adlandırılmış ve tanınabilir yerlerin görüntüleridir. Hiroshige'nin manzaralarına daha fazla doğallık kazandırmak için hem doğrusal perspektifi hem de atmosferik perspektifi kullandığı görülmektedir. Hiroshige derinliğin ve hava perspektifinin etkilerini oluşturmaya yardımcı olması için sabah ve akşam sislerini kullanmıştır. Ayrıca manzaraları tasvir ederken, genellikle bir sahnenin geniş bir kuşbakışı görüntüsünü sunmuştur. Hiroshige sürekli olarak ağaçların, dağların veya insan yerleşimlerinin sadece üst veya alt yarısını tasvir etmiştir. Hemen hemen her manzara baskısında, hayal gücümüz tarafından tamamlamamız gereken, eksik olarak gösterilen bir form bulunmaktadır. Asimetrik kompozisyonlar ve eksik formlar, görüldüğünden daha büyük bir alan hissettirmektedir.

Hiroshige'nin söylediği gibi tasarımlarının bazılarını doğrudan gözlemlerine dayanarak çizdiğini gösteren yolculuklarından kalma günlük ve eskiz defterleri günümüze ulaşmıştır. Ancak Hiroshige Japonya'nın tamamını dolaşmamıştır. Kyoto ve Osaka manzaralarının bazıları ve Altmış İlginç Eyaletten Ünlü Manzaralar'ı serisinin çoğu, dönemin seyahat rehberi olan Meishoki görüntülerine dayanmaktadır. Hiroshige bazı manzaralarda, stil ve anlama sahip olmayan öğelerin çıkarılması gerektiğine dair kendi kurallarına uyarken, bazılarında ise neredeyse son detayına kadar resmetmiştir (Forrer, 2011, s.23).

Baskılarını gerçek eskizlere dayandırmasına rağmen, yüzeysel anlamda gerçeklikten uzaktır. Bu durum sadece tasarım elemanlarının ayrıntılarında değil aynı zamanda mevsim ve hava koşullarında da görülmektedir. Tōkaidō yolculuğunu yaz ayında yapmış olmasına karşın baskılarında istasyonları farklı mevsimlerde ve hava koşullarında betimlemiştir. Böylelikle gerçekliği öngördüğü özel zamana ve hava

koşuluna göre uyarlamış ve değiştirmiştir. Bu durum betimlediği yerin görüntüsünü kısmen de olsa idealleştirmek istediğini düşündürmektedir.

Hiroshige, insanları doğanın bir parçası olarak görmüş ve insanlar ile doğayı mükemmel bir uyum içinde tasvir etmiştir. Baskılarındaki insan figürlerinin çevreleriyle uyum içinde oldukları ve en ufak bir bozulma olmadan doğanın bir parçası olarak resmedildikleri görülmektedir.

Hiroshige'nin tasarımlarının yanı sıra renk kullanımı da beğenilen sanatsal özelliklerinden biridir. Ancak en iyi kompozisyonların çoğuna siyah, gri ve beyaz tonlar hakimdir. Özellikle bokashi (kademeli renk geçişi) tekniğinin en iyi kullanan Japon baskı sanatçılarından biridir. Günümüze ulaşan baskıların birçoğunda bu tonları görmek mümkün değildir. Çünkü Hiroshige'nin baskı kalıpları aşındıktan sonra bile para kazanma hırısında olan yayıncılar tarafından binlerce kez basılmıştır. Sadece ilk seri baskılar sanatçı tarafından titizlikle kontrol edilmiş, kaliteli boya ve kâğıt kullanılarak uzman matbaacılar tarafından basılmıştır (Lane, 1962, s.280).

Hiroshige'nin sanat anlayışı ile ilgi Uchida:

“... Hiroshige'nin yerel manzaranın kesinlikle sadık bir yorumcusu olduğunu kanıtlayan tek Japon ressam olduğunu düşünüyorum. Hiroshige, doğanın büyüklüğünü ve ihtişamını tasvir ederken, Doğa'nın kendisini birincil nesne olarak düşünmüştü. Bu nedenle resimleri dini etkiye sahiptir ve kişiyi Doğa'ya ibadet etmeye yönlendirir. Tekrar edeyim, Doğa'nın kendisi olan resimleri aracılığıyla, Doğanın gücünden derinden etkilenmeye başladım” (Aktaran: Strange.1925, s. 37).

“Özellikle yağmur veya karda, gece gündüz her türlü havada uzak ve yakın çeşitli yerlere ziyaretler yapmaktan asla bıkmadı. Eskiz yapmak için değil doğanın keyfini çıkarmak için bu seyahatleri gerçekleştirdi. Böylelikle, o sahnelerden aldığı izlenimleri en ufak bir abartı ya da hafifletme yapmadan resimlerle temsil etti. Bu yüzden Hiroshige'ye şair denebilir. Öte yandan, zamanının ressamlarının ortak öğrenme seviyesinin üzerindeydi. Resimlerinin neredeyse tüm başlıkları kendi elleriyle yazılmıştır. İyi bir komik şiir (kyoko) bestecisiydi. Her şeyden önce sağduyu doludur” (Aktaran: Strange.1925, s.26).

4. BÖLÜM-HİROSHİGE’NİN AHŞAP BASKI ESERLERİNİN ANALİZLERİ

4.1. Hiroshige’nin Eserleri ve Analizleri

Dört bin ile dört bin beş yüz kadar ahşap baskı tasarımı yapmış olduğu düşünülen Hiroshige’nin çalışmalarının çokluğu yapılacak olan eser analizinde kısıtlama yapmayı zorunlu kılmaktadır. Bu sebeple sanatçının Tōkaidō serisinden özellikle de sanat tarihçileri tarafından en başarılı seri olarak kabul edilen Great Tōkaidō ya da Hoeidō Takaido adı ile bilinen Tōkaidō Yolu'nun Elli Üç İstasyonu serisinden belli başlı eserler ve diğer Tōkaidō serisinden eserler seçilerek incelenecektir. İncelemeyle ilişkili ihtiyaç duyulması halinde diğer serilerden eserlerle de karşılaştırmalar yapılarak sanatçının çalışmaları açıklanmaya çalışılacaktır.

Bu aşamada baskılara geçmeden önce Tōkaidō yolu hakkında bilgi vermek gerekmektedir. Tōkaidō yolu 514 kilometre uzunluğundadır. Edo (Tokyo) dan başlayıp adanın güney kıyısındaki illeri geçerek Biwa Gölü'nün güney ucundan Kyoto'ya varmaktadır.

1 Nihonbashi	12 Mishima	23 Fujieda	34 Futagawa	45 Ishiyakushi
2 Shinagawa	13 Numazu	24 Shimada	35 Yoshida	46 Shōno
3 Kawasaki	14 Hara	25 Kanaya	36 Goyu	47 Kameyama
4 Kanagawa	15 Yoshiwara	26 Nissaka	37 Akasaka	48 Seki
5 Hodogaya	16 Kanbara	27 Kakegawa	38 Fujikawa	49 Sakanoshita
6 Totsuka	17 Yui	28 Fukuroi	39 Okazaki	50 Tsuchiyama
7 Fujisawa	18 Okitsu	29 Mitsuke	40 Chiryū	51 Minakuchi
8 Hiratsuka	19 Ejiri	30 Hamamatsu	41 Narumi	52 Ishibe
9 Ōiso	20 Fuchū	31 Maisaka	42 Miya	53 Kusatsu
10 Odawara	21 Mariko	32 Arai	43 Kuwana	54 Ōtsu
11 Hakone	22 Okabe	33 Shirasuka	44 Yokkaichi	55 Kyoto



Görsel 42: Tōkaidō Yolu'nun Elli Üç İstasyonu Haritası. (“Sanal 42”,2021)

Tōkaidō ana yolu tarihi, geleneksel, dini ve ihtiyaçlar sebebiyle çok büyük öneme sahip olmuştur. Bu yol Ise şehrindeki Güneş Tanrıçası Mabedi ile de bağlantılı bir hac yoludur.

Bu yol yıllarca süren iç savaştan sonra Tokugawa hükümetinin Edo şehrini birleşik Japonya'nın merkezi olarak kurma ve imparatorluk üzerinde sıkı kontrol sağlama planının önemli bir parçasıdır. Tōkaidō hem ülke çapında iletişimi hem de askeri birliklerin hareketini kolaylaştırarak bu göreve katkı sağlayacaktır, bu nedenle küçük bir hac yolundan ana yola dönüştürülmesi ve bakımının çok iyi yapılması gerekmektedir. Shogun'nun emriyle, yol düzgün ve geniş hale getirilmiş ayrıca ana yolu belirlemek ve yolu kullananlara gölge olması amacıyla yolun her iki tarafına ağaçlar dikilmiştir. Yolun kenarlarına hendekler kazılarak suyun tahliyesi sağlanmış ve yüzeye taş döşenmiştir. Yemek, konaklamak ve dinlenmek için kısa aralıklarla posta istasyonları kurulmuştur. Yapılan bu iyileştirmeler sayesinde seyahat etmek çok daha güvenilir ve kolay hale gelmiştir (Person, 2011, s. 70-71).

Edo döneminde birçok Japon, Tōkaidō yolculuğunu deneyimlemek için yola çıkmıştır. Ancak Tokugawa Shogun'luğu, Japon nüfusu üzerinde sıkı bir kontrol sağlamak amacıyla dönem boyunca seyahat kısıtlamaları uygulamış, eğlence amaçlı seyahat yasaklanmamış ancak zorlaştırılmıştır. Sadece dini vazifelerini yerine getirmek için seyahat eden hacılara müsamaha gösterilmiştir. Hükümet tarafından verilen izin belgeleri, yol boyunca geçiş noktalarında kontrol edilmiştir. Bu nedenle eğlence amaçlı seyahat, genellikle Tōkaidō yolunda bulunan tapınaklara dini bir hac vazifesi yapma bahanesi altında gerçekleştirilmiştir (Vaporis, 1994, s.3-5).

Bu eğlence için seyahat etme durumunu fırsata dönüştürmek isteyen yayıncılar tarafından basılan rehber kitaplar ve otoyolun ayrıntılı haritaları, Tōkaidō yolu hakkındaki efsanelerin yayılmasına katkı sağlamış ve seyahati teşvik eden bir etkiye yol açmıştır. Özellikle 19. yüzyılda yazar Jippensha Ikku'nun Tōkaidō'deki iki gezginin maceralarını anlattığını popüler romanı "*Tōkaidō Hizakurige*"e, yola büyük bir ün kazandırmış ve ulusal bilince katkı sağlamıştır. Kitapta iki soytarı Yaji ve Kita'nın, Edo'dan Ise'deki Şinto tapınağına hac yapma bahanesiyle izin almalarını,

ama aslın amacın cinsel ve gastronomik zevk arayışının olduğu maceralarını konu almaktadır (Shelby, 2003, s.6-7).

Ikku'nun bu popüler roman kahramanları Hiroshige'nin dikkatini çekmiş olduğu görülmektedir. Yaji ve Kita, Hiroshige'nin baskılarında sık sık ortaya çıkmış ve romana küçük ama önemli göndermelerde bulunmuştur. 1855 tarihli Tate-e Tōkaidō serisinin, otuz yedinci posta istasyonunda Akasaka giden yolda Yaji ve Kita'ya rastlıyoruz. (Görsel 43)



Görsel 43: Utagawa Hiroshige, 37 Numaralı Akasaka İstasyonu (Nawate yolunca, Yaji, Kita'yı tilki zannediyor ve onu dövüyor.), Tōkaidō Yolu'nun Elli Üç İstasyonu serisinden 34,2 x 22,4 cm, Renkli Ahşap Baskı, 1855 ("Sanal 43", 2021)

Hiroshige'nin Tōkaidō Yolu'nun Elli Üç İstasyonu serisinden 37 Numaralı Akasaka İstasyonu isimli, 34,2 x 22,4 cm ebatlarında kâğıt üzeri çok renkli ahşap baskı eserinde yeşil otlarla çevrili Tōkaidō yolu ilerdeki küçük istasyona doğru zikzak çizerek görülmektedir. Yakın planda çam ağacı olduğu düşünülen üç uzun ağaç, uzaklaştıkça ve yerleşim yerine yaklaştıkça fazlaca ağaç kümesi yer

almaktadır. İzleyiciye yakın kısımda 3 erkek figürü görülmektedir. Soldaki figürün (Yaji) göğüs kısmında yuvarlak şapkası, sağ elinde de sopası bulunmaktadır. Karşısındaki figür (Kita) gülen bir yüz ifadesi ile sırtı sopalı figüre doğru el hareketleri yapmaktadır. Onların arkasında kalan figür ise şaşırmış gibi bir vücut hareketi içerisinde. Diğer iki insan figürü istasyona doğru uzaklaşmaktadır. Öndeki üç figürün sol yanında üzerinde yazı bulunan panoya benzer şekiller vardır. Eser köşelerinde oval iç bükeylerin olduğu çerçeveyeyle sınırlanmıştır. Sağ üst köşede kırmızı zemin üzerine siyah renkle yazılmış baskı serisinin ismi yer almaktadır. Yanında ise açık sarı renk üzerinde siyah renkle yazılmış eserin ismi yer almaktadır. Sol alt köşede kırmızı üzeri siyah renkle sanatçının imzası yer almaktadır. Sanatçının imzasının üzerinde oval şekilde dönemin sansür mührü yer almaktadır. Sol alt kısımda yayıncının mührü yer almaktadır. Eserdeki Yaji ve Kita karakterlerinin isimleri yanlarında kırmızı zemin üzerine siyah renkle gösterilmiştir. Resim izleyiciye yakın olan kısımda renkli iken uzaklaştıkça siyah beyaz bir renge bürünmektedir. Öndeki ağaçların arkasında Ay hilal şeklinde kısmen görünmektedir. Havanın kararmaya başladığını üstte yer alan siyah bokashi şeritten ve gökyüzünde görülen aydan anlaşılmaktadır.

Resimdeki ağaçlarda dikey çizgiler, zeminde ise yatay çizgiler kullanılmıştır. Evlerin çatılarında ve zemin çizgilerinde tekrar eden çizgiler görülebilir. Sanatçı ritim duygusunu evlerin tekrarında ve zemin çizgilerinde yaşatmaktadır. Figürlerin olduğu alan yol boyunca sıcak renklerle gösterilirken diğer alanlar tamamen renksiz ve soğuktur. Doku farkı yoktur. Resmin odak alanı ortada kavga eden figürlerdir. İzleyici esere baktığında ön plana yerleştirilmiş figürlerle birlikte uzayıp giden yol ile yerleşim yerine doğru ilerler. Geniş başlayan yol istasyona doğru incelererek devam etmesi ve küçülen cisimlerle derinlik algısı güçlü biçimde görülmektedir. Baskının ön planında yer alan yol kenarındaki bitkiler ve ağaçların rengi canlı iken derinlik algısını güçlendirmek amacıyla uzak plandaki ağaç ve bitkiler koyu gri renkte tasvir edilmiştir, renk perspektifi kuvvetli şekilde hissedilmektedir.

Baskıda, birlikte seyahat eden Yaji ve Kita'nın bir çay evinde durmaları ve Kita'nın iyi bir han bulmak için çok yorgun olan Yaji'den önce hareket etmesiyle başlayan gezginleri büyüleyen kötü bir tilki hakkında anlatılan komik bir olayı tasvir

edilmektedir. Ayrıca bu baskı Japon inanışının da bir betimlemesidir. Japonlar porsuk, tilki ve yılan gibi hayvanların da ruhları olduğunu inancındadır. Bir havyanın ruhu dönüşüm geçirebilir ve güzel bir kız şeklini alabilir. Hayvan ruhlarının insanlarla oynamayı sevdiğine inanılır. Bir insanın bedeni hayvan ruhu tarafından ele geçirildiğinde, o kişi uygunsuz davranış, sosyal kuralların ihlali veya garip konuşma gibi belirtiler gösterdiğine inanılır. O kişi kapalı bir odaya konulur ya da bedenden hayvanın ruhunu çıkarmak için bir ateş yakılır veya kişi dövülür. Böylece ruh işkence gören bedenden kaçır. Bir havyan ruhu tarafından ele geçirilmekten ya da kandırılmaktan korunmak için kaşlarına tükürük sürmek gerektiğine inanılmaktadır. (Addiss. 1980: s.45)



Görsel 44: Utagawa Hiroshige, 7 numaralı Fujisawa istasyonu: Yugyō-ji Tapınağı, Tōkaidō Yolu'nun Elli Üç İstasyonu serisinden, 23,3 x 35,5 cm, Renkli Ahşap Baskı, 1834 ("Sanal 44", 2021)

Hiroshige'nin Tōkaidō Yolu'nun Elli Üç İstasyonu serisinden 7 numaralı *Fujisawa İstasyonu: Yugyo-ji Tapınağı* isimli, 23,3 x 35.5 cm ebatlarında kâğıt üzeri

çok renkli ahşap baskı eserinde en önde anıtsal bir Torii¹ kapısı vardır ki, bu resme yerleştirilmiş en büyük elemandır. Diğer unsurların tamamı bunun arkasında yani ikincil öneme sahip görünmektedir. Bu ahşap objenin arkasından mavi bir nehir akmaktadır. Nehrin üzerine yapılan ahşap görünümlü köprü nehrin ayırdığı iki kara parçasını birbirine bağlamaktadır. Nehrin ilerisinde Fujisawa istasyonu olduğu düşünülür yerleşim yeri görülmektedir. Sağ tarafta ormanlık bir alan yer alır. Yerleşim alanı birbirine yakın birçok yapıdan oluşmaktadır. Nehrin arkasındaki yerleşim yerinin gerisinde üzerinde tapınağın ve ağaçların bulunduğu bir tepe görülmektedir. Tapınağın merdivenlerinin mavi renkte olduğu görülmektedir. Tapınağının bulunduğu tepenin sol tarafında dik bir uçurum vardır ve sol tarafına doğru yüksekliği azalan bir formdadır. Eser köşelerinde oval iç bükeylerin olduğu çerçeveye sınırlanmıştır. Sol üst köşede yayıncının kırmızı mührünün üzerine sanatçının imzası görülmektedir. İmzanın sağında eserin adı, yanında ise ait olduğu serinin ismi yazmaktadır. Sol alt kenarda çerçevenin dışında sansür mührü görülmektedir.

Resme karşıdan bakıldığında yatay olarak ikiye ayrılmış gibidir. Alttaki kısımda insanların ve yerleşim yerinin olduğu kısım deniz ile üstteki kısımdan ayrılır. Üstteki kısımda ağaçlık bir adanın üstüne kurulmuş tapınak görülür. Kapının alt kısmından başlayan insanlar sırası köprüden karşıya kadar devam etmektedir. Torii kapısının arkasındaki figürlerin ellerinde sopalar vardır.

Baskının genelinde yatay, dikey ve diyagonal çizgiler vardır. Eser genel olarak soğuk renklerle oluşturulmuş olup, sıcak renk kullanımı oldukça azdır. Baskıda ışık ve gölge unsurları kullanılmamıştır. Baskının ön plana yerleştirdiği ve büyük bir leke olarak keskin hatlara sahip anıt, resmin dikkati çeken ilk unsurdur. Evlerin tekrar eden çatılarında, arkadaki tekrar eden kayalarda ritmi hissedilir. Sanatçı izleyiciye başlangıç noktası olarak anıttan başlayarak tapınağa giden bir yolculuk sunmaktadır. Ulaşmak istenen nokta, mavi renkle vurgulanan tapınak merdivenleri ve tapınaktır.

¹ Torii Kapısı: Japonya'da Şinto tapınağının kutsal bölgelerinin girişini gösteren sembolik geçit. Genellikle ahşap malzemeden, iki sütun ve iki kirişli olacak şekilde inşa edilen yapı ("torii", (t.y), 1. Paragraf).

Benzaiten, yerel halk ve hacılar arasında popüler olan bir tanrıdır. Enoshima, Fujisawa sahilinin hemen dışında, gelgitin az olduğu zamanlarda yürüyerek ulaşılabilen bir adadır. Enoshima, körlerin koruyucusu olarak bilinen bir tanrıça olan Benzaiten Kültü'nün merkezidir. Bu tanrıçanın görme yetisine sahip olmayan insanları yetenekli birer masör, müzisyen ve akupunkturcu yapma gücüne sahip olduğuna inanılır. Birçok kör insan bu tapınağa hac ziyareti yapmıştır (Shelby, 2003: s.10). Toakido 7 istasyonu olan Fujisawa'da, Hiroshige bir Benzaiten Tapınağı tasvir etmiştir. Torii kapısının arkasında başları ırmağa dönük olan ve ellerinde sopa olan kör figürler bu inanışa bir göndermedir.



Görsel 45: Utagawa Hiroshige, 26 numaralı İstasyon Nissaka: Sayo Dağı Geçidi, Tōkaidō Yolu'nun Elli Üç İstasyonu Serisi, 24,2 x 34,7 cm, Renkli Ahşap Baskı, 1834 ("Sanal 45", 2021)

Hiroshige'nin Tōkaidō Yolu'nun Elli Üç İstasyonu serisinden 26 Numaralı İstasyon Nissaka: Sayo Dağı Geçidi isimli 24,2 x 34,7 cm ebatlarında kâğıt üzeri çok renkli ahşap baskı eserinde sol alt köşeden başlayan diyagonal bir yol sağ üst köşeye kadar dik bir yokuş halinde uzanmaktadır. Yolun tam orta kısmında büyük yuvarlak bir kaya yer alır. Kayanın etrafında 5 figür görülür. Figürlerin başlarında geleneksel şapkalar vardır ve vücut yapıları belirgin değildir. Devamında yukarıya doğru 3 figür

tırmanmaktadır. Yolun iki yanında ağaçlıklı bir alan yolu çevrelemektedir. Soldaki açıklık alandan 3 tane dağ görünmektedir. Eser köşelerinde oval iç bükeylerin olduğu çerçeveyle sınırlanmıştır. Sol üst köşede yayıncının kırmızı mührünün üzerine sanatçının imzası görülmektedir. İmzanın sağında eserin adı, yanında ise ait olduğu serinin ismi yazmaktadır. Sol alt kenarda çerçevenin dışında sansür mührü görülmektedir.

Yolda ve arkadaki dağın zirvesinde yatay paralel çizgiler, ağaçlarda dikey çizgiler kullanılmıştır. Yolun iki yanındaki ağaçlık alanda ve dağın üstünde, kısa bitkiler de görülür. Bu bitkileri betimlemek için kısa kesik çizgiler çokça kullanılmıştır. Sağ üste çıkan yol çizgilerinde ve ağaçlarda ritmi hissetmek mümkündür. Eserde soğuk renkler hakimdir. Dikkati çeken yol, açık bir leke olarak vurgulanırken; yolun dışındaki alanlar soğuk ve koyu renklerle betimlenmiştir. Vakit akşama doğrudur bunu resmin üst kısmına hâkim mavi renk bokashi şeritten ve ufuktaki kızıl renkten güneşin batmakta olduğundan anlayabiliriz. Hiroshige'nin bu eserinde ışık direk yolu aydınlatırken diğer alanlar daha karanlık ifade edilmiştir. Resimdeki ağaçlarda kısa kesik çizgiler yaprak ve otlukları göstermeye çalışırken doku farkı diğer alanlarda gösterilmemektedir. Doku farklılıkları renk ve çizgilerle ifade edilmeye çalışılmıştır. Sanatçının eserde açık bir leke olarak kullandığı yol ve üzerindeki kaya baskının odak alanıdır. İnsanların üzerinde ilerlediği yol, büyük bir kaydırak gibi diyagonal bir hareketle izleyiciye yol göstermektedir.

Japon inanışında insanlar cansız nesnelerin ruhlara sahip olabileceği inancına da sahiptiler. Bu inançta, cesedin başka yere gömülmesine rağmen, bir cenaze töreninin veya ölümün gerçekleştiği yere mezar taşı dikilmesi şeklinde yaygın bir uygulama ile güçlendirilmiştir. Bu inançta kayalar tanrıların ve ruhların meskenleri olabilir veya insan kayaya dönüşebilir. Bir türbenin veya kutsal bir yerin yasak bölgesine girerek bir kuralı çiğneyen kadının taşla dönüşebileceğine inanılır. Ayrıca bir kadın kedere, üzüntüye kapıldığı zaman da kayaya dönüşür veya ruhu kayayı mesken edinebilir (Addiss, 1980, s.48).

Bu inanışın bir örneği, uzun zaman önce hamile bir kadının, kocasını karşılamak için Nissaki istasyonundan komşu Kanaya İstasyonu'na giderken, bir

hırsız tarafından öldürülmesinde görülmektedir. Kadının kanı kayaya akar ve kaya onun ruhunun meskeni olmuştur. Bu zavallı kadının öldürüldüğünü gören Merhamet Tanrıçası Kannon, ona ve bebeğine acımış ve bebeği mizuame (yumuşak şekerleme) ile emzirmiştir (beslemiştir). Bebek daha sonra yakındaki bir Kuon-ji Tapınağı'nın rahibine emanet edilir ve cesur bir genç olarak büyür. Çocuk büyünce hırsızdan intikam alır. O zamandan beri Kuon-ji Tapınağının, kadınların ve bebeklerin koruyucusu olduğuna inanılır ve ibadet edilir (Addis, 1980, s. 49). Tōkaidō'nun yirmi altıncı istasyonu olan Nissaka'da, otoyolun ortasında duran bir kayanın tasvirinde bu inanışı görüyoruz. Kadının ruhunun içinde olduğu kaya inanışa göre her gece hüzünlü bir ağlama sesi çıkartmaktadır. Bu nedenle "Gece Ağlayan Kaya" olarak adlandırılmaktadır.



Görsel 46: Utagawa Hiroshige, 26 numaralı İstasyon Nissaka: Sayo Dağı Geçidi'nde Gece Ağlayan Kaya, Mugen Dağı'nın Uzak Görünümü, Tōkaidō Yolu'nun Elli Üç İstasyonu Serisinden, 22,5 x 34,5 cm, Renkli Ahşap Baskı, 1841. ("Sanal 46", 2021)

Tōkaidō yolunda, yük taşıyan hamallar yayan, zenginler ise at sırtında seyahat ediyordur. Daimyo gibi önemli insanlar tahtirevanlar üzerinde seyahat ediyordur. Tōkaidō yolunu kullananlar Hiroshige'nin kompozisyonlarının büyük bir parçası olsalar da merkezde yer almamışlardır. Hiroshige'nin baskılarında yüksek rütbeli kişilerin yüzlerini asla göremiyoruz, sadece ara sıra başlıklarını görmekteyiz. Bu durumun Hiroshige'nin dahil olduğu sosyal sınıfa olan saygısının bir göstergesi olduğu düşünülmektedir. Nissaka İstasyonu'nda sanatçının dikkat çekmeyi istediği unsur Ağlayan Kaya'dır. Hakkında anlatılan hikâyeler, sanatçının odak noktası olarak kayayı; tam da eserin ortasına yerleştirmeye itmiş gibi görünmektedir.

Hiroshige'nin Tōkaidō Yolu'nun Elli Üç İstasyonu serisinden *26 Numaralı İstasyon Nissaka: Sayo Dağı Geçidi'nde Ağlayan Kaya, Mügen Dağı'nın Uzak Görünümü* isimli (Görsel 46), 24,2 x 34,7 cm ebatlarında kâğıt üzeri çok renkli ahşap baskı eserinde göl kenarında bir yol görüntüsü görülmektedir. Yol sol tarafa doğru yükselerek gider. Karşı kıyıda art arda üç dağ vardır. Dağların sağa bakan yamaçlarına bitki örtüleri hâkimdir. Yol kenarında iki büyük ağaç kısmen görülmektedir. Yolun tam ortasında şeklinden ve renginden anlaşılacağı üzere büyük yuvarlak bir kaya parçası vardır. Kaya parçasının sol yanında geleneksel kıyafetler içerisinde iki erkek figür birbirleriyle kaya hakkında konuşuyor gibi görülmektedir. Kaya parçasının sağ yanında ise tahtirevanın içinde bir kişi ve onu taşıyan iki erkek figür yer alır. Tahtirevanın içindeki figürün yüzü öne eğik ve belirsizdir. Yanlarında ise kadın bir figür ayakta, onlara doğru bakmaktadır. Bu yolun her iki ucunda kısmen iki tepe görülmektedir. Eser köşelerinde oval iç bükeylerin olduğu çerçeveye sınırlanmıştır. Sağ üst köşede kırmızı zemin üzerine siyah renkle baskı serisinin adı yer almaktadır. Baskı serisinin sağında eserin ismi yer almaktadır. Sol alt kısımda sanatçının imzası görülmektedir.

Baskı tasarım yönünden incelendiğinde yatay, dikey ve birbirini takip eden oval çizgileri çokça görmek mümkündür. Resimdeki elemanların kontörleri keskin ve belirgin biçimdedir. Eserde sıcak renkler az, soğuk renkler daha çok kullanılmıştır. Figürlerin başlıkları ve tahtirevanın gölgeğinde kullanılan sarı kişilerin önemini vurgulamak amacıyla yapılmış olabilir. Renkler ışık gölgeyi vurgulamak yerine daha çok doku farkını göstermek için kullanılmıştır. Buna karşılık

ağaçlar ile insanların ten rengi aynı tondadır. Zaman, ufuk çizgisindeki turuncu renkten anlaşılabilirdi üzere akşam vaktini göstermektedir. Taş ve dağlar aynı renk kullanılarak ifade edilmiştir. Gölgeleleri sadece dağ eteklerinde kullanmış ancak figürlerde, ağaçlarda ve kayada aynı betimlemeyi yapmamıştır. En büyük leke olan göl dikkatimizi çekmez odak noktası resimde büyük kayadır. Perspektife uyan dağların küçükten büyüğe sıralanışı ritmi hissettirmektedir.

Eseri tam ortadan ikiye yatay olarak ayıran göl çizgisi, bir anlamda kalabalık olan alt kısmı üst kısımdan ayırır. Buna rağmen dağlar ve ağaç yapraklarının çokluğu dengeyi bozmaz. İzleyici esere baktığında kaya dikkati çekerken, oradan kıyafetteki turuncuya, sarı başlıklara, ufuk çizgisine ve yine sarı lekelerle, turuncu lekeleri takip ederek dairesel bir yol içerisinde bulunur.



Görsel 47: Utagawa Hiroshige, 14 numaralı İstasyon Hara: Fuji Dağı Sabah, Mugen Dağı'nın Uzak Görünümü, Tōkaidō Yolu'nun Elli Üç İstasyonu serisinden, 25 x 37,2 cm, Renkli Ahşap Baskı, 1834 (“Sanal 47”,2021)

Japonya uzun bir süre boyunca Fuji Dağı tarafından sembolize edilmiştir. Dağdan çağlar boyu Japon edebiyatında bahsedilmiş ve birçok şiire, resme, efsaneye,

hikâyeye konu olmuştur. Fuji Dağı'nın ihtişamı ve güzelliğine hayran olunmanın yani sıra antik çağlardan beri kutsal kabul edilmiş ve en önemli hac merkezlerinden biri olmuştur.

Fuji Dağı'nın dini önemi Şinto tanrısı olan Sengen-sama'nın özelliklerine benzeyecek şekilde gelişmiştir. Sengen-sama'nın ruhunun Fuji Dağı'nda olduğuna inanıyorlardır. Onun ateşli özellikleri, Güneş tanrıçası Amaterasu'nun torunu Ninigi ile evlenme ve yanan bir evde doğum yapma geçmişiyle ilgilidir. Fuji'nin volkanik patlamalarına eşit olan Sengen'in ateşli karakteristiğinin ortaya çıkışı, 864'te Jogan döneminde meydana gelen büyük patlamalardan birinden türetilmiştir. Fuji'nin neden olacağı yıkımdan kurtulmak için Jogan hükümeti Budistlere Sutra okumalarını ve “pasifleştirme-teşekkür” sunmalarını emretmiştir. Bu felaketten sonra Sengen'in dağın patlamalarını kontrol etme gücü olduğuna inanılmıştır ve ibadet için tapınaklar inşa edilmiş ve koruma için dualar edilmiştir (Ahmed, 2015, s.44-45).

Japon inanışında, tanrıların ve kutsal ruhların, dipsiz okyanuslarda ve göllerde, yüksek dağlarda, yükselen ağaçlarda, güçlü kayalarda, boğazlarda ve kanyonlarda, gök gürültülü şelalelerde ve hızlı nehirlerde bulunduğu inanılır. Olağanüstü doğanın her yerinde, Japonlar gizemli doğal güçleri iş başında görürler. Tanrılar, insan komşularını günlük hayatta korurlar. Köylüler, bu koruma için tanrılara ve ataların ruhlarına periyodik olarak teşekkür (dua - şükür) ederler. Mahsullerin hasadından sonra insanlar tanrılara şükretmek için ziyafetler vererek, hasat edilen mahsullerin ilkinin sunarak, dans ederek, şarkı söyleyerek ve çeşitli ritüeller gerçekleştirerek bayramlar düzenlerler. Tanrıların ikametgahları olan dağlara gidip gelmeleri yerine, insanlar köylerine tanrıların kalıcı olarak yerleşmelerini sağlamak amacıyla tapınak inşa etmişlerdir. Bu nedenle, tanrılar ve ruhlar yerel yaşamın ayrılmaz bir parçasıdır (Addiss, 1980, s.43).

Fuji Dağı birçok baskı setinde kompozisyonun merkezinde baskın rol oynar. Tōkaidō'nun on dördüncü istasyonu olan Hara, Fuji Dağı'nın en iyi manzarasına sahip olan istasyondur. Hiroshige'nin Hara istasyonu baskılarında, tüm ihtişamı ve estetik unsurları ve dini önemiyle Fuji Dağı tasvir edilmiştir.

Hiroshige'nin Tōkaidō Yolu'nun Elli Üç İstasyonu serisinden *14 Numaralı İstasyon Hara: Fuji Dağı Sabah, Mugen Dağı'nın Uzak Görünümü* isimli eseri (Görsel 47), 25 x 37,2 cm ebatlarında kâğıt üzeri çok renkli ahşap baskı eseri, köşelerinde oval iç bükeylerin olduğu çerçeveye sınırlanmıştır. Yayıncının mührü kırmızı sol kenarda orta kısımda yer almaktadır. Yayıncının mührü üzerinde sanatçının imzası yer almaktadır. Sol üst köşede serinin adı ve eserin ismi yer almaktadır. Sol alt kenarda aşağı kısımda çerçeve dışında sansür mührü görülmektedir.

Baskının sol alt köşesinde iki kenarında yeşil renkte otların bulunduğu gri renkle gösterilen Tōkaidō yolunda seyahat eden iki kadın hamalıyla konuşuyorken tasvir edilmiştir. Soldaki iki figür kadın, ardındaki ise omzunda yük taşıyan hamal bir erkek figürüdür. Öndeki kadın konuşurken başlığını tutar, diğer kadın ise başlığını eline almıştır. Üzerlerinde yerel kıyafetler saçları da geleneksel biçimde toplanmıştır. Hara istasyonunda ayrılan gezginler bir sonraki istasyon olan Yoshiwara'ya doğru gidiyorlardır. Bölgede çok sayıda bulunan göletler gezginlerin arkasında görülür. Gezinlerin sağındaki tarlada iki adet turna kuşu görülmektedir. Yine Fuji dağının yanından geçen bir kuş sürüsü de baskıda yer alır. Fuji dağı düz bir ovanın üzerinde yükselir ve baskının kenar çerçevesini aşarak dışına kadar uzanır. Fuji Dağı, Ashitakeyama Dağı'nın arkasında kısmen gizlenmiştir. Gökyüzünün kıızıllığından zamanın sabah olduğu anlaşılmaktadır.

Tasarım elemanları açısından izlendiğinde çizgilerin bolca kullanıldığı bir baskıdır. Yatay zeminlerde yatay, dağlarda diyagonal, figürlerde forma uygun, otlarda kısa kesik çizgiler kullanılmıştır. Öndeki figürlerde canlı mavi rengi kullanarak izleyicinin dikkatini çekerken arkadaki dağın büyüklüğünü kullanarak denge oluşturulmuştur. Eserde soğuk renkler hâkimdir. Sanatçı, gökyüzü dışında soğuk renkleri kullanarak kışın soğuk havasını hissettirmek istemiştir. Eserdeki elemanlarda ışık gölge hissi sadece dağlarda ve zeminde verilmiştir. Doku farkı sadece otluk alanda kullanılan kısa kesik çizgilerde gösterilmiştir.

Eserinde bir An'ı betimleyen sanatçı, figürleri canlı bir mavi ile renklendirerek dikkatimizi oraya çekmek istemiştir. İzleyici figürlerden yukarıya

çıkar Fuji Dağı'nı izlemeye koyulur. Öyle ki; gücünü hissettirmek için çerçeveyi aşan bu görkemli yapı, bu izlemi hak etmektedir. Önünde resmedilen kadın figürleri de dağın doğurganlığına ve üretkenliğine bir gönderme olduğu düşündürmektedir. Japonya'daki dağlar ve dağ suları bir doğurganlık kaynağı olarak da görülmektedir (özellikle pirinç yetiştiriciliği ile ilgili olarak). Doğrudan Fuji Dağı'ndan gelen bu su özellikle kutsal kabul edilmiştir.



Görsel 48: Utagawa Hiroshige, 21 Numaralı İstasyon Mariko: Ünlü Çay Dükkânı, Tōkaidō Yolu'nun Elli Üç İstasyonu Serisinden, 22,7 x 35,5 cm, Renkli Ahşap Baskı, 1834 ("Sanal 48",2021)

Tōkaidō yolu boyunca yer alan elli üç posta istasyonunun her birinin kendine karakteri ve kendine has ürünlere sahiptir. Buralarda özel yiyecekler, yerel el sanatları ve hediyelik eşyalar satın alınabilirdi. Bu özelliklerin tümü Tōkaidō efsanesinin bir parçası haline gelmiş ve posta istasyonları özellikle on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl Japon bakılarına ve resimlerine konu olmuştur. Bu durumun Tōkaidō yolunun 21. istasyonu olan Mariko'da Hisroshige tarafından tasvir edilmiştir. Mariko erken açan kiraz çiçekleriyle ve yöresel lezzetiyle tanınmış istasyonlardan

biridir. Tororo-Jiru adı verilen rendelenmiş patates çorbası ve tatlı patates ezmesi ile meşhurdur (Shelby, 2003, s.11-12).

Hiroshige'nin Tōkaidō Yolu'nun Elli Üç İstasyonu serisinden *21 Numaralı İstasyon Mariko: Ünlü Çay Dükkânı* isimli eseri (Görsel 48), 22.7 x 35,5 cm ebatlarında kâğıt üzeri çok renkli ahşap baskı eseri yatay formdadır. Baskı köşeler içe konik kenarlar düz biçimde çerçevelidir. Baskının sol alt köşesinde kırmızı renkte yayıncının mührü yer almaktadır. Sol alt kısımda çerçevenin dışında sansür mührü görülmektedir. Yayıncı mührünün üzerinde sanatçının imzası görülmektedir. Sol üst köşede baskı serisinin adı ve eserin adı yan yana yerleştirilmiştir. Baskının sağ tarafında çay evi görülmektedir. Sağ tarafa doğru yükselerek devam eden yol görülmektedir. Baskının sağdaki yapı ve soldaki yürüyen figür ile iki alan, arkadaki dağ aracılığıyla bütünleştirilmiştir. Çay evinin arkasında üzerinde ağaçların olduğu dağ yer almaktadır.

Çay evinin iki tarafında tomurcukları belirginleşen ağaçlar yer almaktadır. Tomurcuklanan ağaç baharın gelmesini ve istasyonun bir özelliği olan erken açan kiraz çiçeklerine bir gönderme olduğu düşünülmektedir. Gökyüzündeki şerit halindeki kırmızı bokashi rengi akşamın erken saatleri olduğu gösterir. Dükkânın içinde üç figür görünmektedir. İki erkek figür masada yemek yerken, ayakta olan sırtında bebek taşıyan ve hizmet eden bir kadın figürüdür. Dükkânın duvarına yaslanan afişte yöresel lezzetlerin reklamı yapılmaktadır. Yapının camlarında ve köşe kirişinde de benzer reklamlar vardır. Sol tarafta yolculuğuna devam eden figür de burada ihtiyaçlarını karşılamış ve tekrar yola koyulmuş olduğu tahmin edilmektedir. Eserin kısaca bir an'ı değil bir zaman aralığını tasvir ettiği düşünülmektedir.

Baskı, tasarım elemanları açısından bakıldığında çizgisel bir çalışmadır. Yapının duvarlarında dik ve sık çizgiler, çatıda ve dağlarda diyagonal çizgiler, ağaçlarda karmaşık, zeminde yatay çizgiler tekrarlar halinde kullanılmıştır. Resimde ışık soldan gelirken yapının sağ tarafı ve arkasındaki yapı gölgede kalmaktadır. Yine uzaktaki dağ da karanlık bir gölge içerisinde ifade edilmiştir. Doku farklılıkları çizgilerin kullanımı ile verilmeye çalışılmış, uzun çizgiler düz bir dokuyu belirlerken; kısa çizgiler otluk alanları ifade ederken kullanılmıştır. Yapının

duvarlarındaki paralel sık çizgiler ve dağdaki paralel kısa çizgiler tekrar ederek ritim duygusunu pekiştirir. Tōkaidō Yolu'nun Elli Üç İstasyonu serisinden olan bu eserlerde vurgu yapılmak istenen elemanlar ya da önem arz eden mekânlar; renk, oran, lekesele olarak öne çıkarılarak izleyicinin dikkatini çekmeyi hedeflemektedir. Bu resmin dikkat çekilmek istenen ögesi çay evidir. Resmin solunda kalan boşluk ile sağ tarafın doluluğu resimdeki denge unsurunu yerine getirir.



Görsel 49: Utagawa Hiroshige, 46 numaralı istasyon Shonu: Ani Yağmur, Tōkaidō Yolu'nun Elli Üç İstasyonu Serisinden, 23,2 x 35, cm, Renkli Ahşap Baskı, 1834 ("Sanal 49",2021)

Bununla birlikte Hiroshige, her istasyonun belirgin bir özelliğini betimleyen öğelerin dışında her yerde karşılaşılabilecek durumları tasvir ettiği baskıları da vardır. Bunun bir örneği ilk Tōkaidō İstasyonu serisinin başyapıtları arasında kabul edilen Shono İstasyonu (Görsel 49) baskısıdır. Shono istasyonunu tanımlayacak herhangi bir öğe yoktur ve bu sanatsal başarı diğer Tōkaidō serilerinde de bulunur.

Hiroshige'nin Tōkaidō Yolu'nun Elli Üç İstasyonu serisinden *46 Numaralı İstasyon Shonu: Ani Yağmur* isimli eseri (Görsel 49), 23,2 x 35,6 cm ebatlarında kâğıt üzeri çok renkli ahşap baskı eseri yatay formdadır. Baskının sol alt köşesinde

kırmızı renkte yayıncının mührü, mührün üstünde ise sanatçının imzası siyah renkte yer almaktadır. Sol üst kısımda ise baskı serisinin adı ve eserin adı yan yana yer almaktadır. Sağ tarafta yer alan şemsiye üzerinde ise yayıncının soy ismi görülmektedir. Sol alt kısımda çerçevenin dışında sansür mührü yer almaktadır.

Baskıda Hiroshige'nin şiddetli bir yağmur fırtınası hissini betimlemedeki dehasını göstermektedir. Bu baskıda, Hiroshige'nin birçok baskında olduğu gibi köşeler içe doğru konik kenarlar düz çizgi halinde dikdörtgen bir çerçeve içindedir. Ön planda sağdan alt köşeden başlayan ve sol kenara doğru yükselen bir yol vardır. Arka planda ise 3 sıra halinde birbirine paralel bambu sıraları, sağdaki çatılar arasında yeşil bokashi ve sağda ön plandan yukarı doğru uzanan siyah bokashi ile üç farklı gri renkte eşit olarak basılmıştır. Bambuların tepeleri fırtınanın şiddetiyle eğilerek rüzgârın hareketi hissettirilmektedir. Yağan yağmur gri bir perde gibi arkasındaki planlar arasındaki mesafeyi belirtmektedir. Resmin üst kısmını kaplayan karanlık renk, bizde; zamanın akşama doğru olduğu hissini uyandırır. Ağaçların alt kısmında karanlık içerisinde kaybolmuş birkaç ev de görmek mümkündür.

Yol üstünde ilerleyen, sağda şemsiyeli bir adamı şapkalı ve pelerinli bir adam takip etmektedir. Sol tarafta iki tahtirevan taşıyıcısı önlerinde bir adam ve tahtirevan içinde seyahat eden bir kişi tepeyi tırmanmaktadır. Tahtirevan taşıyıcıları ve köylüler fırtınanın içinden geçerken yağmur tabakaları belirgin eğimli çizgilerle temsil edilmektedir. Tahtirevan taşıyanlar ıslak yolda dikkatli bir şekilde yürüyüşlerini sürdürürken, tepeden aşağı inen figürler fırtınanın şiddeti arttıkça koşuya başlamış oldukları düşünülmektedir.

Eser, tasarım elemanları açısından incelendiğinde şu tespitlere varmak mümkündür. Söz konusu resimde diğerlerinin aksine çizgiler daha hafiftir. Figürleri çevreleyen kontur çizgileri nettir. Şemsiyede ve zemini aşağıya çeken çizgiler birbirine paralel düz çizgiler olmakla birlikte, öndeki ağaç dalları karmaşık yapıdadır. Zemin çizgileri, şemsiye ve pelerin çizgileri tekrar eden çizgilerdir. Işık, yolu ve figürlerin olduğu alanı aydınlatırken arkadaki ağaçlar uzaklığa göre kararmaktadır. Bunun yanında yol ve figürlerde sıcak renkler arka planda soğuk ve koyu renkler hâkimdir. Figürlerin yürüyüş anındaki vücut hareketleri ve rüzgârı ifade

eden betimleme ile hareket hissini sağlamaktadır. Baskının birbirini tamamlayan üç üçgen alandan oluştuğu görülür. Birincisi; yol ve üzerindeki figürlerin olduğu, ikincisi ağaçların oluşturduğu ve üçüncüsü ise gökyüzünün meydana getirdiği üçgen alandır. Doku farklılıkları yine çizgilerin kullanımı ile verilmiştir. Kısa kesik çizgiler pelerinlerdeki (hasırda-bambu olabilir) yapıyı uzun çizgiler düz alanları hissettirmek için kullanılmıştır.

Sanatçı tahtirevanda taşınan asil kişiyi yine kendi sınıfına olan saygısından dolayı yüzünü gizlemiş sadece üzerindeki örtünün altından eli, ayağı ve mavi kıyafetini göstermekle yetinmiştir. Sanatçının dikkat çekmek istediği unsur ön kısımda yer alan figürler olmalıdır. Ağaçların arasından figürlere doğru esmekte olan rüzgârda bizi sanatçının ilk başta görmemizi istediği alana yönlendirir. Her ne kadar ifade edilen figürler gerçek anatomik yapılara uygun ifade edilmemiş olsalar da, asıl istenen soğuk, yağmurlu ve rüzgârlı bir zaman dilimi; sanatçının ustalığı sayesinde izleyiciye oldukça iyi hissettirilmektedir. Arka planın koyu renkle öndeki alan daha açık boyanarak derinlik algısı güçlendirilmiş, gidilen yolun güçlüğü izleyiciye hissettirilmiştir.



Görsel 50: Utagawa Hiroshige, 47 numaralı istasyon Kameyama: Kardan Sonra Temiz Hava, Tōkaidō Yolu'nun Elli Üç İstasyonu Serisinden, 23,8 x 36 cm, Renkli Ahşap Baskı, 1834 ("Sanal 50", 2021)

Hiroshige'nin Tōkaidō Yolu'nun Elli Üç İstasyonu serisinden 47 Numaralı İstasyon Kameyama: Kardan Sonra Açık Hava isimli eseri (Görsel 50), 23.8 x 36 cm ebatlarında kâğıt üzeri çok renkli ahşap baskı eseri alışkın olduğumuz tarzda bir çerçeve kullanmıştır. Sol köşeden başlayan dik ve ağaçlar ile kaplı bir yamaç sağ üst köşede kalesi ve bir tapınak ile son bulur. Yamacın sağa bakan kısmı boşluktur. Sol kısmındaki vadide ise yamaca paralel uzanan dağlar ve aşağı kısmında belli belirsiz evler yer alır. İse Eyaletinin Kameyama kasabasındaki evlerin çatıları kar altında görülmektedir. Soldan sağa diyagonal şekilde yükselen dik patikayı tırmanan insanlar görülmektedir. Gökyüzü sabahın erken saatinden güneşin doğuşuna yakın kıızıllıktadır. Baskının üst kenarı boyunca mavi bokaşhi bir şeritle sabah vakti vurgulanmıştır.

Baskı incelenmesinde ilk dikkat çeken unsur bu eserin çizgiler ile lekesele görünümüne de sahip olmasıdır. Ağaçlarda, dağlarda ve evlerde keskin ve uzun çizgiler

kullanılmıştır. Ardışık biçimde uzanan dağlar ve evler ritim hissini pekiştirir. Keskin çizgiler unsurların hatlarını belirler ve diğerlerinden ayırır. Renk kullanımı az olduğundan sanatçının çizgileri bu amaçla kullanması gayet normaldir. Yine otluk alanlarda bolca kısa kesik çizgiler kullanarak doku farkını yaratmıştır. Ağaçlarda kullandığı sık çizgilerin yoğunluğu leke hissini oluşturmaktadır. Resmin geneline hâkim olan beyaz renk, karlı bir günün izleyicide oluşturması istenen hissi kuvvetlendirir. Sadece kaleye tırmanan insanlarda renk kullanılmış olması bu fikri destekler. Resmin en dikkat çeken unsuru ortada göğe kadar uzana iki ağaçtır. Resmin sağ tarafında oluşturulan doluluk ile solundaki boşluk alan birbirini dengeler ve karmaşadan uzaklaşır. Yamacı izleyen ve tekrar eden ağaçlar ritmi destekler. Gittikçe kalabalıklaşan tepe; yavaş yavaş çıkılan bir tepede heyecan uyandıran bir ritmi artıran bir sona ulaşmak gibidir.

Hiroshige'nin izleyicinin gözünü yönlendirmek için kullandığı bir diğer etkili araç, güçlü eğrilerin veya güçlü köşegenlerin kullanılmasıdır. Diyagonaller, özellikle Kameyama baskısında görüldüğü gibi, bir kompozisyonun bir köşesinden karşı köşeye ulaştıklarında, gözü resmin yüzeyinde hızla hareket ettirirken heyecan yaratır.

Hiroshige, bu baskıdaki figürleri tasvir ederken, formlarını tanımlamak için yalnızca giysilerin ana hatlarını ve renklerini kullanmıştır. Figürleri betimlerken çok fazla ayrıntıya girmemiş ve çoğu zaman onları bireyselleştirmemiştir. Figürleri daha ayrıntılı olarak çizmiş olsaydı, manzara figürlerin hizmetinde olacağı düşünülmektedir. Böylelikle Hiroshige, figürleri genelleştirerek, onları gerçekleştirdikleri eylemlerin temsilcisi ve nihayetinde içinde hareket ettikleri manzaranın bir parçası haline getirdiği anlaşılmaktadır.

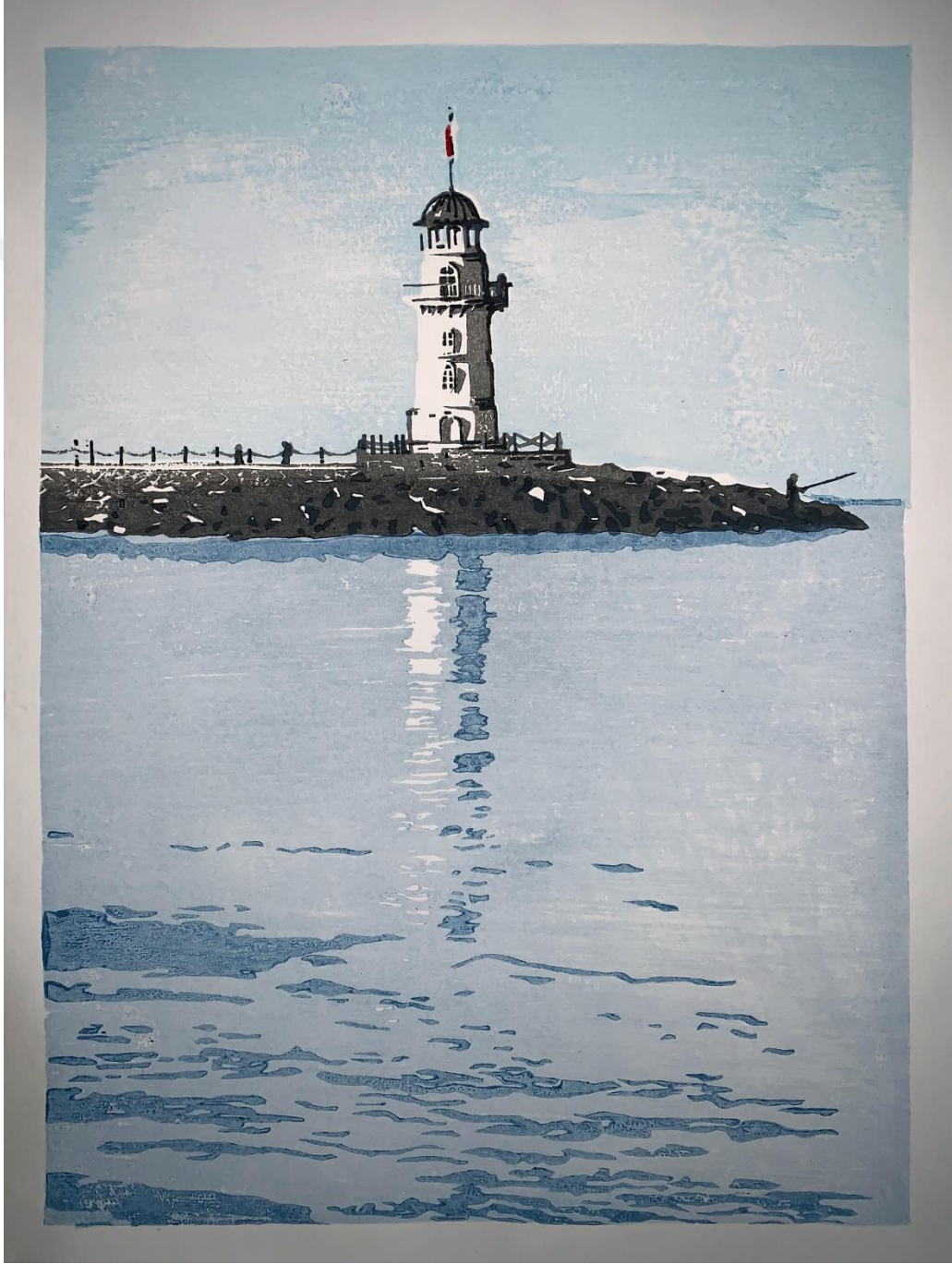
5. BÖLÜM- UYGULAMA ÇALIŞMALARI VE ANALİZLERİ

Uygulama çalışmaları, tez konusu hakkında yapılan araştırmalar ve eser analizleri sonucunda şekillenmiştir. Eserlerin çıkış noktasına Tokugawa döneminde yaşayan insanların gezip gördüğü yerleri hatırlamak, orada geçirdiği güzel zamanın anılarını canlı tutmak isteğiyle satın aldıkları düşünülen ahşap manzara baskıları kaynaklık etmiştir. Ayrıca fiziksel olarak ziyaret etmedikleri ancak edebi ya da dini sebeplerle yakınlık hissettikleri yerlerin görüntüleriyle kurdukları duygusal etkileşim de kaynaklık etmektedir. Bu bölümde yapılan çalışmalarda buna benzer bir bağ kurulması amaçlanmaktadır. Gezdiği gördüğü ve hayat süresinin kısa da olsa bir zamanın yaşadığı yer ile o an kurmuş olduğu duygusal bağın hatırlatıcı unsuru olarak görsel imgesini betimlemiştir. Gözün manzarayı görmesiyle başlayan estetik haz ilerleyen sürede o mekanla olan ilişkisini çağrıştıran anıları hatırlamasına yardımcı olmaktadır. Bu durum zihinde istemsiz sorular oluşturmaktadır. Ne zaman orda bulunmuştu? Hangi mevsimdeydi? Saat kaçtı? Hava nasıldı? Kimleydi? Mutlu muydu? Üşüyor muydu?... Böylelikle sorular zihinde görüntünün ötesinde öznel anlamlar aramaya ve oluşturmaya başlamaktadır. Görüntü ile öznel bir bağ kurulmakta ve orda bulunurken yaşanmış olan duygular tekrardan hissedilmeye başlanmaktadır. Böylelikle eser görülen bir görüntünün ilerisine geçerek görenle daha derin içsel bir diyaloga kapı aralamaktadır. Görüntünün ötesinde insan hafızasında yarattığı imgeler-anılar üzüntüler, sevinçler, heyecanlar, oluşturarak bireysel duygu durumları oluşturmaktadır.

Bu durum sadece bireysel deneyimlerin ötesinde toplumsal deneyimlerin de zihinlerde canlanmasına sebep olmaktadır. Manzaradaki yerin simgesel anlamları da zihinde belirmeye başlar. Bu toplumsal hafızada olan bazen edebiyattır, bazen hurafe, bazen dini, bazen tarihi, mitolojik, bazen de toplumsal yaşamdan bir olay veya sahnedir.

Manzara sadece görünenden ibaret değildir. Görünen sadece küçük bir kısımdır esas anlam zihinde oluşturdıklarıdır. Manzaraya baktığımızda hissettiğimiz şeyler aslında manzaranın toplumsal ya da bireysel hafızamızdaki yansımalarıdır. Bu bakış açısıyla yapılan çalışmalarda memleketten manzaralar adını verdiği bir dizi

baskı manzara resimleri yapmaya karar vermiştir. Bu bağlamda ülkesinin zengin doğası ve tarihinden yola çıkarak ünlü yerlerin manzaralarını baskı resim tekniğiyle yapmıştır.



Görsel 51: Cuma Şaştım, Alanya Feneri, 26,7 x 37,4 cm, Ahşap Baskı. 2021

Alanya Feneri (Görsel 51) isimli çalışma kâğıt üzeri ahşap baskı tekniğiyle 26,7 x 37,4 cm ebatlarında yapılmıştır. Deniz kıyısında ufak bir kısmının kompozisyon içinde yer aldığı adacığın üstünde bir deniz feneri görülmektedir. Fenerin tepesinde kırmızı renkte bir bayrak yer almaktadır. Kompozisyonun alt kısmı tamamen deniz betimlemesine ayrılmıştır. Denizde hafif dalgalanma görülür. Deniz dalgaları ve deniz fenerinin suda oluşturduğu yansıma derinlik algısını oluşturur. İzleyiciye aktarılan zaman dilimi resmin ışıklarından anlaşıldığı gibi sabah vaktidir. Soldan gelen büyük bir aydınlık fenerin bir tarafını tamamıyla aydınlatırken diğer kısmı karanlıktadır. Fenerin etrafı şerit şeklindeki koruyucularla çevrilidir. Birkaç insan silueti de belli belirsiz aynı mekândadır. Fenerin sağ tarafında kalan adanın uç kısmında balık tutan bir figür görülmektedir.

Eserin incelemesi yapıldığında lekesele bir çalışma olduğu görülmektedir. Çizgi unsuru çok fazla kullanılmamıştır. Sadece Feneri çevreleyen ve geriye doğru uzanan koruma şeritlerinde tekrar eden kısa dikey ve yatay çizgiler görülmektedir. Bu tekrar eden çizgilerin dışında feneri oluşturan mimari yapının katları ritim duygusunu desteklemektedir. Eserin genelinde dört renk kullanılmıştır. Derinlik ve renk geçişi sağlamak için gökyüzünün üst kısmında ve deniz fenerinin inşa edildiği set adacığının alt kısımlarında bokashi renk geçişi görülmektedir. Bayrak rengi olan kırmızının dışında resmin tamamı soğuk renklerden oluşmaktadır. Genel olarak durağan bir anı betimleyen bu resimde; denizdeki hafif dalgalanma izleyiciyi durağanlıktan çıkarıp hareketin içine çeker. Fener ve kayaları meydana getiren soğuk ve sert yapı denizdeki hareket ile yumuşamaktadır. Odak noktası beyaz bir leke ile öne çıkarılan deniz feneri ve kırmızı bayraktır. Resmi oluşturan üst kısmındaki doluluk, alt kısmındaki boşluk ile dengeyi sağlamaktadır. İzleyici esere bakarken soldaki yoldan fenere doğru gelir oradaki odakta kalır ve denizin üstüne düşen gölgeden izlediği noktaya geri döner.

Deniz feneri toplumsal bellekte yol göstericidir. Gecenin karanlığını aydınlatmak, fırtınanın ortasında gemilere rehberlik etmek ve çaresiz kalındığında yol gösterici görevlerini üstlenmektedir. Sadece mimari olarak estetik güzelliği ya da gemilere rehberlik etmesi dışında sembolik olarak da yol gösterici anlamı vardır. Görüldüğünde umut ve güven hissi uyandırmaktadır. Zorluklardan çıkış istikametini

gösterir ve mutlu günlere giden yola kılavuzluk etmektedir. Eserde mimari estetik unsularının yanı sıra bu sembolik anlamlara da gönderme vardır.

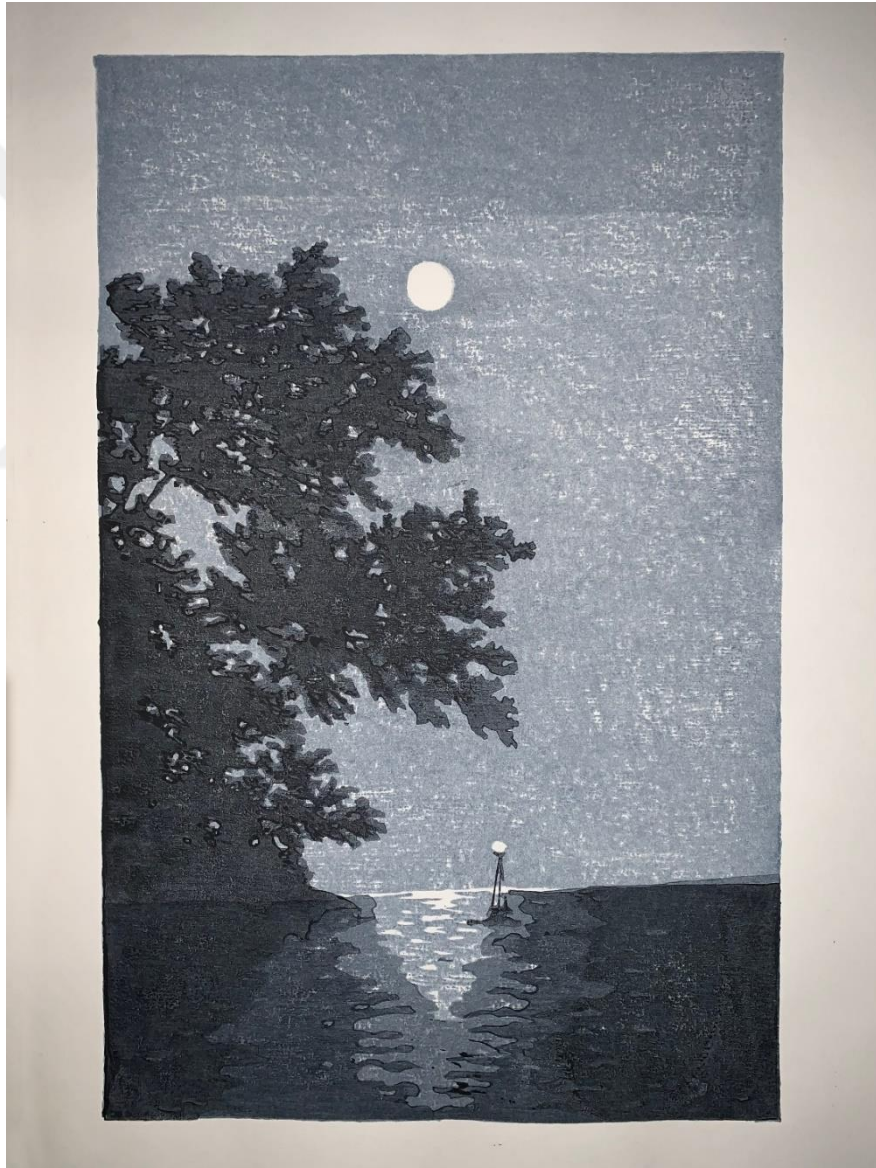


Görsel 52: Cuma Şaştım, Ağrı Dağı, 34,5 x 25,5 cm, Ahşap Baskı, 2021

Ağrı Dağı (Görsel 52) isimli çalışma, kâğıt üzeri ahşap baskı tekniğiyle 34,5 x 25,5 cm ebatlarında yapılmıştır. Çalışma yatay formatta yapılmıştır. Baskıda kompozisyonun tam ortasına yerleştirilmiş büyük bir dağ görülmektedir. Gökyüzü açık ve parlaktır. Kompozisyonun sağından gelen büyük bir ışık dağın sağ yamacını aydınlatırken sol yamacı daha karanlıktır. Sabah saatlerinde bulutsuz bir gökyüzü görülmektedir. Baskı resim kesin hatlara sahiptir. Soğuk renkler sınırlı sayıda kullanılmıştır. Dağ, etekleri koyu ve gölge iken zirveye doğru aydınlanmaktadır. Keskin konturlar ile ayrılan renkler dağdaki o keskin yapıların dokusunu izleyiciye hissettirmektedir. Gökyüzündeki boşluk ve dağ eteklerinin geniş alt tabana yayılması dengeyi oluşturmaktadır. Durağan bir manzara resmi olan eserde hareket söz konusu değildir.

Çalışma, toplumsal bellekteki Ağrı Dağı ile ilgili efsaneleri ve inanışları izleyicinin zihnine getirir. Dağın yüceliği, yüksekliği ve ihtişamı sebebiyle dağın tırmanılmaz olduğu efsanesini akla ilk gelendir. İnanışa göre; Ağrı Dağı'nın

tepesine çıkmak isteyenler gündüz günlerce yol giderler, tam zirveye yaklaştıklarında çok yorulurlar ve dinlenmeye karar verirler. Biraz dinlenmek üzere uykuya dalarlar, uyanıp gözlerini açtıklarında kendilerini dağın eteğinde bulurlar. Ayrıca Tevrat'ta Nuh'un gemisinin büyük tufandan sonra suların çekilmesi ile dağın yamacına oturduğu inanılır. Adem ve Havva'dan sonra dünyaya ikinci kez insanlığın yayıldığı yer olarak da kutsal kabul edilmektedir.

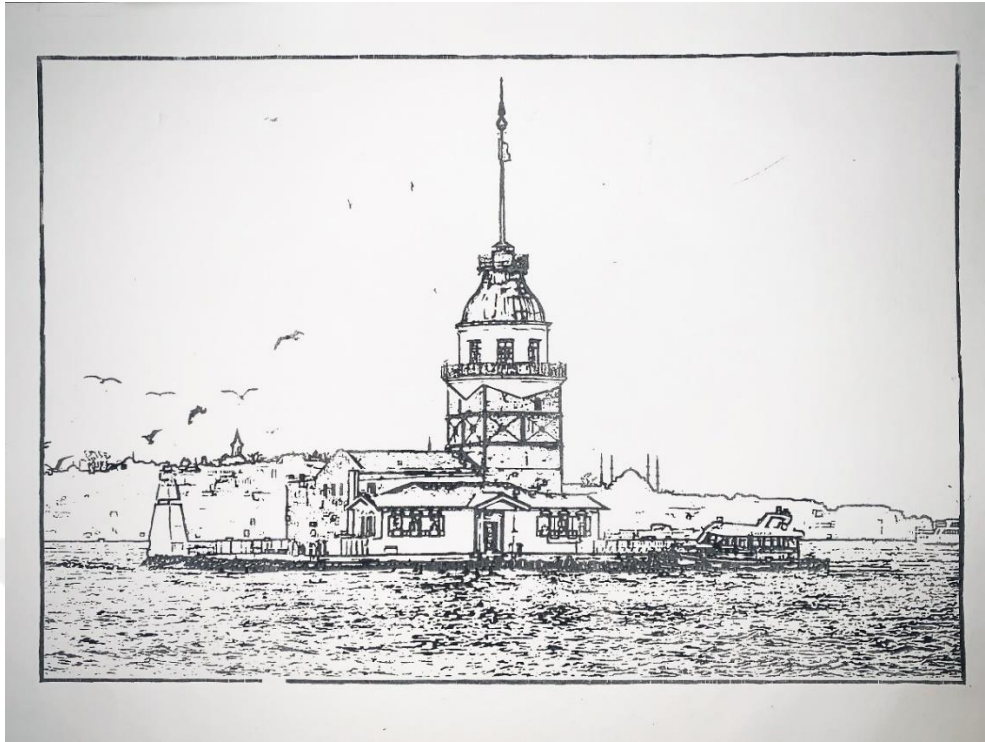


Görsel 53: Cuma Şaştım, Yakamoz, 23 x 35,7 cm, Ahşap Baskı, 2021

Yakamoz (Görsel 53) adlı çalışma, kâğıt üzeri ahşap baskı tekniğiyle 35,7 x 23 cm ebatlarında yapılmıştır. Dikey formda ahşap baskı yöntemi ile yapılan resim incelendiğinde; Akşam vakti betimlenen durağan bir manzara resmi görülmektedir. Resmin alt 4/1’lik kısmını karanlık bir deniz oluşturmaktadır. Resmin sol yarısını kaplayan çam ağacı denize doğru uzanmaktadır. Ağacın üstünde ortalanmış bir dolunay tüm aydınlığıyla görülmektedir. Gökyüzü açıktır. Deniz ve ağaç ne kadar karanlıksa ay ve denize vuran yakamoz o kadar aydınlıktır. Baskı resim lekesel renk alanlarından meydana gelmektedir. Çizgi kullanımı sınırlıdır.

Resimde soğuk ve karanlık renkler hâkimdir. Gölge ve ışık zıtlığı bir arada kullanarak “Ay” vurgulanmak istemiştir. Ay’ın aydınlığı yakamozda tekrar edilmiştir. Resimde doku farkı yoktur. Bunda karanlık ve stilize uygulanan öğelerin etkisi vardır. Sonuçta karanlık tüm dokuların farklılığını kapatmaktadır. İzleyici esere baktığında ilk olarak dolunaya giderken oradan ışığı takip eder ve yakamozu ulaşır. Durağan bir anı betimleyen bu manzara resminde hareket sadece denizde oluşan hafif dalgalar sayesinde verilmektedir.

Baskıda Türkiye’nin sahil yerleşimlerinde Ay’ın dolunay şeklinde olduğu bir zaman diliminde her yerde karşılaşılabilecek bir yakamoz manzarası tasvir edilmiştir. Genellikle romantik ve şairane bir görüntü olarak tarif edilen ayın deniz dalgaları üzerinde dans eder gibi görünen yansımasını izlemek insana büyük bir estetik haz vermektedir. Ayrıca Ay’ın kendisine hem görsel hem sembolik birçok anlam yüklenmiştir. Mitolojik hikayelerin birçoğunda Ay ölümü ve yeniden doğuşu temsil etmektedir. Ayın doğması, büyümesi, dolunay olması sonrasında küçülerek kaybolması sonra tekrar doğması bu anlamın yüklenmesine en büyük etmendir. Ayın kusursuz küre biçimindeki formu ve gece karanlıkta parlaması ile güzelliği sembolize etmektedir. Baskıda siyah gökyüzünün ortasında parlak şekilde betimlenen ay ve denize yansıyan ışığı bu temsile bir göndermedir.



Görsel 54: Cuma Şaştım, Kız Kulesi, 36 x 24,7 cm, Ahşap Baskı, 2021

Kız Kulesi (Görsel 54) isimli çalışma, kâğıt üzeri ahşap baskı tekniğiyle 36 x 24,7 cm ebatlarında yapılmıştır. Kızkulesi'ni referans alan bu çalışma çizgisel ahşap baskı tekniği ile oluşturulmuş bir manzara resmi. Kızkulesi düşük bir bakış açısı ile resmin üçte birlik kısmına yerleştirilmiştir. Kız kulesinin gerisinde görülen tepenin ve yapıların kontur çizgisi ile basit manzarada her şey tamamen doğal görmektedir. İzleyiciye yakın kısımda dalgalı bir deniz, orta alanda kule ve arka planda İstanbul silüeti görülmektedir. Kulenin sol kısmında martılar uçuşmaktadır. Kulenin tepe kısmında gökyüzüne uzanan bir bayrak vardır. Kulenin sağ kısmında bir tekne yer alır.

Bu manzara baskıda yatay, dikey ve diyagonal kısa kısa birçok çizgi kullanılmıştır. Denizde yatay ve kısa birbirine paralel birçok çizgi uygulanmıştır. Kule yapısında dikey paralel çizgiler bolca görülmektedir. Çizgiler resmin genelinde formun yönünde kullanılmıştır. Çizgi tekrarlarının sık ve kalın bir hat şeklinde uygulandığı kule zemininde koyu bir gölge alanı oluşturulmuştur. Nokta, çentik ve oldukça kısa çizgiler, yer yer daha sık ve çapraz taramalar halinde, yer yer daha seyrek ve fona katılacak biçimde kullanılmıştır.

Renk kullanılmamıştır. Üslup, çizgi ve ton gibi değerler üzerine oluşturulmuştur. Yalın çizgiler ve yatay ve diyagonal taramalarla çözümlenmiş denize bir hareket duygusu katarak gün ışığının aydınlattığı gökyüzünün boşluğu arasında zıtlık oluşturulmuştur.

Bu manzaralarda insan sıcaklığına neredeyse hiç yer yoktur; manzaradaki yapılar tamamen kendi yalnızlıklarına terkedilmişlerdir. Resimdeki hareket sadece kuşların uçuşunda ve denizin dalgasındadır. Tonlama yok denecek kadar azdır. Resmin alt kısmının doluluğu, üst kısımda kalan boşluk ile dengeyi oluşturmaktadır. Kızkulesi kompozisyonun tam orta kısmına yerleştirilirken izleyicinin dikkatini tam da istediği noktaya çekmektedir.

İzleyici esere baktığında kuleden yola çıkarak kuşlara, oradan denize uzanan bir seyir içerisindedir. Çalışmada oldukça yalın çizgiler kullanılarak kalabalıktan uzak yapının, sakinliğine ve yalnızlığına izleyiciyi çekmek istenmektedir.

Kız kulesi, İstanbul'un en meşhur mimari yapılarında ve sembollerinden biridir. İstanbul boğazının ortasında küçük bir ada üzerine inşa edilmiştir. Antik Yunan'dan başlayarak, Bizans İmparatorluğu'na, Osmanlı İmparatorluğu'na tüm tarihi dönemlerden geçerek günümüz Cumhuriyetine kadar gelmiş ve tüm zamana tanıklık etmiş bir yapıdır. Kız kulesi mimari özelliklerinin yanı sıra birçok efsaneye de konu olmuştur. En bilinen hikâye şöyledir. Krala çok sevdiği kızının 18 yaşına geldiğinde bir yılan tarafından sokularak öldürüleceği söylenir. Bunun üzerine kral denizin ortasına bir kule yaptırır ve kızını korumak için oraya kapatır. Ancak kuleye gönderilen meyve sepetine gizlenmiş yılan kuleye çıkarak prensesi öldürür. Çalışmada efsanede yer alan prensesin yaşamış olduğu yalnızlığı vurgulamak için figüre yer verilmemiştir. Kız kulesi görüldüğünde hem hayranlık hem de hüznü hissedilir. Denizin ortasında tek başına, yalnız ancak dimdik ayakta ve birçok acı hikâyeyi içinde barındırır.



Görsel 55: Cuma Şaştım, Galata Kulesi, 25 x 34 cm, Ahşap Baskı, 2021

Galata kulesi (Görsel 55) isimli çalışma, kâğıt üzerine dikey formda 25 x 36 cm ölçülerinde ahşap baskı tekniği ile yapılmış bir baskı resimdir. Bu baskı resminde İstanbul'un tarihi yapılarından "Galata kulesi" betimlenmiştir. Kompozisyonun tam orta kısmında kulenin tepeye yakın olan kısmı görülmektedir. Gökyüzü açıktır. Kule dairesel formda ve taş duvarla örülmüştür. Tepe kısmı sivri bir külah şeklindedir. Bu konik tepenin bize bakan kısmında 3 pencere görülmektedir. En üst kısımda yer alan balkonda altı pencere görülür ve balkon metal muhafaza ile çevrilidir. Bu balkonda

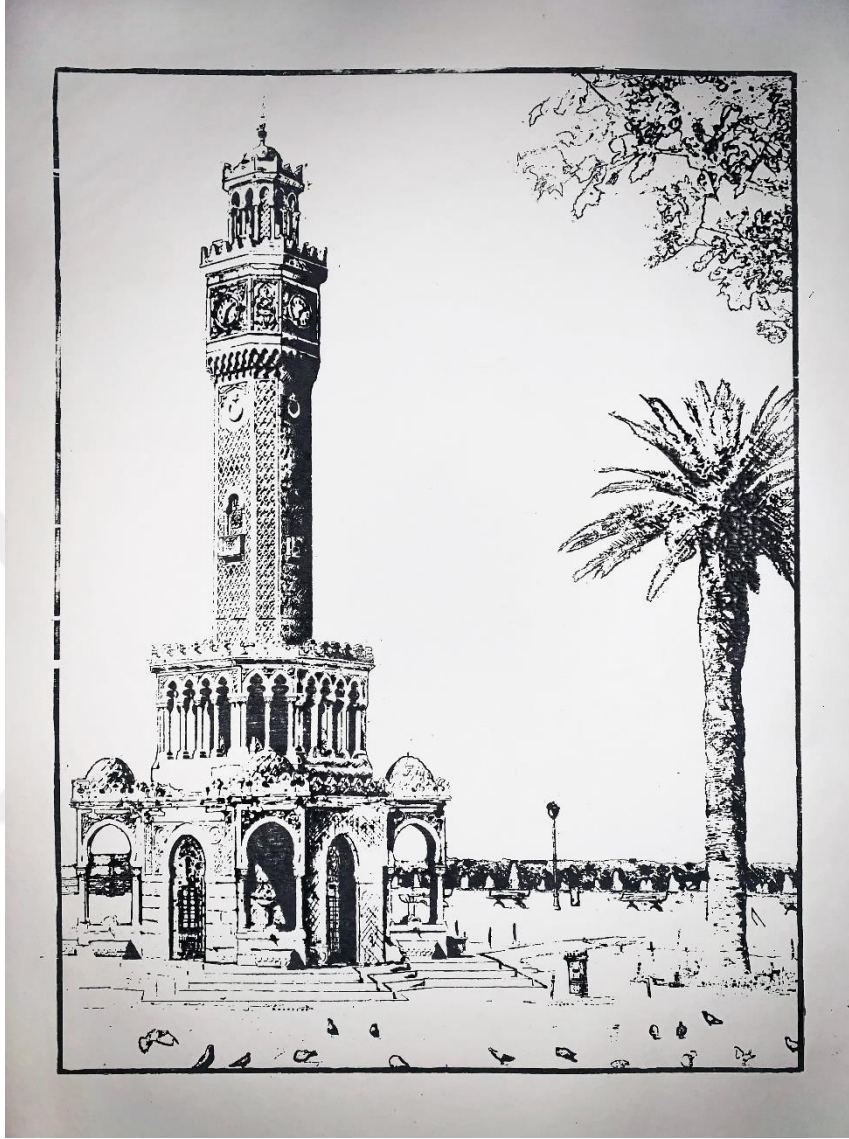
siluet biçiminde insanlar görülebilir. Alttaki balkon daha geniş yapıda ve daha yüksek görünmektedir. Bize bakan tarafta görünen altı pencere bu defa taş kemerlerle ayrılır. Tabana kadar inen kısımda balkon yoktur bir silindir gibi devam eder ve üzerinde daha küçük pencereler yer alır. İzleyici resme baktığında ön planda kulenin alt kısmını kapatan evleri ve çatıları görür.

Renk kullanılmadan çizgiler ile oluşturulmuştur. Gökyüzü hariç resmin tamamına birbirine paralel yatay, dikey ve diyagonal taramalar hakimdir. Bu çizgilerin tamamı formun yönünde kullanılmıştır. Kulenin gövdesini oluşturan taş zeminde çentikler ve lekeler de kullanılmıştır. Kullanılan bu yöntemle taş yapının dokusu vurgulanmıştır. Buna karşın kubbe kısmında paralel çizgilerin arasındaki boşluklar bu bölümün metal bir yapıda olduğu hissini yaratmaktadır. Aynı his kalın bir tekrarla oluşturulan üst balkon muhafazasında da görülmektedir.

Resmin odağında; büyüklüğü ve kompozisyonda kapladığı alan itibariyle kuledir. Kulenin dışında alt kısımda görülen evler ayrıntıdan uzak ve keskin geometrik biçimlerle yapılmıştır. Ayrıntı ve dikkat daha çok kuleye verilmiştir. Kulenin etrafını saran boşluk resimdeki dolu alan ile denge içerisinde. Resimde geometrik biçimler hâkim iken organik biçimler hiç kullanılmamıştır.

İstanbul'da Beyoğlu semtinde bulunun kule adını içinde bulunduğu semt olan Galata'dan alır. Cenevizliler tarafından gözetleme kulesi olarak inşa edilmiştir. İstanbul'un fethi ile Osmanlıya geçmiştir. Tarih boyunca farklı amaçlarla kullanılmıştır. Depremlerde ve çıkan yangınlarda zarar görmüş sonrasında tamir edilerek günümüze kadar gelmiştir. Günümüzde sergi alanı ve müze olarak kullanılmaktadır. İstanbul'un simge yapılarından biri olan Galata kulesi hem edebi eserlere hem de efsanelere konu olmuştur. Toplumsal bellekte ilk akla gelen en ünlü efsane Hazerfan Ahmet Çelebi'nin lodoslu bir havada, Galata Kulesi'nden kuş kanadına benzer bir araçla atlayarak Üsküdar'a kadar uçuşu efsanesidir.

Kulenin etrafı zamanla apartmanlar tarafından sarılmıştır. Eski zamanlarda kalma kule modern yapılara ve zamana direnir vaziyette görülmektedir. Bu duruma vurgu yapmak için binaların üstünden görülen kısmı resmedilmiştir. İstanbul'un en güzel manzaraları Galata kulesinin tepesinden görülen manzaralardır.



Görsel 56: Cuma Şaştım, Saat Kulesi, 25,3 x 34 cm, Ahşap Baskı, 2021

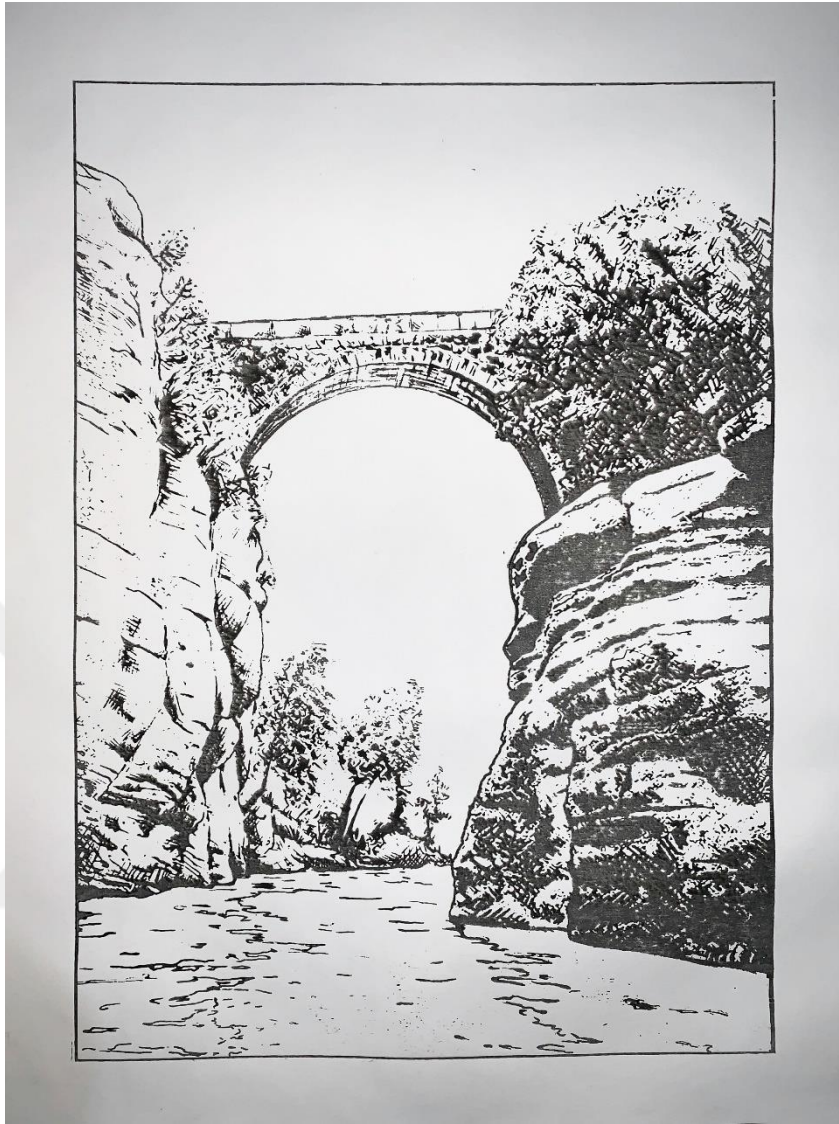
Saat Kulesi (Görsel 56) isimli çalışma, kâğıt üzeri ahşap baskı tekniğiyle 25,3 x 34 cm ebatlarında dikey formda yapılmıştır. Bu baskı resimde İzmir ilinin sembol yapılarından saat kulesi betimlenmiştir. Kompozisyonun sol kısmında saat kulesi yer alır. Sekizgen yapıda inşa edilen kulenin iki yanında üzeri kubbe ile örtülmüş üç adet çeşme görülmektedir. Çeşmelere çıkan kısımda forma uygun inşa edilen merdivenler görülmektedir. Sağ üst köşede kompozisyona üstten giren bir ağaç dalı, onun altında da kulenin üçte ikisi büyüklüğünde bir palmye ağacı vardır. Kulenin önüne çok

sayıda güvercin konmuştur. Arka planda bir sokak lambası 4 adet bank yer almaktadır.

Kâğıt üzerine baskı tekniği ile yapılmış bu resimde, İzmir'in sembol yapısı olan Saat Kulesi çizgisel olarak resmedilmiştir. Çizgiler resmin ön ve arka planında tekrar ettiği ve kompozisyonun yüzeyine yayıldığı için bir ahenk oluşturmaktadır. Özellikle mimarı yapıda kullanılan ritmik kısa çentik, çizgi ve tekrarlar dikkati çekmektedir. Kule keskin konturlarla ışık ve gölgenin zıtlığından yararlanılarak ayrıntılı biçimde resmedilmiştir. Ancak bu ayrıntılı betimleme ağaçlarda ve arka planda yoktur. Merdivenlerde ise birbirine paralel yatay çizgiler perspektife uygun olarak uygulanmıştır. Ağaç gövdesi ve yaprakları formun yönüne göre kısa kesik çizgiler ile resmedilmiştir. Ön plandaki yoğun çizgi uygulamaları arka plandaki boşluk ile denge içerisinde. Resimde renk kullanılmamış formlar ışık ve gölgenin kullanımı ile yaratılmıştır. Binanın mimari yapısındaki üslup özellikleri ve motifler çizgiler yolu ile açıkça gösterilmektedir. Kompozisyonda derinlik hissi ön kısımda yer alan güvercinler, orta kısımda yer alan saat kulesi ve arka kısımda yer alan çalılıklarla ve mimari yapının çizgileriyle verilmiştir. Baskının sol tarafını tamamını saat kulesi doldururken sağ taraftaki boşluk ile dengelenmiştir. Saat kulesinin kapladığı alan ile ağaçlar iki ayrı dikdörtgeni andırmaktadır. Yapının tamamında geometrik şekiller kullanılırken ağaçlarda organik biçimler kullanılmıştır. Resmin odak noktası ayrıntılı tasvir edilen saat kulesidir.

Çalışmada, 1901 yılında inşa edilen İzmir şehrinin sembol yapılarından Saat Kulesi görülmektedir. Konak Meydanı'nda yer alan kulenin etrafı palmye ağaçlarıyla çevrilidir. Konumu itibariyle bir tarafında deniz, diğer tarafından İzmir şehri vardır. İzmir'de yaşayan insanlar için kulenin zamanı gösteren mimari özelliklerinin dışında yükledikleri anlamlar vardır. Saat kulesi toplumsal bir alan ve bir buluşma noktasıdır.

Saat kulesin betimlemesi görüldüğünde zihinlere etrafında beslenen güvercinler, sonra güvercinleri kovalayan çocuklar ve körfezin kokusu gelir. İzmir'de zamanı göstermez Saat Kulesi, şehrin kendisini gösterir.



Görsel 57: Cuma Şaştım, Köprülü Kanyon, 25 x 35 cm, Ahşap Baskı, 2021

Köprülü Kanyon (Görsel 57) isimli çalışma, kâğıt üzerine dikey formda 25 x 35 cm ölçülerinde ahşap baskı tekniği ile yapılmış bir baskı resimdir. Bu manzara baskı resmi, kenarlardan eşit boşluk bırakılacak şekilde dikdörtgen bir çerçeve içerisine yapılmıştır. Eserde iki dik kayalık arasına kurulmuş bir köprü görülmektedir. Köprü'nün ayakları kayalık üzerindedir. Taş mimariyle üst kısmı düz alt kısmı kemerli forma inşa edilmiştir. Köprü'nün ayaklarının olduğu dik kayalıkların üzerinde ağaçlar görülmektedir. Dik ve yüksek iki kayalığın arasından büyük bir nehir akmaktadır. Kayalıkların arkasından görülen arka kısımdan nehrin geldiği alan

ve kenarlarında ağaçlar görülmektedir. Gökyüzü açık ve aydınlıktır. Ağaçların yapraklarında mevsimin bahar ya da yaz olduğu görülmektedir.

Bu baskı resimde yer alan Roma döneminden kalma Oluk köprü dairesel formlu kemer yapısıyla, Köprüçay üzeri 22,8 metre uzunluğunda ve 3,5 metre genişliğindedir. Yerden 35 metre yüksekliktedir. Köprü, birbirine bağladığı kayalıkları da içine alan bir bakış açısı ile perspektife uygun biçimde tasvir edilmiştir. Kompozisyonun oluşturulduğu sağ ve sol kayalıklar köprü ile birbirine bağlanmış doluluk her iki tarafta da eşit kullanılmıştır. Baskı da renk kullanılmamış çizgisel bir çalışmadır.

Köprüde taş yapının görünümüne uygun paralel dik ve dairesel çizgiler formun yönünde kullanılmıştır. Deredeki suyun akışını ifade eden çizgiler dağınık dalga formundadır. Bunun yanında ağaçların yaprakları kısa kesik çizgilerle tarama şeklindedir. Çizgilerin sıkça ve kalın bir tekrarla uygulandığı alanlar gölge alanları vurgulamaktadır. Yapılar keskin ve net konturlar ile sınırlandırılmışlardır. Kayaların keskin hatları ile sert dokusunu izleyiciye hissettirirken ağaçların dağınık ve belli olmayan sınırları organik yapının dokusunu göstermektedir. Baskıda bakış açısı su yüzeyinden verilerek Köprü kompozisyonun üst orta kısmına yerleştirmiş böylece köprü odak noktasına gelmiş ve köprünün ihtişamı vurgulanmıştır.

İkinci yüzyılda yapıldığı düşünülen tarihi Oluk köprüsü kanyonun en sarp yerine inşa edilmiştir. Nehrin ikiye böldüğü kara parçalarını birbirine bağlayan köprü iki önemli bölge arasında en önemli bağlantıdır. Selge kenti ile Side ve Aspendos kentlerini arasındaki ulaşımı sağlamaktaydı. Pisidya bölgesinin baş şehri Selge'ye açılan en önemli ulaşım yolu olması sebebiyle tarih boyunca büyük önem taşımıştır.

Köprü mimari olarak iki yer arasında bağlantı görevi görmesi yanı sıra toplumsal bellekte, birleştirme, kavuşturma, iletişim kurma gibi anlamlara da sahiptir. Köprü geçilemez bir zorluğu ya da engeli geçmeye yarayan, aradaki mesafeleri yok eden ya da kısaltan bir aracı temsil etmektedir. Çalışmada köprünün hem gerçek hem de temsil anlamlarına göndermede bulunulmuştur.



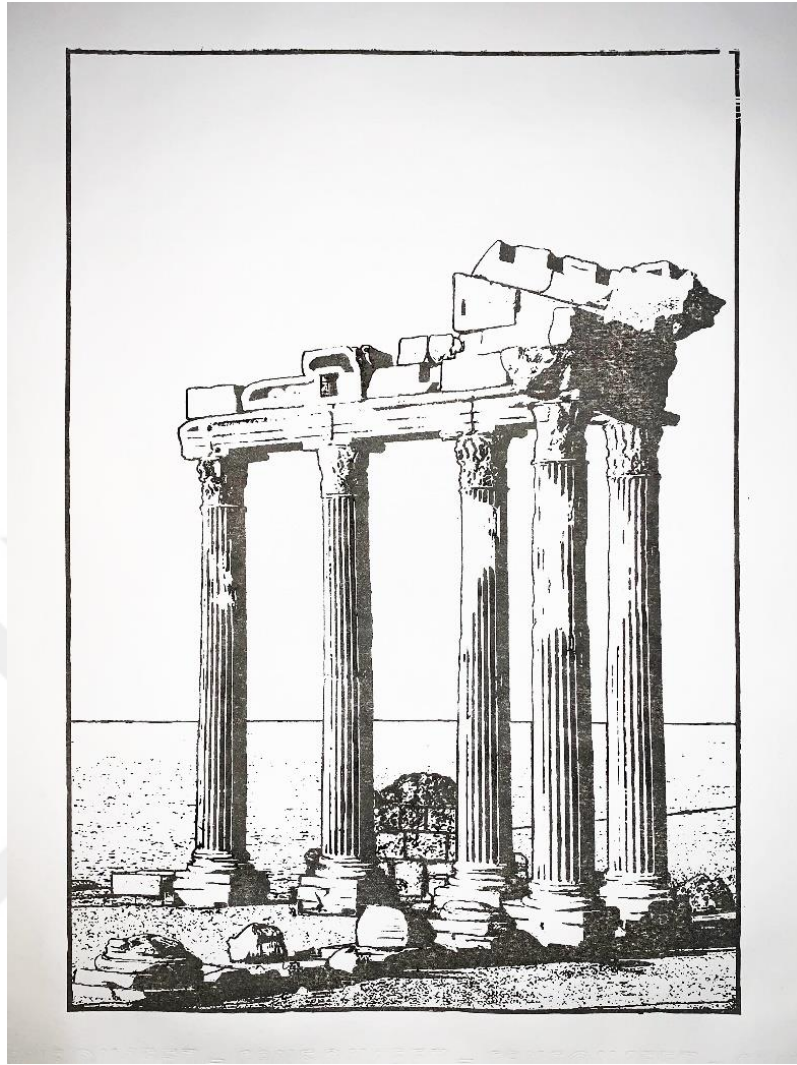
Görsel 58: Cuma Şaştım, Peri Bacaları, 36 x 24 cm, Ahşap Baskı, 2021

Peribacaları (Görsel 58) isimli çalışma, 36 x 24 cm ebatında, yatay formda kâğıt üzerine ahşap baskı tekniği ile yapılmıştır. Bir peyzaj resmi olan bu eserde kompozisyon, kenardan eşit mesafede çerçevelenmiş koyu bir kontur ile sınırlandırılmıştır. Resimde sola doğru hafif bir açı yaparak yükselen bir yamaç görünmektedir. Bu yamacın üzeri beyaz kar örtüsü ile kaplıdır ve ufak çalılıklar vardır. Çalılıklar yapraksız ve kuru görünmektedir. Bu yamaç üzerinde dokuz adet koni biçimli ve tepelerinde ufak şapkaları olan peribacaları vardır. Bu şapkaların tepelerinde de kar birikintileri görünmektedir. Yamacın arkasından koyu renkte görülen bir bulut kümesi görülmektedir. Bulut yamacın arkasını kaplamaktadır ve sınırları beyaz renktedir.

Bu çalışmada; Nevşehir ilinde Ürgüp ilçe sınırları içerisinde bulunan “peribacaları” aslına uygun resmedilmiştir. Kompozisyonun genelinde kısa kesik

Çizgiler ve diyagonal çizgiler hâkimdir. Bulutların yapısı oluşturulurken dalgalı çizgiler kullanılmıştır. Diğer çalışmalardan farklı olarak bu baskıda manzarayı; gerçekçi bir ifade ile değil daha stilize bir anlatımla izleyiciye sunulmaktadır. Yamaçtaki bitkiler kısa ve kuru görünmektedir ve küçük çizgi kümeleri ile yerdeki dokular da anlatıma katılmaktadır. “Peribacaları” olarak adlandırılan bu jeolojik oluşumlar kalın konturlar ile sınırlandırılmış ve ifadeyi gl kılmak için renklendirilmişlerdir. Yerdeki beyaz örtü ve bu yapıların şapkalarındaki beyaz lekeler karlı bir zaman dilimini izleyiciye aktarmaktadır. Peribacalarında aynı rengin uygulanması ve yapı benzerlikleri ritim duygusunu destekler. Renk kullanımı sınırlıdır. Resimde gölge etkisi verilmemiştir. Beyaz lekenin genişliği ile arka planda kalan koyu bulut kümesi bir denge oluşturmaktadır. Doku farkı hissedilmemektedir. Resimde çok ayrıntıya yer verilmemesi ve peribacalarının resmin genelinden ayrı tutularak renklendirilmesi izleyicinin dikkatini bu oluşumlara çekmek istemektedir. İzleyici resme baktığında göz dairesel bir hareket ile peri bacalarında dolaşır.

Kapadokya lkemizin eşsiz doğal ve tarihi zenginliklere sahip bir bölgesidir. İlk yerleşim Paleolitik (Yontma Taş ağı) dönemde başlamış sonrasında çeşitli medeniyetlere ev sahipliği yapmıştır. Tarih boyunca ülkeler arasında ticari ve kültürel bir aę olan İpekyolu’nun önemli bir kavşağı olmuştur. Kapadokya doğayla tarihin için ie geçtiği en önemli merkezlerden biridir. Doğal koşullar sonucu oluşan peribacaların ilerine insanlar evler, kiliseler, manastırlar oymuş, duvarlarına resimler yaparak binlerce yıllık medeniyetin izlerini günümüze taşımışlardır. UNESCO dünya miras listesinde yer alan Kapadokya, doğal ve kültürel zenginlikleri sebebiyle çok sayıda insan tarafından ziyaret edilmektedir. Her mevsimin ayrı bir güzelliğe sahip olan Peribacaları, nispeten daha az ziyaret edilen bir zaman olan kış mevsiminde karların altında tasvir edilmiştir.



Görsel 59: Cuma Şaştım, Apollon Tapınağı, 25 x 36 cm, Ahşap Baskı, 2021

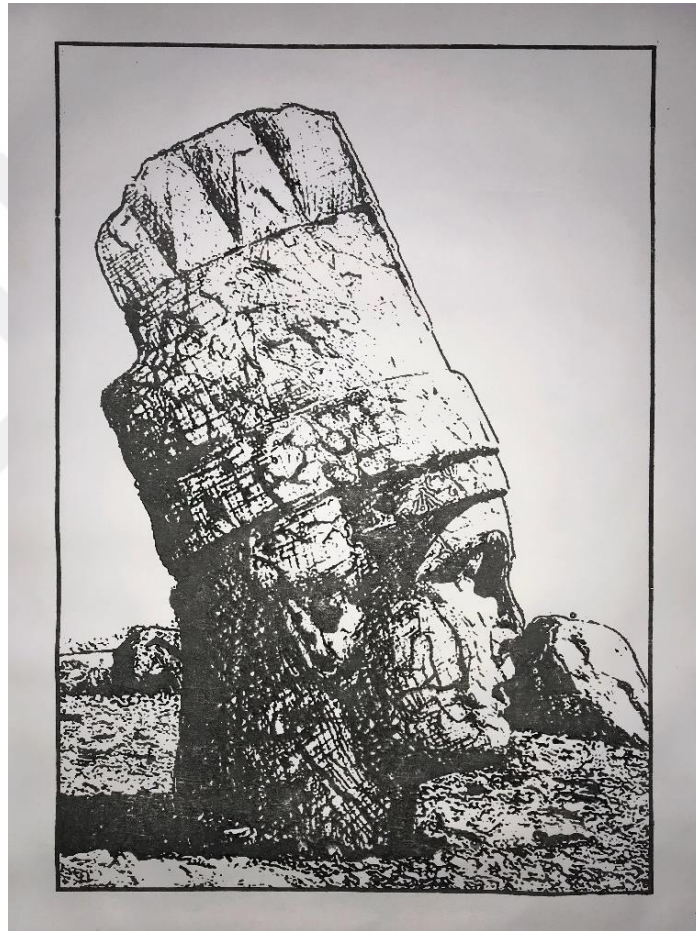
Apollon Tapınağı (Görsel 59) isimli çalışma, 25 x 36 cm boyutlarında, dikey formda ve kâğıt üzerine ahşap baskı tekniği ile yapılmıştır. Kompozisyon dikdörtgen bir kontur çizgisi ile sınırlandırılmıştır. Eserde sütunlar üzerinde yükselen bir kısmı yok olmuş tarihi bir yapı görünmektedir. Üç basamaklı stylobatlar üzerine yerleştirilmiş Korint başlıklı beş sütun, bütün halinde ve çapı incelererek yükselmektedir. Resimde sütunlar aynı düzlem üzerinde eşit aralıktadır. Korint düzeninde görünen sütunların üzerinde yivler vardır. Sütundaki yivler birbirlerine dar açı ile birleşerek bıçak ağzı gibi bir sırt oluştururlar ve sayısı belirgin değildir. Sütun başlıkları işlenmiştir. Bunun yanında resmin soluna doğru çift taraflı olarak sütunların devam ettiği fikrini destekleyen stilobat kalıntıları görülür.

Bunlardan sağda üç adet, solda ise bir tanesi resme dâhil edilmiştir. Sol kısmı eksik görünen, yapı itibarı ile üçgene benzeyen alınlık kalıntıları, sütunların üzerinde yükselmektedir. Soldan ikinci ve üçüncü sütunun ardında; ufak taş yığını görünmektedir. Ufuk çizgisi gökyüzü ve denizin birleştiği alandır. Gökyüzü açık ve boştur. Sahil kısmı açık görünmektedir.

Kâğıt üzerine ahşap baskı tekniği ile yapılmıştır. Antalya'nın Manavgat ilçesine bağlı bir yarımada olan Side'de, yarımada ile de özdeşleşen "Apollon Tapınağı" aslına uygun olarak resmedilmiştir. Aydınlık bir gündüz vakti güneş, yapıyı soldan aydınlatmaktadır. Sadece siyah renkle baskı yapılmıştır. Sütunlarda ve taş bloklarda dikey paralel çizgiler kullanılmış, stylobatlarda, kemer kornişlerinde yatay paralel çizgiler kullanılmıştır. Deniz dokusunu hissettirmek için kısa kesik çizgiler kullanılmıştır. Sahil alanı noktalama ile betimlenmektedir. Keskin konturlar ile sınırlandırılan yapı sert dokusunu izleyiciye hissettirirken denizin yapısını kısa çizgiler ile vermektedir. Resim organik bir yapı barındırmamaktadır. Anıtsal yapının üzerinde yer alan boşluk daha geniş yer kaplarken kompozisyonun alt kısmının doluluk oranı espas dengesini oluşturur. Sütunların ardışık biçimde düzenli sıralanması ritim hissini desteklemektedir. Sütun başlıklarının işlenmesi net olarak görülemez ancak kullanılan dalgalı çizgiler bu kısımlardaki doku yapısı hakkında fikir verir. Sütunların sağ kısmı, alınlığın ve stylobatların sağa bakan kısımlarında kullanılan koyu lekeler gölge hissini oluşturmaktadır. Oluşturulan bu tonlama ile yapının geometrik yapısını hissetmek mümkündür. Aynı koyu lekeler sütunların sağa düşen gölgelerine de uygulanmıştır. Buna karşın alınlık ve korniş tam bir aydınlık içerisinde. İzleyiciye sunulan odak, anıt tapınağın ayakta olan kısmıdır. Kompozisyonun büyük bir kısmını kaplar. İzleyici resme baktığında ilk olarak aydınlık olan alınlığa giderken oradan aşağıya iner ve ardışık sütunları dolaşır.

Side bölgesi ülkemizin eşsiz doğal ve tarihi zenginliklere sahip bir başka bölgesidir. Çalışmada Side Antik kenti içerisinde bulunan Antik Yunan mitolojisi tanrısı Apollon'a adanan tapınak resmedilmiştir. Mitolojide Apollon müzik tanrısı, ışık tanrısı, sağlık tanrısı, kâhin tanrı gibi sıfatlara sahiptir. Tarih boyunca önemli ticari, kültürel ve dini bir merkez olan Side, mimarisi ve günümüze ulaşan kalıntılarıyla inşa edildiği medeniyetin izlerini günümüze taşımıştır.

Kehanet tanrısı Apollon'dan esinlenerek öngörme yeteneğine sahip kahinler, Side'nin bir kehanet merkezi olmasını sağlamıştır (Özhanlı, 2014: s 266). Bir ticaret merkezi de olan Side hem ticari hem de dini gerekçelerle çok ziyaret edilen ünlü bir şehir olmuştur. Günümüzde de insanlar tarafından antik kalıntıları görmek amacıyla ziyaret edilen önemli merkezlerden birisidir.



Görsel 60: Cuma Şaştım, I. Antiochus, 24 x 34,5, Ahşap Baskı, 2021

1. Antiochus (Görsel 60) isimli çalışma, 24 x 34,5 cm boyutlarında, dikey formda ve kâğıt üzerine ahşap baskı tekniği ile yapılmıştır. Çalışmada gökyüzü aydınlık ve boştur, zaman akşamı işaret etmektedir. Taşlık, kayalık, bitki örtüsü bulunmayan bir alan görülmektedir. Kompozisyonun tam orta kısmında ve 3/2'lik kısmını kaplayacak şekilde boynundan itibaren başının ve şapkasının yer aldığı bir erkek figürünün büstü yan profilden yer almaktadır. Bu büstün sağ ve sol arka

planında şekilsiz kayalar yer almaktadır. Kompozisyonun ana ögesi olarak ön planda yer alan büst ortadan ikiye ayrılır ise üst yarım başlıktan alt yarım ise baş ve boyundan oluşmaktadır. Büstün gözleri ve ağzı hafif açık görülmektedir. Büstün yüzünde ve başlığında çatlaklar görülmektedir. Büstün yapısal bütünlüğü bozulmuştur. Dudak ve burun kısmında tahribat görülmektedir. Başlığın alt kısmı oldukça sade üst kısmı ise göğe doğru üçgen dilimler ile bezenmiştir.

Diğer çalışmalarda görülen geometrik ve düzenli çizgilerden farklı olarak bu çalışmada düzensiz ve karma tarama çizgileri görülmektedir. Zeminde çokça noktalama ve kısa kesik çizgiler kullanılmıştır. Kayalarda ve büstün sınırlarını belirleyen kontur çizgisi tek basına ve kalın bir hat şeklinde yapılmıştır. Bunun yanında çizgilerin formun yönünde olması ile hem tarihi bir taş heykel olduğunu hem de anatomik yapıya uygunluğunu ifade etmektedir. İzleyiciye sunulan görüntüde, ışıktan sağdan kuvvetli biçimde gelmekte ve solda kalan kısımlar üst üste gelen koyu çizgiler ile gölge alanları oluşturmaktadır. Büst gölgesi sola düşmektedir. Büst kompozisyon en büyük ögesi olması, orta hatta yerleştirilmesi, ayrıntıya daha çok yer verilmesi ile odak noktası olarak işaret edilmektedir. Gökyüzündeki boşluk ile zemin alanındaki doluluk birbirini dengelemektedir. Çizgisel bir çalışma olan bu baskıda renk kullanılmamıştır. Form, kısa kesik çizgisel taramalarla ve noktalarla verilmiştir. Arka planda kalan kayalar ile büst üzerinde kullanılan çizgi biçimlerinin benzerliği, keskin hatlar, ışıktan ve gölge alanların net biçimde yan yana gelmesi dokuların ne kadar sert olduğu vurgulamaktadır. İzleyici resme baktığında göz, büst üzerinde dairesel bir hareket çizer. Dikkat ancak büstü inceledikten sonra arka plana kayar.

Çalışmada ülkemizin eşsiz doğal güzelliğe ve tarihi zenginliklere sahip bir başka bölgesi olan Nemrut Örenyeri konu edilmiştir. Nemrut Dağı'nın zirvesinde yer alan I. Antiochus'un heykeli tasvir edilmiştir. Milattan önce 62 yılında I. Antiochus tarafından Nemrut Dağı'nın zirvesine kendisi için bir mezar, tümülüs ve tümülüsün doğu ve batı kısımlarına dev tanrı-tanrıça heykelleri yaptırmıştır.

Tümülüsün içinde kral Antiochus'un mezarı olduğu düşünülmektedir. Heykeller sırasıyla Kommagene Krallığı'nın gökyüzü hakimiyetini temsil eden koruyucu kartal, yeryüzü hakimiyetini simgeleyen aslan, Kral I. Antiochus,

Kommagene (Tyche), Zeus-Oromastes, Apollon- Mithras ve Herakles-Artagnes heykelleri yer almaktadır. Kralın babasının Yunan, annesinin Pers soyundan gelmesinden dolayı Ören yeri Batı ve Doğu kültür ve inançlarının arasından bir köprü vazifesi görmektedir (“müze detay”, 2021, 2. Paragraf). Bu antik mezar ve ibadet yeri 1987 yılında Unesco dünya mirası listesine eklenmiştir.

Çok zorlu bir seyahat süreciyle ulaşılan dağın zirvesinde dünyanın en muhteşem gün doğumu ve gün batımının seyredilebilmektedir. Heykeller doğu batı istikametinde yerleştirilmeleriyle her gün güneşin doğusuna ve batışına şahitlik etmektedirler. Bu duruma bir gönderme olarak heykel akşam saatinde yüzü aydınlık ve gölgesi arkasına düşer vaziyette tasvir edilmiştir. I. Antiochus kendini tanrı ilan eden bir kraldır. Heykelinin yanına aynı boyutlarda Yunan ve Pers tanrılarının heykellerini yaptırmıştır. Kendini onlara eşit gördüğü düşünülebilir. Kralın gücünü ve büyüklüğünü göstermek amacıyla baskının merkezine kralın büstü yerleştirilmiştir.

SONUÇ

Tokuwaga döneminde başkent olmasıyla siyasi ve ekonomik olarak büyüyen Edo şehri, geleneksel Japon sanatından kopan ve hızla gelişen bir tüccar sınıfı yaratmıştır. Toplumun en alt tabakasında olan bu tüccar sınıfının, çalışma ve ticaret yapmak dışında kendilerini ifade edebilecekleri alanları sınırlıdır. Bu durum zenginleşen tüccarların paralarını zevk peşinde koşarken harcamalarına sebep olmuştur. Tiyatroya gitmişler, resim satın almışlar, şiir yarışmalarına katılmışlar ve sanat için para harcamışlardır. Bu durum tüccarların ekonomik gücüyle oluşan yeni bir sanat ve kültürün doğmasına sebep olmuştur. Kabuki Tiyatrosu ve Ukiyo-e gibi diğer eğlenceli sanat türlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Tüccar sınıfının zenginleşmesi seküler kitaba olan ilgiyi de artırmıştır. Bu artan ilgiye cevap verebilmek için basım evleri kurulmuş yeni basım teknikleri geliştirilmiştir. Başlangıçta metne bağlı olarak kitapta yer alan resimlerin zamanla kendi başlarına sanatsal bir forma dönüşmüş olduğu görülmüştür. Başlangıçta tek renk basılan bu baskı resimler elle renklendirilmiş, baskı tekniğinde görülen gelişmeler ve arayışlar sonucunda yıllar içinde kullanılan renk sayılarının artarak devam ettiği tespit edilmiştir.

Ukiyo-e ahşap baskılarının ilk temaları bu tüccar sınıfının eğlencelerine odaklanmış ve onların ilgileri doğrultusunda şekillenmiştir. Erotik kitaplar basılmış, popüler Kabuki aktörlerinin, güzel kadınların, Sumo güreşçilerinin, Kahramanlar ve Savaşçıların tasviri Ukiyo-e baskılarının konuları olmuştur. Edo döneminin sonuna doğru yaşanan siyasal gelişmeler ve toplumda yaşanan değişimler Ukiyo-e'nin ele aldığı konularda da değişimlere sebep olmuştur. Geç Ukiyo-e döneminde genellikle baskın olan tema manzaradır. Manzara baskılarının gelişiminin batı tarzı perspektifin ülkeye girişiyle başladığı görülmüştür. Manzara baskılarının gelişimine, artan seyahat etme isteğinin ve açılan yeni yolların önemli katkısının olduğu görülmüştür. Özellikler rehber kitaplarda yer alan resimlere dönemin meşhur şairlerinin kyōka şiirlerinin eklenmiş olduğu manzara baskıların bu türün gelişimine katkısının çok büyük olduğu görülmüştür.

Japon ahşap baskı ekolu/okulu Ukiyo-e manzara baskılarında eserler veren önemli sanatçılarda biri de Utagawa Hiroshige'dir. Şiirsel manzara baskıların sanatçısı olarak bilinen Hiroshige, 50 yılı aşkın süren sanat yaşamı süresince tüm Ukiyo-e ahşap baskı temalarında eserler vermiştir. Özellikle yapmış olduğu manzara baskıları sanat yaşamının en özgün ve başarılı çalışmaları olarak kabul edilmektedir.

Hiroshige, eserlerine doğallık kazandırabilmek için hem doğrusal perspektifi hem de atmosferik perspektifi kullandığı görülmüştür. Bu etkiyi güçlendirmek için manzaralarını, Japonya'nın sisli sabah ve akşam vakitlerinde tasvir etmiştir. Kompozisyonlarını oluştururken ufuk çizgisini aşağı çekerek geniş yüksek bir yerden görünen doğanın görüntüsü sunmuştur. Genellikle çalışmalarındaki objeler kontur çizgileriyle betimlenmiştir.

Hiroshige'nin baskı resimlerini genellikle açık kompozisyon kurgusuyla oluşturduğu görülmüştür. Eksik görülen formlar baskı yüzeyinin çerçevenin dışına çıkarak görünenden daha büyük bir alanın varlığını sezinlememizi sağlamaktadır. Gözümüz baskının çerçevesinden çıkarak manzaranın devamını zihnimizde oluşturmasına izin vermektedir.

Yaşamı boyunca aynı yerlerin manzara baskıları yapan sanatçı monotonluktan kurtulabilmek için sürekli kendini yenilmenin yolunu bulduğu görülmektedir. Bazen iki dağ arasından uzanan vadiler, bazen diyagonal çizgilerle oluşturulmuş kompozisyonlar, yakın – uzak diye adlandırılan ön planda büyük bir nesnenin arkasından görülen uzak manzara ya da farklı atmosferik olaylarla tasvir ettiği manzaralarla kompozisyonlarını oluşturmuştur.

Hiroshige eserlerinde, insanları da doğanın bir parçası olarak görmüştür. Ana teması insan faaliyetleri olan baskılarında bile kompozisyonlarında insanı ön plana çıkarmak için çaba göstermemiştir aksine çevrelerindeki doğayla uyumlu hale getirdiği görülmüştür. Tasarımda her elemanın ahenk içinde bir bütün oluşturması için özellikle çaba göstermiş olduğu bile düşünülebilir.

Hiroshige'nin, en başarılı baskıları olan kar, sis ve yağmurlu havalarda tasvir edildiği baskıları çok az sayıdadır. Baskılarının çoğu açık havada genellikle günlük

işlerinde olan insanları tasvir etmektedir. Bu etkinlikler manzaranın birer parçası durumundadır, böylelikle doğa ve insan yaşamı hatta kültürü birbirinin içine girmiş ve bütünlük oluşturmuştur. Sadece doğa resmedilmemiş kültür de doğayla bütünleşmiştir. Hiroshige'nin çalışmalarında duygu önde gelir tasarım duyguyu vermeye yarayan bir araçtır.

Manzara resim ya da baskı, konusunun doğa ya da doğanın bir parçası olduğu sanatsal çalışmalardır. Manzara eserlerde doğanın görünümü, anlatılmak istenen konudan daha ön planda olur ya da doğanın kendisi anlatılandır. Sanatçı manzara karşısında hissettiği duyguları oluşturduğu esere yansıtarak iç dünyasını bizlere sunmaktadır. Hiroshige'nin çalışmaları da kişiliğinin dışavurumudur. Yazdığı günlüklerde, sakin aceleci olmayan, keyif almak için yaşayan, hayatı seven mutlu bir insan olduğu anlaşılmaktadır. Aynı zamanda komik ve nüktedandır. Kişiliğinin bu özellikleri, çalışmalarındaki dinginliği, insanı manzaranın içine çeken, içsel bir çatışmaya yönlendirmeyen, uyumlu ve sakin sahnelerin açıklayıcısıdır. Aynı zamanda iyi eğitim almış bir entelektüel ve olmaktan gurur duyduğu bir Samuraydır. Kişiliğinin bu özellikleri Hiroshige'nin sanat anlayışının da temelini oluşturduğu görülmüştür. Bu bağlamda düşünüldüğünde Hiroshige'nin neden büyük bir manzara sanatçısı olduğu kolaylıkla görülmektedir. Japonya coğrafyasında, gezip gördüğü eşsiz manzaralardan aldığı estetik hazzı öncelikle döneminin insanlarıyla paylaşmak istediği düşünülmektedir. Bu amaç için en uygun aracın da dönemin ahşap baskı ekolü Ukiyo-e olduğu görülmüştür.

Hiroshige'nin en büyük başarısının sis, kar, yağmur, ay ışığı gibi atmosferik olayların tasviri olduğunun düşünmek temelde doğru bir çıkarım gibi görünüyorsa da eksik bir bakış açısını yansıttığı düşünülmektedir. Bu çıkarım sanatçının yapmış olduğu çalışmaların görsel betimlemeden ibaret olduğunu savunduğu için eksiklikleri olduğu görülmüştür. Eserleri anlamlı hale getirenin semboller, eserin yaşamla olan bağlantıları olduğu düşünülmektedir. Baskılarda dönemin yaşamından, estetik zevkinden, inanışından, edebiyatından, mutfağından ve daha birçok “Japon olan” ayrıntıların yer aldığı görülmüştür. Aynı zamanda eserler dönemin yaşamının canlı birer tanığı olduğu görülmüştür. Japonya'nın tek yerli ve ulusal sanatçısı olarak adlandırılmasının en büyük sebepleri arasında bu durumun da olduğu

düşünülmektedir. Estetik tasarım unsurlarıyla birleşen bu ayrıntılar, baskıların sanatsal değerini artırmış ve günümüzde müzelerde ve koleksiyonlarda yer almasını sağlamıştır.

Edo döneminde toplumsal hiyerarşinin en altında olan tüccarlar zenginleşirken tepede olan samurayların ekonomik olarak fakirleşmiş oldukları görülmüştür. Bu durumun bir samuray olan Hiroshige'nin hayatına ve sanatına etkisi olduğu düşünülmektedir. Hiroshige'nin yapmış olduğu daha az estetik veya sanat tarihçileri tarafından daha az değerli görülen baskı serilerinin varlığının bu durumla açıklanabileceği düşünülmektedir. Çalışmanın önceki bölümlerinde sanat görüşüyle ilgili söylediği zevk ve zarafetten yoksun olan kısımların çıkartılması gerektiği sözüyle çelişerek yapmış olduğu ayrıntılı baskıların bu duruma örnek teşkil edebileceği düşünülmektedir. Sanatçı ekonomik olarak zorluk çekmesi sebebiyle yayıncının isteğine karşı çıkamayıp bu tasarımları yapmış olabilir. Bu durum sanatçının yaşamının bir döneminin zorluklarla geçtiğini düşünmemize sebep olmaktadır. Yaşanan kıtlık, ekonomik sıkıntı ve tempo reformları bu düşünceyi desteklemektedir.

Edo dönemi Japonya'sının Hiroshige'nin baskılarında gördüğümüz gibi dingin, sakin, huzurlu ve uyum içinde olmadığını görmekteyiz. Sanatçının baskıları döneminin toplumsal yaşamını tam olarak da yansıtmadığı sonucuna ulaşmaktayız. Toplumsal hiyerarşik yapı da düşünüldüğünde Samuraylar konumları itibarıyla iyi durumdadırlar. Tüccarlar ise ticaretle kazandıkları paralarla rahat bir yaşam sürmüşlerdir ancak özellikle ikinci sırada olan köyüler ve zanaatkarlar ekonomik zorluklarla yaşamışlardır. Bu durum Hiroshige'nin baskılarında idealize edilmiş bir yaşamı tasvir ettiğini düşündürmektedir. Hiroshige'nin baskılarında insanlar dinlenirken ya da manzaranın keyfini çıkartırken, yemek yerken tasvir edildiği görülmektedir. Karlı, rüzgârlı hatta yağmurlu bir havada betimlenen eserlerinde yer alan figürlerinde bir yavaşlık hatta bulundukları yerden ve hava koşulundan memnun olma durumu gözlemlenmektedir. Figürler acele etmemekte anın keyfini çıkarır durumdadır.

Üretken bir sanat yaşamı sürmüş olan Hiroshige, güzel manzalar görmek ve resmetmek amacıyla seyahatler yapmıştır. Hiroshige'nin doğaya, sanata ve güzel manzaralara olan ilgisini ölümünden üç gün önce yazmış olduğu vasiyetinin son bölümünde şu şekilde ifade etmektedir;

”..fırçamı Azuma'ya (Doğu başkenti) fırlatarak, Batı'nın (Budist cennetleri) güzel ve farklı manzaralarını görmek için uzun bir yolculuğa çıkıyorum.” (Aktaran: Yamanaka Galleries, 1915, s.7).



KAYNAKÇA

Addis, S. (1980). *Tokaido: Adventures on the Road in Old Japan*. America: University of Kansas.

Ahmed, S. (2015). *Compare and Analyse the Significance of Mount Fuji From the Past Perspective of Katsushika Hokusai's Intention and Creation of '36 Views of Mount Fuji' With the Present Perspective of the Recipient's Practical Experience*. Master degree. America: University of Lincoln Publishing.

Amsden, D. (1912). *The Heritage Of Hiroshige*. San Francisco: Paul Elder and Company Publishing.

Ashkenazi, M. (2003). *Handbook of Japanese Mythology*. California: Santa Barbara.

Aratamein. (2001). Japanese Architecture and Art Net Users System içinden.

Erişim adresi: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/a/aratamein.htm> Erişim tarihi: 15 Ekim 2021.

Bailey, D. C. (1960). *Early Japanese Lexicography*. Monumenta Nipponica vol:16. Tokyo: Sophia University Publishing

Cawthorne, N. (1997). *The Art of Japanese Prints*. London: Hamly

Dökeroğlu Tekdemir, Ö. (2018). *Hokusai ve Sanatı Üzerine Görsel Bir Okuma*. Journal Of Interdisciplinary and Intercultural Art. Vol.3.

Earhart, H. B. (2015). *Mount Fuji: Icon of Japan*. South Carolina: University of South Carolina.

Gürçağlar, A. (2016). *19.Yüzyıl Batı Resim Sanatına Biçim Veren Kaynaklar : Japon Resim Sanatının Batı'ya Etkisi*. Erişim Adresi: <http://artforartt.blogspot.com/2016/12/19yuzyl-bat-resim-sanatna-bicim-veren.html> Erişim Tarihi: 20 Ocak 2021.

Forrer, Matthi. (2011). *Hiroshige Prints and Drawings*. London: Prestel Publisher.

Guth, C. (1996). *Art Of Edo Japon: The Artist and City 1615-1868*. New Heaven: Yale University Publishing.

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

Hearn, L. (2016). *Japonya*. (O. Adanır, Çev). Ankara: Doğubatı Yayınları.

Kafū, N. (1914). *Ukiyo-e Landscape and Edo Scenic Places*. America: University of Hawai'i Press.

Kansei reforms. (t.y). Britannica Erişim Adresi: <https://www.britannica.com/event/Kansei-reforms> Erişim tarihi: 20 Aralık 2021.

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

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

Kobayashi, T. (1997). *Ukiyo-e: An Introduction to Japanese Woodblok Prints*. London: Kodansha International Publishing

Kobijutsu. (1983). *A Quarterly Review of the Fine Arts*. Tokyo: Sansaisha

Lane, R. (1962). *Masters of the Japanese print, their world and their work*. New York: Garden City.

Lane, R. (1978). *Image from the Floting World: The Japanese Print*. London: Alpine Fine Art Colection LTD.

Meyer, M. W. (2014). *Japonya Tarihi*. İstanbul: İnkılâp Kitapevi Yayın Sanayi ve Ticaret AŞ.

Munsterberg, H. (1982). *The Japanese Print a Historical Guide*. Tokyo: Weatherhill

Noguchi, Y. (1940). *Hiroshige Vol. 1*. Tokyo: Maruzen. Co. Ltd.

Norman, M. (2014). *From the Collections: Historic Japanese Woodblock Prints*. Auckland: Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki

Müze detay. (2021). Muze.gov.tr içinden. Erişim adresi: <https://muze.gov.tr/muze-detay?DistId=MRK&SectionId=ADN01> Erişim tarihi: 25 Ocak 2021

Özhanlı, M. (2014). Side Apollon Kehanet Merkezi ve Omphalos Taşı, Sayı 13, Dergipark

Person, N. F. (2011). *The Tōkaidō Road: Journeys through Japanese Books and Prints in the Collections of Princeton University*. America: Princeton University Library

Salur, N. (1995) *Ağaç Baskının Dünü Bugünü Die Brücke ve Der Blave ReiterSanatçıları*. Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi SBE.

Tori. (t.y). Erişim Adresi: <https://www.britannica.com/topic/torii> Erişim Tarihi: 26 Ocak 2021.

Sanal 1.(2021). Erişim Adresi: <https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 24 Ocak 2021

Shelby, T. M. (2003). *Hiroshige and the Fifty Three Stations of the Tokaido: A Brief Comparison of Selected Stations among the Hoeido, Gyosho, Kyoka, and Reisho Tokaido Sets*.

Smith, H. D. (2011). *Hiroshige in History*. London: Presler Publisher.

Steward, B. (1979). *A Guide To Japanese Prints And Their Subject Matter*. New York: Dover Publications.

Strange, E. F. (1925). *The Colour Print of Hiroshige*. London: Cassell Published.

Vaporis, C. N. (1994). *Breaking barriers: travel and the state in early modern Japan*. England: Cambridge.

Yamanaka Galleries. (1915). *Hiroshige*, New York: Yamanaka Galleries Publishing.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2005). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (5. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık

Watanabe, S. (1918). *The Woodblock Printing of Utagawa Hiroshige*. Tokyo

Winckler, P. A. (1983). *Reader in the History of Books and Printing*. Colarado: Greenwood

Woodson, Yoko (t.y). https://collections.artsmia.org/art/57825/moon-seen-through-leaves-utagawa-hiroshige_ Erişim tarihi: 30 Kasım 2021. Saat: 12:00



GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1: Hyakumanto Darani

https://en.wikipedia.org/wiki/Hyakumant%C5%8D_Darani

Erişim Tarihi: 30 Kasım 2021. Saat: 22:40

Görsel 2: Diamond Sūtra

https://tr.wikipedia.org/wiki/Elmas_Sutra#/media/Dosya:Jingangjing.jpg

Erişim Tarihi: 30 Kasım 2021. Saat: 22:40

Görsel 3: Bishamonten

<https://collections.mfa.org/objects/238497>

Erişim Tarihi: 30 Kasım 2021. Saat: 22:40

Görsel 4: Munsterberg, Hugo. (1982). *The Japanese Print a Historical Guide*.

Weatherhill. Tokyo

Görsel 5: Günlük hayat ve Lotus Sutra Metinleri

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fan-paper_album_12.jpg

Erişim Tarihi: 01 Aralık 2021. Saat: 10:10

Görsel 6: Setsuyō-shū

<http://www.tulips.tsukuba.ac.jp/exhibition/jyousetu/tsukubane/sousyo.html>

Erişim Tarihi: 01 Aralık 2021. Saat: 10:13

Görsel 7: Hishikawa Moronobu, Çayevinin Misafir Odalarında Ziyafet

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/37256>

Erişim Tarihi: 01 Aralık 2021. Saat: 10:15

Görsel 8: Hishikawa Moronobu, Züppe ya da yetkili kimse ve bakire: perde arkası

https://ukiyo-e.org/image/jaodb/Moronobu_Hishikawa-No_Series-Behind_the_Standing_Screen-00028803-020218-F12

Erişim Tarihi: 01 Aralık 2021. Saat: 10:18

Görsel 9: Torii Kiyonubu, Kabuki aktörü

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/56610>

Erişim Tarihi: 01 Aralık 2021. Saat: 10:25

Görsel 10: Torri Kiyomasu. Ichikawa Danjūrō, Takenuki Gorō rolünde

<https://viewingjapaneseprints.net/texts/ukiyo/kiyomasu-1st.html>

Erişim Tarihi: 01 Aralık 2021. Saat: 10:22

Görsel 11: Kaigetsudō Ando, Şağını Tarayan Kadın

<https://www.britannica.com/topic/Standing-Beauty-Arranging-Her-Hair>

Erişim Tarihi: 01 Aralık 2021. Saat: 10:30

Görsel 12 : Okumura Masanobu, Courtesan with Tray

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45239?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Okumura+Masanobu&offset=0&rpp=80&pos=24>

Erişim Tarihi: 01 Aralık 2021. Saat: 10:35

Görsel 13: Kento İşareti/Kılavuzu

https://www.viewingjapaneseprints.net/texts/topics_faq/kento.html

Erişim Tarihi: 01 Aralık 2021. Saat: 10:38

Görsel 14: OkumuraMasanobu, Saray Muhafızı Kıyafetli Giyen Üç Kadın

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/51993?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Beneath+Maple+Trees+masanobu&offset=0&rpp=20&pos=3>

Erişim Tarihi: 01 Aralık 2021. Saat: 10:50

Görsel 15: Suzuki Harunobu, Veranda Üzerindeki Fenerli Kız

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/41057>

Erişim Tarihi: 01 Aralık 2021. Saat: 10:55

Görsel 16: Katsukawa Shunshō, Shibaraku Rolünde Ichikawa Danjuro V

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/56968>

Erişim Tarihi: 01 Aralık 2021. Saat: 10:57

Görsel 17: Torii Kiyonaga, Güney Zevk Bölgesinde On İki Ay

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/56035?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Torii+Kiyonaga&offset=80&rpp=80&pos=89>

Erişim Tarihi: 01 Aralık 2021. Saat: 11:02

Görsel 18: Kitagawa Utamaro, Fare Yılanı ve Kertenkele,

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/37292?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Kitagawa+Utamaro&offset=80&rpp=80&pos=157>

Erişim Tarihi: 01 Aralık 2021. Saat: 11:10

Görsel 19: Kitagawa Utamaro, Kadın ve Kedi

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/53653>

Erişim Tarihi: 01 Aralık 2021. Saat: 11:15

Görsel 20: Tashusai Sharaku, Aktör Ichikawa Ebizo, Takemura Sadanoshin Rölünde

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/37368>

Erişim Tarihi: 01 Aralık 2021. Saat: 11:40

Görsel 21: Toshusai Sharaku, Aktör Nakayama Tomisaburo Kadın Rölünde

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/37347?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=T%c5%8dsh%c5%absai+Sharaku&offset=0&rpp=20&pos=12>

Erişim Tarihi: 01 Aralık 2021. Saat: 11:45

Görsel 22: Okumura Masanobu, Büyük Evin Kapısında Duran Adam

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/36658>

Erişim Tarihi: 01 Aralık 2021. Saat: 11:48

Görsel 23: Torii Kiyotada, Ichimura Tiyatrosu'nda Shibaraku Sahnesi

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45035?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Torii+Kiyotada&offset=0&rpp=20&pos=4>

Erişim Tarihi: 01 Aralık 2021. Saat: 11:50

Görsel 24: Utagawa Toyoharu, Edo ‘daki Büyük Naka Zu Köprüsü

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45259>

Erişim Tarihi: 01 Aralık 2021. Saat: 11:55

Görsel 25: Ritō Akisato, Batı Başkentin Manzaraları

<https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2555347>

Erişim Tarihi: 01 Aralık 2021. Saat: 12:05

Görsel 26: Kitagawa Utamaro, Yodo Nehri Üzerindeki Tekneler Osaka Kalesi

https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1906-1220-0-376

Erişim Tarihi: 01 Aralık 2021. Saat: 12:10

Görsel 27: Katsushika Hokusai, Kanagawa’daki Büyük Dalga

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45434>

Erişim Tarihi: 01 Aralık 2021. Saat: 12:15

Görsel 28: Katsushika Hokusai, Beş Yüz Arhad Tapınağı

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/37321?searchField=All&sort=By=Relevance&ft=Katsushika+Hokusai&offset=80&rpp=80&pos=155>

Erişim Tarihi: 01 Aralık 2021. Saat: 12:20

Görsel 29: Utagawa Hiroshige, Momiji Gari adlı oyundan bir sahne, Nō oyunu

https://www.hiroshige.org.uk/Diptychs/Images/Diptych_TairaKoremochiKillingTheOni.jpg

Erişim Tarihi: 01 Aralık 2021. Saat: 12:25

Görsel 30: Utagawa Hiroshige, Ongyoku nasake no itomichi

https://hiroshige.org.uk/Illustrated_Books/OngyokuNasakeNoItomichi1820/Images/OngyokuNasakeNoItomichi1820_03.jpg

Erişim Tarihi: 01 Aralık 2021. Saat: 12:30

Görsel 31: Utagawa Hiroshige, Güzelliklerin Geleneklerinin Karşılaştırılması Serisinden

https://hiroshige.org.uk/Misc_Series/Images/ComparisonsCustomsBeauties_Shimabara_Kyoto.jpg

Erişim Tarihi: 01 Aralık 2021. Saat: 12:35

Görsel 32: Utagawa Hiroshige, Ryogoku köprüsünde Akşam Ayı

<https://tokyotreat.com/blog/tsukimi---japans-traditional-moon-viewing-festival>

Erişim Tarihi: 01 Aralık 2021. Saat: 12:40

Görsel 33: Utagawa Hiroshige, Bir Çam Dalı Üzerinde Baykuş

<https://collections.mfa.org/objects/235560>

Erişim Tarihi : 01 Aralık 2021. Saat: 12:50

Görsel 34: Utagawa Hiroshige, Akçaağaç Yapraklarının Arkasındaki Ay

<https://collections.mfa.org/objects/234455>

Erişim Tarihi : 01 Aralık 2021. Saat: 12:55

Görsel 35: Utagawa Hiroshige, 11 Numaralı Hakone İstasyonu: Göl manzarası

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/36932>

Erişim Tarihi: 01 Aralık 2021. Saat: 13:05

Görsel 36: Utagawa Hiroshige, Miidera Tapınağı'nda Akşam Çanı

<https://collections.artsmia.org/art/22558/evening-bell-at-mii-dera-temple-utagawa-hiroshige>

Erişim Tarihi: 01 Aralık 2021. Saat: 13:10

Görsel 37: Utagawa Hiroshige, 19. İstasyon Karuizawa

https://www.hiroshige.org.uk/Kisokaido_Road/Images/Kisokaido_19_Karuizawa.jpg

Erişim Tarihi: 01 Aralık 2021. Saat: 13:15

Görsel 38: Utagawa Hiroshige, Büyük Edo Şehri'ndeki Tanabata Festivali

https://www.hiroshige.org.uk/36_Views_Mount_Fuji/Images/Fuji_1852_03_O_Edo_shichu_Tanabata_matsuri.jpg

Erişim Tarihi: 01 Aralık 2021. Saat: 13:20

Görsel 39: Utagawa Hiroshige'nin baskılarında kullandığı mühürler ve imzalar

https://www.hiroshige.org.uk/Strange/Strange_Appendix_sig_hiroshige.htm

Erişim Tarihi: 01 Aralık 2021. Saat: 13:25

Görsel 40: Utagawa Hiroshige'nin yayıncılarının mühürleri

<https://www.alamy.com/some-japanese-publishers-marks-and-seals-19th-century-1925-artist-unknown-image262764449.html>

Erişim Tarihi: 01 Aralık 2021. Saat: 13:30

Görsel 41: Utagawa Hiroshige, Haikaika saihatsushū

https://www.hiroshige.org.uk/Illustrated_Books/HaikaikaSaihatsushu/Images/Haikai_kaSaihatsushu_23.jpg

Erişim Tarihi: 01 Aralık 2021. Saat: 13:35

Görsel 42: Tōkaidō Yolu'nun Elli Üç İstasyonu Haritası

https://www.hiroshige.org.uk/Tokaido_Versions/Tokaido_Versions.htm

Erişim Tarihi: 01 Aralık 2021. Saat: 13:40

Görsel 43: Utagawa Hiroshige, 37 Numaralı Akasaka İstasyonu

<https://ukiyo-e.org/image/mfa/sc207390#&gid=1&pid=1>

Erişim Tarihi: 01 Aralık 2021. Saat: 13:45

Görsel 44: Utagawa Hiroshige, 7 numaralı Fujisawa istasyonu: Yūgyō-ji Tapınağı

https://www.hiroshige.org.uk/Tokaido_Series/Images/Hoeido_07_Fujisawa.jpg

Erişim Tarihi: 01 Aralık 2021. Saat: 13:50

Görsel 45: Utagawa Hiroshige, 26 numaralı İstasyon Nissaka Sayo Dağı Geçidi

https://www.hiroshige.org.uk/Tokaido_Series/Images/Hoeido_26_Nissaka.jpg

Erişim Tarihi: 01 Aralık 2021. Saat: 09:30

Görsel 46: Utagawa Hiroshige, 26 numaralı İstasyon Nissaka: Sayo Dağı Geçidi'nde Gece Ağlayan Kaya, Mugen Dağı'nın Uzak Görünümü

https://www.hiroshige.org.uk/Tokaido_Series/Images/Gyosho_26_Nissaka.jpg

Erişim Tarihi: 01 Aralık 2021. Saat: 09:35

Görsel 47: Utagawa Hiroshige, 14 numaralı İstasyon Hara: Fuji Dağı Sabah, Mugen Dağı'nın Uzak Görünümü

https://www.hiroshige.org.uk/Tokaido_Series/Images/Hoeido_14_Hara.jpg

Erişim Tarihi: 01 Aralık 2021. Saat: 09:40

Görsel 48: Utagawa Hiroshige, 21 numaralı istasyon Mariko: Ünlü Çay Dükkânı

https://www.hiroshige.org.uk/Tokaido_Series/Images/Hoeido_21_Mariko.jpg

Erişim Tarihi: 01 Aralık 2021. Saat: 09:45

Görsel 49: Utagawa Hiroshige, 46 numaralı istasyon Shonu: Ani Yağmur (fırtına)

https://www.hiroshige.org.uk/Tokaido_Series/Images/Hoeido_46_Shono.jpg

Erişim Tarihi: 01 Aralık 2021. Saat: 09:50

Görsel 50: Utagawa Hiroshige, 47 numaralı istasyon Kameyama: Kardan Sonra Açık (Temiz) Hava

https://www.hiroshige.org.uk/Tokaido_Series/Images/Hoeido_47_Kameyama.jpg

Erişim Tarihi: 01 Aralık 2021. Saat: 09:55



T. C.

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı	
Doğum Yeri	
Doğum Tarihi	

İletişim Bilgileri

Telefon	
e-posta	
Adres:	

Eğitim Bilgileri

Lise	
Lisans	
Yüksek Lisans	

Kariyer Bilgileri*

İş Deneyimi	
Kurs-Sertifika	
Aldığı Ödüller	
Üyelikler	
İlgi Alanları	
Referanslar	

