KOSTID Kocatepe Sanat Tasarım ve İletişim Dergisi
Kocatepe Art Design and Communication Journal
Cilt/Volume: 1, Sayı/Issue: 1, Sayfa/Pages: 84-105

TOSHI & IRI MARUKI'NİN *HİROŞİMA PANELLERİ - IX YAIZU* ADLI ESERİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL YÖNTEMLE ÇÖZÜMLENMESİ

ANALYSIS OF TOSHI & IRI MARUKI'S *HIROSHIMA PANELS - IX YAIZU* BY METHOD OF SEMIOTIC ANALYSIS

Hasiyne AYHAN*

[1]. Yüksek Lisans Öğrencisi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türkiye
e-posta/e-mail: hasiyneayhan@gmail.com
0009-0001-5530-9633

* **Sorumlu Yazar / Corresponding Author:** Hasiyne AYHAN

Atıf/Citation: Ayhan, H. (2025). Toshi & Iri Maruki'nin "Hiroşima Panelleri - IX Yaizu" Adlı Eserinin Göstergebilimsel Yöntemle Çözümlenmesi *KOSTİD*, *1*(1), 84-105.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Peer-review: Externally peer-reviewed.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Conflict of interest: The authors declared that they have no conflict of interest.

Geliş tarihi/Received: 26.06.2025
Kabul tarihi/Accepted: 19.07.2025

Özet
Anti-militarist ve aktivist sanatçılar İri ve Toshi Maruki çifti Hiroşima ve Nagasaki'ye atılan atom bombalarından sonra yaşananları Hiroşima Panelleri serisi ile sanatsal bir dille anlatmışlardır. Bu eserlerden birisi 1955 yılında yapılmış Yaizu panelidir. Eser, Hiroşima Panelleri adlı serinin dokuzuncu parçası olup Marshall Adalarındaki hidrojen bombası denemelerinden etkilenen Daigo Fukuryū Maru adlı balıkçı teknesi ve Yaizu kentinde yaşayan insanların olay karşısındaki yaşadıkları kaygı resmedilmiştir. Araştırmada Yaizu paneli göstergebilimsel analiz yöntemiyle incelenecektir. Çalışma, gösteren-gösterilen ilişkisi ile Japon geleneksel estetik teorileri (wabi-sabi, ma vb.) üzerine inşa edilecektir. Biçimsel unsurlar, sembolik öğeler ve kültürel referanslar eserin göstergelerini oluşturmaktadır. Eser, nükleer çağın etik ve politik sorunlarını evrensel ve sanatsal bir söylemle birleştirmiştir. Bu bağlamda araştırmanın amacı göstergebilimsel analiz yöntemi kullanılarak Yaizu adlı eserin görsel dilinin altında yatan kültürel, politik ve tarihsel göstergeleri ve taşıdıkları anlamları ortaya koymaktır. Sanatın kollektif kültürel bellekteki önemine dikkat çekmektir. Bu doğrultuda, Japonya'nın sosyopolitik kimliğiyle evrensel insan hakları söyleminin eserde nasıl bir araya getirildiği analiz edilecektir. Çalışma yalnızca Yaizu paneliyle sınırlı tutulmuş, serinin diğer panelleri kapsam dışı bırakılmıştır. Araştırmada, nitel araştırma yöntemi ve literatür taraması kullanılacaktır.
Anahtar Kelimeler: Toshi ve İri Maruki, Hiroşima Panelleri, Yaizu, Göstergebilimsel Analiz Yöntemi

Abstract
The anti-militarist and activist artists Iri and Toshi Maruki have artistically narrated the events following the atomic bombings of Hiroshima and Nagasaki with the Hiroshima Panels series. One of these works is the Yaizu panel made in 1955. The work is the ninth piece of the Hiroshima Panels series, depicting the fishing boat Daigo Fukuryū Maru, which was affected by the hydrogen bomb tests in the Marshall Islands, and the anxiety experienced by the people living in the city of Yaizu in the face of the incident. The Yaizu panel will be examined in the research using the semiotic analysis method. The study will be built on the relationship between the signifier and the signified, as well as traditional Japanese aesthetic theories (wabi-sabi, ma, etc.). Formal elements, symbolic elements, and cultural references constitute the indicators of the work. The work combines the ethical and political problems of the nuclear age with a universal and artistic discourse. In this context, the aim of the research is to reveal the cultural, political, and historical indicators and the meanings they carry, underlying the visual language of the work Yaizu, using the semiotic analysis method. The aim is to draw attention to the importance of art in collective cultural memory. In this context, how Japan's sociopolitical identity and universal human rights discourse are brought together in the work will be analyzed. The study is limited to only the Yaizu panel, and other panels in the series are excluded. Qualitative research methods and literature review will be used in the research.
Keywords: Toshi and Iri Maruki, Hiroshima Panels, Yaizu, Semiotic Analysis Method

GİRİŞ

20. yüzyıl, şiddetin büyük boyutlara ulaştığı peş peşe iki büyük dünya savaşının yaşandığı bir zaman dilimi olmuştur. Bu nedenle Tarihçi Eric Hobsbawm, Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991 Aşırılıklar Çağı (1996) adlı kitabında, I. Dünya Savaşı'nın başlangıcından II. Dünya Savaşı sonrasına kadar olan süreyi "Felaket Çağı" olarak adlandırmıştır. II. Dünya Savaşı, yalnızca fiziksel bir yıkım değil aynı zamanda insanlığın hafızasında derin travmalar bırakmış tarihsel trajedilerden biridir. Bu trajedilerin en çarpıcı örneklerinden biri, II. Dünya Savaşı'nın sonlanmasına neden olan Japonya'nın Hiroşima ve Nagasaki kentlerine atılan atom bombalarıdır. Savaş sonrası dönemde, çeşitli ülkelerce nükleer silah denemeleri yapılmaya devam etmiştir. İlk deneme, New Mexico'da 1945 yılında ilk nükleer silah olan Gadget'ın patlatılması olarak kabul edilmiş ve Trinity testi adı verilmiştir. 1946-1958 yılları arasında ABD, Marshall Adaları'nda altmış yedi nükleer deneme gerçekleştirmiştir. Sovyetler Birliği ise 1949 yılında ilk nükleer silahını test etmiştir. Nükleer silahlanma yarışı, Hiroşima ve Nagasaki'ye atılan bombalarının son olmayacağına dair kaygıları artırmış, bu durum sanatçılar arasında da derin etkiler yaratmıştır. Bu bağlamda insanlık tarihinin en yıkıcı olaylarından Hiroşima ve Nagasaki saldırılarının yol açtığı trajedi yalnızca siyasi ve askeri bir olgu değildir. Aynı zamanda toplumsal, kültürel ve sanatsal belleğin bir parçası haline gelmiştir. Bu olaylar, savaşın teknik boyutunun ötesinde insanlık onuru, etik, barış kavramları üzerinden sanatın da temel meselelerinden birine dönüşmüştür.

Sanat, insanlık tarihi boyunca toplumların aynası olmuş, kültürel, sosyal, politik değişimleri yansıtarak insan-insan ve insan-doğa ilişkisine ışık tutmuştur. Eşi benzeri görülmemiş nükleer yıkım, yalnızca bilimsel ve teknolojik gelişmelerin distopik yönünü değil, aynı zamanda savaşın birey ve toplum üzerindeki ruhsal ve sosyal etkilerini de görünür kılmıştır. Dolayısıyla sanat, tarihsel tanıklığın ve kolektif hafızanın inşasında vazgeçilmez bir rol üstlenmektedir. Bu bağlamda sanat eseri, sadece estetik bir üretim değil, aynı zamanda tarihin görsel bir belgesi niteliği taşımaktadır.

Hiroşima ve Nagasaki'ye atılan atom bombalarından sonra kurtulan Japon sanatçılar, yaşadıkları travmaları sanat yoluyla ifade ederek bireysel tanıklıklarını eserlerine yansıtmışlardır. Bu ifade biçimi zamanla Nükleer Sanat (Nuclear Art) olarak adlandırılan sanat yaklaşımının doğmasına neden olmuştur. Zamanla Nükleer Sanat, tüm dünyadan nükleer silah karşıtı sanatçıların da katılımıyla uluslar bir harekete dönüşmüştür.

ABD işgal kuvvetleri, atom bombası saldırılarına dair görsel belgelerin kamuoyuyla paylaşımını sıkı bir şekilde kontrol etmişlerdir. "Japon nüfusunun çoğu için zulüm belirsizliğini korudu ve yalnızca devasa mantar bulutlarının soyut tasvirleri aracılığıyla görülebildi. Bunun nedeni, vahşeti belgeleyen tüm raporların ve fotoğrafların işgal sırasında sıkı bir şekilde sansürlenmesi ve kamuoyuna açıklanmasının yasaklanmasıydı" (Yoshie, 2023, s. 3). Ancak bu sansür ortamında, fotoğrafçılar ve sanatçılar, nükleer savaşın etkilerinin görsel temsillerini üreterek küresel arenaya taşımışlardır. "Japonya da Basın Sansürü ve Komünist baskısı altında olmasına rağmen, atom bombasının vahşeti kültürel hareketler aracılığıyla duyurulmuştur" (Okamura, 2019, s. 7). Bu bağlamda sanat dönemin sansür politikalarına karşı önemli bir direniş biçimi olarak yaşanan felaketin anlatımında etkili bir iletişim aracı işlevi görmüştür.

Özellikle savaş sonrası Japon sanatında ortaya çıkan anti-militarist yaklaşımlar, nükleer travmanın sanatsal temsili üzerinden barış, etik sorumluluk ve insan hakları gibi evrensel kavramları merkezine alan bir estetik söylem geliştirmiştir. Anti-militarist ve aktivist sanatın en çarpıcı temsillerinden biri, aktivist Japon sanatçılar Toshi Maruki (1912–2000) ve eşi İri Maruki (1901–1995) tarafından 1950-1982 yılları arasında kolektif bir çabayla üretilen Hiroşima Panelleri (The Hiroshima Panels) serisidir. Hiroşima Panelleri, savaş sonrası dönemin anti-militarist sanat söylemiyle bütünleşen özgün örneklerden biri olarak öne çıkmakta, yalnızca bir "sanat projesi" değil, aynı zamanda bir "bellek politikası" olarak da kabul edilmektedir. Eserler, Hiroşima ve Nagasaki'ye atılan atom bombalarının yol açtığı trajediyi, sanatın gücüyle evrensel bir dile dönüştüren çarpıcı bir seridir. Seride yer alan her panel, atom bombasının yaratmış olduğu fiziksel, psikolojik ve sosyolojik etkileri farklı boyutlarıyla ele almakta; yalnızca ölenlerin değil, sağ kalanların da tanıklığını, sessiz çığlıklarını ve bastırılmış travmalarını görselleştirmektedir. Toshi ve İri Maruki, geleneksel Japon sanatından beslenen estetik anlayışlarıyla sanatı, savaşın insanlık dışı yüzünü belgeleyen bir anlatım aracı olarak kullanmışlardır.

Bu çalışmanın temel amacı, on beş eserden oluşan Hiroşima Panelleri serisinin dokuzuncu parçası olan Yaizu panelini göstergebilimsel analiz yöntemi aracılığıyla çözümleyerek, görsel anlatının altında yatan kültürel, politik ve ideolojik katmanları ortaya koymaktır. Yaizu paneli, salt bir sanat eseri olmanın ötesinde, politik bir manifesto ve etik bir sorgulama aracı olarak değerlendirilmektedir. Eser, diğer panellerden farklı olarak 1954'te Marshall Adaları'nda bulunan Bikini Atolü'nde, ABD'nin yaptığı hidrojen bombası denemelerinden etkilenen Japon balıkçılarını konu edinmektedir. Bu bağlamda Yaizu paneli yalnızca Japonya özelinde bir savaş anlatısı sunmakla kalmamakta; aynı zamanda nükleer çağın etik krizlerine ve sanatın politik ve protest işlevine dair evrensel bir sorgulama da önermektedir. Bu yönüyle eser hem tarihsel bağlamı hem de estetik yapısıyla çok katmanlı bir çözümleme gerektirmektedir. Bu doğrultuda çalışmada nitel araştırma yöntemi benimsenmiş ve literatür taraması ile göstergebilimsel analiz tekniğinden yararlanılmıştır. Analize geçmeden önce, Hiroşima ve Nagasaki'ye atılan atom bombalarından, Daigo Fukuryū Maru (Beşinci Şanslı Ejderha) kazasından kısaca bahsedilecek ve Hiroşima Panelleri hakkında bilgi verilecektir. Ardından Yaizu paneli göstergebilimsel analiz yöntemiyle çözümlenecek, eserdeki göstergeler, kültürel kodlar ve tarihsel göndermeler doğrultusunda analiz edilerek eserin içerdiği derin yapılar ortaya koyulacaktır.

AMAÇ VE YÖNTEM

Bu çalışmanın temel amacı, Toshi ve Iri Maruki'nin "Hiroşima Panelleri" serisinin dokuzuncu eseri olan "Yaizu" panelini göstergebilimsel analiz yöntemiyle çözümleyerek, eserin görsel anlatımında yer alan toplumsal, kültürel, tarihsel, politik ve ideolojik göstergeleri ortaya koymaktır. Bu bağlamda, Japon kültürüne özgü estetik kodlar aracılığıyla evrensel insan hakları, savaş ve nükleer karşıtlık gibi temaların, eserde nasıl temsil edildiğini çözümlemeyi hedeflemektedir. Bu doğrultuda, Yaizu paneli yalnızca yerel bir trajedinin anlatısı olmaktan ziyade nükleer çağın sorunlarını da kapsayan evrensel bir sanat eseri olarak değerlendirilmektedir.

Araştırmada nitel araştırma yöntemi ve literatür taraması kullanılmıştır. Çalışmada kullanılan sanat eseri analiz yöntemi ise görsel göstergebilimdir. Bu yöntem çerçevesinde, eserdeki

biçimsel unsurlar, sembolik öğeler ve kültürel referanslar gibi göstergeler incelenmiştir. Analiz süreci, eserin betimsel olarak çözümlenmesiyle başlamış ve ardından göstergelerin (kültürel kodlar ve tarihsel göndermeler) işaret ettiği düz, yan ve derin anlamlar değerlendirilerek eserin içerdiği yapılar ortaya koyulacaktır.

SANAT METODOLOJİLERİ BAĞLAMINDA GÖSTERGEBİLİMSEL YÖNTEM

İnsanlar sosyal yaşamları içinde gerek iletişim kurmak gerekse her türlü bilgi, duygu, düşünce, eylemi ve durumu diğer insanlara aktarmak, onlarla paylaşmak için birtakım araçlardan yaralanmaktadır. Bu araçlara gösterge adı verilmektedir. Göstergeler, bildirim amacı taşısın ya da taşımasın anlamlı, bütün ve çeşitli birimlerden oluşan bir sistemdir (Yılmaz, 2011).

> Gösterge düşüncenin, duygunun, eylemin, bilginin, durumun ve varlığın bizzat kendisi değil, o varlık, düşünce, duygu, durum, bilgi veya eylem hakkındaki veriyi ileten araçlardır. Kendi dışında bir şeyi temsil etmekte ve temsil ettiği şeyin yerini tutabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgulardan oluşmaktadır. Bu açıdan genel olarak sözcükler, simgeler, semboller vb. gösterge (Fr. Signe, İng. Sign İt. Segno) olarak adlandırılmaktadır (Rıfat, 2012, s. 97).

İnsanların birbiriyle iletişim kurmak için kullandığı doğal diller, çeşitli bilim dilleri, davranışlar, jest ve mimikler (beden dili), alfabeler, görüntüler, resimler, fotoğraflar, trafik işaretleri, müzik parçaları, tiyatro gösterileri, reklam afişleri, filmler, birtakım ritüeller; roman, şiir gibi edebi eserler; halı, kilim, oya gibi el sanatlarındaki desen ve motifler, moda, sağır-dilsiz alfabesi vb. gösterge niteliği taşıyan araçları oluşturmaktadır.

> Göstergeler iki şekilde sınıflandırılmaktadır; yapay göstergeler ve doğal göstergeler. Doğal göstergeler; hastalık belirtileri, semptomlar, bulut-yağmur ilişkisi örnek verilebilmektedir. Görüntüsel gösterge, belirtke ve simgeler ise yapay gösterge (icone) olarak sınıflandırılmaktadır. Yapay göstergeler de kendi arasında yansıtan (görüntüsel) ve saymaca (belirtke ve simge) olarak sınıflandırılmaktadır (Günay, 2002, s. 182).

Göstergeler (signs), gösteren (signifier) ve gösterilen (signified) olmak üzere iki yapıdan oluşmaktadır. Gösteren, göstergenin somut olan yapısıdır ve duyular aracılığıyla algılanmaktadır. Gösterilen ise göstergenin soyut yapısı olup bilgisel ve ruhsal deneyimlerle algılanmaktadır. Bu bağlamda göstergebilim (semiyotik ya da semiyoloji); açıklanması, aktarılması, iletilmesi istenilen bir duyguyu, düşünceyi, bilgiyi, eylemi yani gösterileni bir aracı ile yazı, dil, simge, nesne, görüntü yani göstereni kullanarak aktarma, yorumlama ve anlamlandırma sürecidir. Örneğin, bir kişinin en yakın arkadaşına verdiği hediye bir göstergedir. Bu hediye göstergesinde, gösterilen, kişinin arkadaşına karşı hissettiği duygular iken gösteren ise bu duyguları iletmek için seçilen araç, yani hediyedir. Hediye, soyut olan duyguyu somutlaştırarak anlam kazandırır. Bu süreç ise göstergebilimin alanına girmektedir. Göstergebilim, göstergelerin üretilmesini, yorumlanmasını, birbiriyle bağlantısını, anlama süreçleri ve insanın insanla, doğayla ve diğer canlılarla iletişimini dizgesel bir biçimde incelenmesine dayanan bir bilim dalıdır.

Bir disiplin olarak göstergebilimin kökenleri Antik Yunan felsefesine, Stoacılara kadar uzanmaktadır.

> Ronald Barthes (1915-1980)'e göre yüzyıllar boyunca göstergelere ilişkin düşünceler dille ilgili görüşlerle karışıp kaynaşmıştır. Özellikle Stoacılarla Orta çağın anlam ve anlamlama biçimlerini ele alan kuramcılarında göstergebilimsel nitelikli gözlemlere rastlanmaktadır. Skolastik filozoflar ise Stoacılar gibi dili gerçekliğin yapısını incelemek

> için bir araç olarak görmüşlerdir. Dolayısıyla anlam ve anlamlama sorunları onların felsefi çalışmalarının merkezinde önemli bir yere sahip olup Anlamlama Biçimleri (De Modis Significandi) adını taşıyan çok sayıda yapıt üretmişlerdir. Bu nedenle bu dilbilimcilere Modus'çu denmiştir (Lyons, 1970, s. 15).

Göstergeler kuramına ilk kez 17. yüzyılda İngiliz klasik liberalizmin öncüsü ve filozof olan John Locke (1632-1704), İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Deneme (An Essay on Human Understanding) (2020) adlı yapıtında yer vermiş ve eserinde "Semeiotike" terimini kullanmıştır. 20. yüzyılın başlarında ise Charles Sandres Peirce (1839-1914) ile çağcıl dilbilimin kurucusu Ferdinand de Saussure (1857-1913) göstergebilime önemli katkılarda bulunmuştur. Saussure göstergebilimine dilbilimsel olarak yaklaşmış toplumsal olarak ele almış ve Semiology terimini kullanmış, gösterileni incelemiştir. Saussure'a göre bir gösterge; gösteren ve gösterilen olmak üzere iki temel ögeden oluşmaktadır. Peirce ise göstergelerin mantık ile ilişkisi üzerinde durmuştur. Semiotics terimini kullanmış ve göstereni incelemiştir. Pierce'ye göre ise, gösterge üç düzlemli (triadic) bir süreçten oluşmaktadır (Akerson, 2023, s. 50-62).

> Peirce'ye göre, gösterge herhangi bir kimse için herhangi bir ölçüde ve herhangi bir amaçla herhangi bir şeyin yerini tutan herhangi bir şeydir... Gösterge herhangi bir kimseye seslenir. Başka deyişle, bir kimsenin zihninde kendisiyle eşdeğerde ya da gelişkin bir gösterge yaratır. Bu yaratılan göstergeye Peirce, birinci göstergenin yorumlayanı adını verir. Öte yandan, gösterge herhangi bir şeyin yerini tutar. Göstergenin yerini tuttuğu şey, göstergenin nesnesidir (Barthes, 1979, s. 12).

Peirce'ye göre gösterge yorumlayan ve nesnesinden oluşmuştur. Anlamın oluşturulma sürecine ise Semioisis Süreci adını vermiştir. Peirce'nin üçlü ayrımına göre göstergeler üçe ayırır; birincisi ikon yani görüntüsel gösterge, ikincisi belirtiler üçüncüsü ise simgelerdir. Görüntüsel göstergeler yani ikonlar belirttiği şeyi doğrudan doğruya temsil etmektedir. Nesnelere aynen benzemektedirler. Gösteren, gösterileni taklit etmekte ve yansıtmaktadır. Resim, desen, fotoğraf gibi göstergelerdir. Bir insanın vesikalık fotoğrafı ve bir ürünün bizzat kendisi kullanılarak reklamının yapılması ikona örnek verilebilir. Belirtiler, nesnesiyle arasındaki ilişki gereği nesne tarafından belirlenen göstergelerdir (Dahlstrom & Somayaji, 2003). Örneğin, duman ateşin belirtisi ya da yüksek ateşin hastalığın belirtisi olması gibi. Temsil ettiği şeyle ilişkisi uzlaşım sonucu oluşmaktadır, terazinin adaletin simgesi olması gibi.

Göstergebilime önemli katkıları olan bir başka isim ise Roland Barthes (195-1980)dir. Barthes, kültürü de okunması ve yorumlanması gereken gösterge sistemi olarak ele almıştır. Saussure'nin dil ile ilgili gösterge kuramını genişletmiş, sadece yazıyla sınırlı kalmamış, özellikle popüler kültürün çeşitli özellikleri üzerinde yoğunlaşmıştır.

Günümüzde, edebiyat, görsel sanatlar, müzik, mimarlık, uzam, sinema, çevre, söylem vb. çeşitli göstergebilim alanları vardır. Kelimeler, nesneler, kokular, tatlar, görüntüler, renkler, davranışlar gibi unsurlar, insanlar tarafından bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde anlam yüklediğinde göstergelere dönüşür. Göstergeler ve göstergeler arası ilişkilerden anlam ortaya çıkmaktadır. İnsan zihni sürekli olarak anlam ve göstergeler üretir. Göstergelerin birleşimi ise kodları oluşturur. Kodlar, kültürel ve toplumsaldır ve doğar doğmaz bireye yüklenmeye başlanmaktadır.

Çek dilbilimci Mukařovský (1891-1975), sanat eserinin bir gösterge niteliği taşıdığından Semiyolojik Gerçekler Olarak Sanat (Art as Semiological Facts) adlı makalesinde bahsetmiştir.

(Burbank & Steiner, 1978). 1960 yılında Fransız Filozof Maurice Merleau-Pontry (1908-1961) resimler ile dili ilişkilendirmiştir. Bu bağlamda, resimlerin dile olan benzerliğinden bahsetmiş, resimlerin dil gibi bir sözdizimi ya da mantığa göre toplandığını ve göstergelerin düzenlenmesi olduklarını öne sürmüştür. 1990'lı yıllardan itibaren, görsel olarak algılanan her türlü bilgi veya görsel sanatları inceleyen göstergebilim alanına görsel göstergebilim adı verilmiştir. Svend Erik Larsen görsel göstergebilimi şu şekilde tanımlamıştır: "Benim için görsel göstergebilim, yalnızca mekânsal göstergebilim koşullarında var, çünkü görsellik öncelikle görme alanına bağlı olarak, bir alandaki fiziksel varlığın moduna dayanır... Görsellik görme yoluyla beden (cisim) ile çevre arasındaki karşılıklı ilişkiler üzerine kurulmuştur" (Larsen, 1995'ten akt. Keser, 2018, s. 168). Afiş, grafik, fotoğraf, resim, gibi görsel unsurlar görsel göstergebilimin alanına girmektedir.

Sanatçılar, prehistorik mağara resimlerinden Rönesans başyapıtlarına ve çağdaş enstalasyonlara kadar, fikirleri, duyguları veya sosyal yorumları iletmek için çok sayıda sembol, imge, işaret kısaca gösterge kullanmışlardır. "Sanat eserlerinin çeşitli özellikleri, kültürden kaynaklandığı için sanat ve kültür karmaşık bir biçimde birbiriyle ilişkilidir" (Keser, 2018, s. 166-167). Göstergebilimsel analiz yöntemiyle bir eseri çözümlemek için öncelikle eserin tanımlaması ve eserde yer alan göstergelerin belirlenmesi gerekmektedir. Göstergeler tespit edildikten sonra, eserin düz, yan ve derin anlamları ortaya koyulmalıdır.

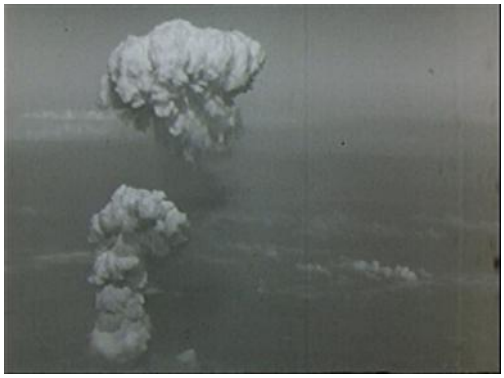
HİROŞİMA PANELLERİ

II. Dünya Savaşı, 1939 ve 1945 yılları arasında yaşanan küresel boyutta bir savaştır**.** Otuzdan fazla ülkenin dahil olduğu savaşta, Müttefik ve Mihver devletler olmak üzere iki karşıt askerî ittifak kurulmuştur. Asya-Pasifik üzerinde hâkimiyet kurmayı amaçlayan Japonya, Pasifik'teki ABD ve Birleşik Krallık birliklerine saldırı düzenlemiştir. Bunun üzerine, Dünya Savaşı'nın son yıllarında Müttefik devletler, Mihver devletlerden birisi olan Japonya'yı işgal etmek için hazırlık yapmışlardır. Bu girişim, Tokyo'ya yapılan bir operasyon da dahil olmak üzere altmış altı Japon şehrini harap eden konvansiyonel bir bombalamaya dönüşmüştü (Museums, 2025). Avrupa cephesindeki savaş, Almanya'nın teslim olmasıyla sona ermiş ve Müttefikler tüm dikkatlerini Pasifik Savaşı'na çevirmişlerdir. Temmuz 1945'e kadar Müttefikler, iki tür atom bombası üretmişlerdir. Bu nükleer silahlar, "Küçük Oğlan" (Little Boy) ve "Şişman Adam" (Fat Man) olarak adlandırılmıştır. ABD Hava Kuvvetleri'nin 509. Kompozit Grubu, özel olarak eğitilmiş, donatılmış ve Mariana Adaları'ndaki Tinian'a konuşlandırılmıştır (Atomic Heritage Foundation, 2022). Müttefikler, Temmuz 1945'te Potsdam Deklarasyonu'nda Japon İmparatorluk silahlı kuvvetlerinin koşulsuz teslim olmasını talep etmişlerdir.

> Potsdam Konferansı, Almanya'nın yenilgisinden kısa bir süre sonra Müttefikler tarafından toplanmıştır. Almanya'nın yönetiminin tartışılmasına ek olarak, hala Japonya ile savaşta olan hükümetler (ABD, Birleşik Krallık ve Çin), Japonya için koşulsuz teslim şartlarını duyuran bir bildiri yazmışlardır. Potsdam Bildirgesi silahsızlanma, işgal ve toprak egemenliği hakkında hükümler içermektedir. Japon hükümeti başlangıçta Bildirgeyi tamamen reddetmiştir. Ancak Hiroşima ve Nagasaki'ye atom bombaları atıldıktan ve Sovyetler Birliği Japonya topraklarını işgal ettikten sonra kabul etmiştir (Atomic Heritage Foundation, 2022).

Japon hükümeti ültimatomu görmezden gelmiş ve bunun sonucu olarak ABD, 6 ve 9 Ağustos 1945'te, II. Dünya Savaşı sırasında sırasıyla Japonya'nın Hiroşima ve Nagasaki şehirleri üzerinde iki atom bombası patlatmıştır. Hiroşima'ya Little Boy adlı bomba, Nagasaki'ye Fat

Man adlı bomba atılmıştır (History.com Editors, 2017). Havadan yapılan bombalamalar, çoğunluğu sivil olmak üzere 150 bin ile 246 bin arasında kişinin ölümüne neden olmuştur. Hiroşima' da 343 bin kişilik bir nüfustan yaklaşık 70 bin kişi anında öldü ve yıl sonuna kadar ölü sayısı 100 bini geçti. Nagasaki'de ise tahmini 40 bin kişi anında öldü ve yıl sonuna kadar en az 30 bin kişi daha yaralarına ve radyasyon zehirlenmesine yenik düştü. Fakat ölü sayısının kesin bir hesabını yapmak imkansızdı çünkü bomba tarafından birçok kayıt yok edildi (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2025). Şehrin üçte ikisi yok olmuş, aylar boyunca birçok insan yanık, radyasyon hastalığı ve diğer yaralanmaların etkilerinden, hastalık ve yetersiz beslenmenin de etkisiyle hayatını kaybetmeye devam etmiştir.



Görsel 1. 6 Ağustos 1945: Hiroşima'ya atom bombası atıldı.
(終わらない「原爆の図」, 2022)

İri Maruki, 1901 yılında Hiroşima yakınlarındaki küçük bir kent olan Asa-gun'da bulunan Imuro-mura köyünde doğmuştur. Savaş öncesi dönemde, Rekitei Sanat Derneği ve Bijutsu Bunka Derneği gibi bir dizi avangart sanatçı grubuna çalışmış, sürrealist ve soyut sanattan etkiler içeren *suibokuga*[1] (mürekkep yıkama resmi) stiliyle ün kazanmıştır. 1941'de yağlıboya ressamı Toshiko Akamatsu ile evlenmiştir. Eşi Toshi (Akamatsu) Maruki, 1912'de Japonya'nın Hokkaido eyaletindeki Uryū Bölgesi'ndeki Chippubetsu'da doğmuştur. Asahikawa Kadın Yüksek Okulu'ndan mezun olduktan sonra Tokyo'ya taşınmış ve Kadın Güzel Sanatlar Okulu'nun (şimdiki adıyla Joshibi Sanat ve Tasarım Üniversitesi) Öğretmenlik Bölümü'nde yağlıboya resim eğitimi almıştır. Kadın Güzel Sanatlar Okulu'ndaki derecesini tamamladıktan sonra Maruki, 1933'ten 1937'ye kadar Chiba Eyaletindeki Ichikawa Belediye Yüksek İlkokulu'nda öğretmenlik yapmıştır. Yeni bir sanat hareketi yaratmayı amaçlayan Iri ve Toshi Maruki çifti 1945'te Nihon Bijutsu Kai'nin (Japonya Sanat Derneği) ve Zen'ei Bijutsu Kai (Avangard Sanat Derneği) kurucu üyeleri olmuşlardır. Çift, 1945'te atom bombasından sadece birkaç gün sonra Hiroşima'ya gidip hayatta kalan insanlara yardım etmişler ve nükleer saldırının sonrasına yaşananlara ilk elden tanık olmuşlardır. Maruki çifti, 1950 yılında Hiroşima Panelleri üzerinde çalışmaya başlamışlar ve 1982'de bu serideki on beş eseri tamamlamışlardır (Iri ve Toshi Maruki, b.t).

İri ve Toshi Maruki çifti atom bombası, soykırım ve çevre kirliliği gibi temaları ele almışlar ve sanatlarıyla savaş karşıtı ve barış mesajlarını sürekli dile getirmişlerdir. Japonya'daki birçok aktivist sanatçı arasında yer alan İri ve Toshi Maruki, önemli toplumsal sorunlara yönelik öncü yaklaşımlarıyla bilinmektedirler. Japonya'da travmatik tarihi olayları resmeden ilk profesyonel sanatçılardır (Dower, 1985, s. 9-26). Aynı zamanda Hiroşima'nın insani tarafını temsil eden ilk kişilerdir. Amerikalı Japon tarihçisi John Dower, Savaş, Barış ve Güzellik: Maruki Iri ve Maruki Toshi'nin Sanatı (War, Peace, and Beauty: The Art of Maruki Iri and

Maruki Toshi) (2019, s. 103) adlı yazısında, Hiroşima Panelleri'ni 20. yüzyılın en iddialı sanatsal girişimlerinden biri olarak adlandırmıştır. Hiroşima ve Nagasaki'de yaşanan trajediden yola çıkarak, sanat aracılığıyla şiddetin anlamını sorgulamışlardır. İri ve Toshi Maruki, Hiroşima Panelleri'nin yanısıra, Nanking'e Tecavüz, Auschwitz, Minamata ve Okinawa Savaşı da dâhil olmak üzere çok sayıda toplumsal içerikli eserler üretmişlerdir.

Görsel 2. Toshi (Solda) & İri (Sağda) Maruki
(Marukigallery, bt)

On beş parçadan oluşan Hiroşima Panelleri, her biri 180x720 cm boyutlarındadır. Paneller byōbu[2] tarzında, kâğıt üzerine sumi mürekkebi, pigment, tutkal, kömür veya konté[3] kullanılarak yapılmıştır. Hiroşima Panelleri, Japonca Genbaku no Zu anlamına gelmektedir. "Genbaku" atom bombası, "zu" ise çizim anlamına gelmektedir. Bu paneller emakimono[4] şeklinde yapılmıştır. Sanatçılar Hiroşima Panelleri adlı serisinde Japon ve Batı sanat geleneklerini birleştirmişlerdir. Geleneksel Japon kâğıdı kullanımı ve sumi mürekkep, geleneksel fırça kullanımı, boyama şekli ve byōbu'ya benzer paneller şeklinde olması geleneksel yönüne işaret ederken insanların gerçekçi tasviriyle de Batı sanatını anımsatmaktadır (The Hiroshima Panels, 2025).

Hiroşima'ya atılan atom bombasından hemen sonra yaşanan vahşeti bizzat deneyimleyen İri ve Toshi Maruki, atom bombasının yol açtığı şiddet ve kaos içinde sarsılan insanları tasvir etmişlerdir. Her resim, savaşın insanlık dışılığını, vahşetini, umutsuzluğunu ve zulmünü güçlü bir biçimde anlatmaktadır. Resimlerde tasvir edilen insanlar yalnızca Japon vatandaşları değil, aynı zamanda atom bombalamalarında zarar gören veya ölen Koreli sakinler ve Amerikan savaş esirleri de kapsamaktadır. Hiroşima ve Nagasaki'de öldürülen insanlardan bazılarını temsil eden yaklaşık dokuz yüz insan figürü yapmışlardır.

Hiroşima Panelleri'nin ilki, Şubat 1950'de Tokyo Metropolitan Sanat Müzesi'nde düzenlenen üçüncü Nihon Andepandan Ten'de (Japon Bağımsız Sanatçılar Sergisi) tanıtılmıştır. No. I Ghost'un yayınlanmasından altı ay sonra İri ve Toshi Maruki, No. II FIRE ve No. III WATER'ı tamamlamışlar ve Tokyo'daki Maruzen Galerisi ve Ginza-Mitsukoshi'de bir "Üçleme Anma Sergisi" düzenlemişlerdir (Okamura, 2019, s. 6).

Görsel 3. Iri & Toshi Maruki Hiroşima Panellerini yaparken-II (Marukigallery, bt)

Görsel 4. Iri & Toshi Maruki Hiroşima Panellerini yaparken-II (Marukigallery, bt)

İri ve Toshi Maruki'den önce de pek çok sanatçı atom bombası ile ilgili eserler üretmişlerdir. Fakat bu resimlerdeki ana nesneler mantar bulutu veya kavrulmuş topraklardır; insanlar ihmal edilmiştir. Bu emsalleri kabul eden İri ve Toshi Maruki ise, hiçbir arka plan kullanmadan, atom bombası atılan insanlara doğrudan odaklanmayı tercih etmişlerdir. Dolayısıyla Hiroşima Panelleri serisi, atom bombasının insan vücudu ve çevre üzerindeki korkunç etkilerini doğrudan gösteren ilk eserlerden biri olarak kabul edilmektedir. Toshi Maruki, Ekim 1950'de Hiroşima'da düzenlenen bir toplantısında bunu şu şekilde ifade etmiştir:

> Atom bombası söz konusu olduğunda, insanlar genellikle yükselen bir bulut veya yanmış bir toprak düşünürler. Nagasaki no Kane (Nagasaki'nin Çanları) filminde yaptıkları şey sadece dua etmektir. Benim için insanların ölümü daha yürek parçalayıcı ve sinir bozucudur. Bu yüzden sadece insanları çizmek zorundaydım (Okamura, 2019, s. 521).

Bu nedenle, İri ve Toshi Maruni'nin çalışmaları diğer eserlerden farklı olup emsal niteliğindedir. "Eserler boyut bakımından Pablo Picasso'nun savaş karşıtı Guernica adlı eserine yakındır. Kadınların ve çocukların ağırlıklı olması bakımından da Alman savaş karşıtı ressam Käthe Kollwitz'in eserlerini anımsatmaktadır" (Okamura, 2019, s. 521).

Hiroşima Panelleri'nin toplumsal hareket olarak önemi, siyasi baskılar nedeniyle gizlendikleri dönemde nükleer felaketin acılarını görselleştirme biçiminde yatmaktadır. Paneller, sadece geçmişte yaşanmış savaşın vahşetlerini hatırlatmakla kalmayıp aynı zamanda, o dönemde ve gelecekte meydana gelebilecek şiddete karşı bir direniş aracı olarak da düşünülmüştür. Bu eserler, güçlü bir savaş ve nükleer karşıtı mesaj taşımaktadır.

> Müttefik güçlerin Japonya'yı işgali sırasında, atom bombalamasıyla ilgili haber yapmanın kesinlikle yasak olduğu sırada, paneller ülke çapında bir tur aracılığıyla gizli nükleer acıyı duyurmada önemli bir rol oynamıştır. İşgalin sona erdiği 1952'ye kadar, Hiroşima Panelleri nükleer saldırıyı tasvir edebilen neredeyse tek araç olmuştur (Okamura, 2019, s. 519).

1953 yılında Hiroşima Panelleri, çoğunluğu Doğu Asya ve Avrupa olmak üzere yaklaşık yirmi ülkeyi kapsayan on yıllık bir sergi turana başlamıştır. Baskılara rağmen, birçok kişi bu turu desteklemiştir. Paneller, sendika salonları, toplum merkezleri, okullar, tapınaklar ve türbeler, parklar, sinemalar, istasyonlar, mağazalar veya halk salonları gibi çeşitli mekanlarda sergilenmiştir. Bilginin gizlenmesi ve siyasi hareketlerin baskısı insanların direnişini körüklemiş ve sergileri teşvik etmiştir.

> Sergilerin tüm ziyaretçileri ve destekçileri tek bir siyasi amaç uğruna onlara akın etmedi: kırsal bir köyde yaşlı bir kadın avuçlarını birleştirerek panellerin önünde dua etti; bir tapınak atom bombası kurbanlarını anmak için bir tören düzenledi ve bir serginin yapıldığı bir mağazanın başkanı, mağazasının bu kadar çok ziyaretçiyle dolu olduğunu görünce o kadar heyecanlandı ki müşterilere para hediyeleri dağıttı (Okamura, 2019, s. 525).

Hiroşima Panelleri, uzun yıllar savaş karşıtı ve barış hareketlerinin bir sembolü olarak kabul edilmiş, ancak akademik incelemeleri 1990'lı yıllardan sonra başlamıştır. Sanat eleştirmeni Yoshie Yoshida, türünün ilk analizini 1996'da yayınlamıştır. Setsuko Kozawa ise 2002 yılında Hiroşima Panelleri'ni Japonya'nın savaş sonrası sanat ve düşünce tarihine titizlikle yerleştirmiştir. Maruki Galerisi, 1967'de Hiroşima Panelleri için Japonya'nın Saitama kentindeki Higashi-Matsuyama'da kurulmuştur. On beşinci panel olan Nagasaki ise Nagasaki Uluslararası Kültür Salonu'nda kalıcı olarak sergilenmektedir.

Hiroşima Panelleri, şairler, yazarlar, besteciler, yönetmenler ve diğer sanat disiplinlerinden birçok sanatçıyı etkilemiştir. Paneller, 1987'de Akademi Ödülü'ne aday gösterilen Hellfire: A Journey from Hiroshima adlı belgeselin de konusu olmuştur. Japon besteci Masao Ohki, panellerden etkilenerek 1953'te, o zamana kadar tamamlanmış olan ilk altı panel için altı bölümden oluşan Beşinci Senfonisi'ni bestelemiştir. İngiliz şair James Kirkup ise ilk üç panele dayanan ve No more Hiroshimas antolojisinde yayınlanan Ghosts, Fire, Water şiirlerini kaleme almıştır. Bu şiirler, Yeni Zelandalı besteci Douglas Mews tarafından bestelenmiştir. Ayrıca ABD'li sanatçı Arthur Binard, 2012 ve 2019 yılları arasında, panellere dayanan ve bir kedinin bakış açısından anlatılan Küçük Sesler (ちっちゃいこえ) adlı bir Japon kamishibai[5] hikâyesi yazmıştır (Wikipedia contributors, 2024).

Hiroşima Panellerinde, İri ve Toshi Maruki barış zamanında bile nükleer bomba tehdidinin göstergesi olduğuna inandıkları 1954 yılında Bikini Atolü'nde meydana gelen Daigo Fukuryū Maru kazası da resmedilmiştir. Bikini Atolü, Pasifik Okyanusu'nda, Marshal adalarında yer almaktadır. Japonya, 1944' yılında Marshall Adaları'ndan çıkarıldıktan sonra, Bikini Atölü'nün de aralarında bulunduğu ada ve mercan adaları ABD Donanması'nın yönetimi altına girmiştir. 1946-1958 yılları arasında ABD tarafından nükleer silah deneylerinde kullanılmıştır. "Dünyanın barış zamanı ilk atom silahı testi, 1 Temmuz 1946'da Bikini'de gerçekleştirilmiştir" (Encyclopaedia Britannica Editörleri, 2025). Ayrıca Bikini Atolü, 1956'da dünyada ilk kez hidrojen bombası testlerinin gerçekleştirildiği sahadır.

Görsel 5. Daigo Fukuryū Maru, 1950'lerin başında, olaydan kısa bir süre önce (Wikimedia Commons, 2024)

Eserde ve şiirde geçen Daigo Fukuryū Maru, yirmi üç mürettebatı bulunan bir Japon orkinos balıkçı gemisidir. Gemi ve mürettebatı, 1954'te Bikini Atolü'nde ABD tarafından gerçekleştirilen Castle Bravo termonükleer silah denemesinden kaynaklanan nükleer serpintiye maruz kalmıştır. Daigo Fukuryū Maru, Marshall Adaları yakınlarındaki sularda bulunmakta olup ABD tarafından belirlenen tehlike bölgesinin dışında faaliyet göstermekteydi.

Görsel 6. 31 Mart 1954'te bir balıkçıda satış öncesi geiger sayacıyla ton balığının incelenmesi (Wikipedia Contributors, 2025)

Nükleer serpintiye maruz kalmasına rağmen Daigo Fukuryū Maru, kendi imkânlarıyla Shizuoka Bölgesi'ndeki Yaizu Limanı'na geri dönmeyi başarmıştır. Mürettebat, radyoaktif kül serpintisine maruz kalmış ve Bravo testinin ardından akut radyasyon sendromu (ARS) teşhisi konulmuştur. ARS tedavisi sırasında, mürettebata yanlışlıkla kan nakli yoluyla hepatit bulaşmıştır. 23 Eylül 1954'te, ikincil hepatit enfeksiyonunun eşlik ettiği altta yatan bir karaciğer sirozundan ölen teknenin baş radyocusu Aikichi Kuboyama dışında tamamı iyileşmiştir. Kuboyama, hidrojen bombasının ve Castle Bravo deneme atışının ilk kurbanı olarak kabul edilmektedir. Nükleer denemeler sırasında Daigo Fukuryū Maru'nun yanı sıra birçok balıkçı teknesi de tehlike bölgesinde faaliyet göstermekteydi (Oishi, 2017, s. 46).

> O dönemde yapılan soruşturmada 683 teknenin ve 20.000'den fazla kişinin radyasyona maruz kaldığı belirtilmiştir. Özellikle 23 Eylül 1954'te kırk yaşında ölen Aikichi Kuboyama'nın atom ve hidrojen bombalarının son kurbanı olmak istediğini belirten bir vasiyet bırakması, nükleer karşıtı hareketin yükselişine neden olmuştur (Wikipedia Contributors, 2025).

Görsel 7. *Aikichi Kuboyama*, Lucky Dragon No. 5'in radyo subayı (ölümünden hemen önce) (Commons Wikipedia, 2014)

Daigo Fukuryū Maru Olayı, Hiroşima ve Nagasaki'ye atılan atom bombalarından sonra Japonya'nın karıştığı üçüncü büyük nükleer felaket olarak değerlendirilmiştir. Japonya hem atom hem de hidrojen bombalarının yol açtığı nükleer felaketleri yaşayan ilk ülke olmuştur. Daigo Fukuryū Maru adlı gemi, halkın görmesi için korunmuş ve günümüzde Tokyo'da bulunan Tokyo Metropolitan Daigo Fukuryū Maru Sergi Salonu'nda sergilenmektedir.

Görsel 8. *Daigo Fukuryū Maru* Tokyo'da sergileniyor
(Wikimedia Commons, 2024)

Daigo Fukuryū Maru'nun maruz kaldığı radyoaktif madde ve bunun yol açtığı hasar, 1954 yapımı Godzilla filmine ilham kaynağı olmuştur. 1959 yılında olayı anlatan Şanslı Ejderha No.5 adlı uzun metrajlı sinema filmi çekilmiştir. Geminin resmi 2001 yapımı Godzilla, Mothra ve King Ghidorah: Giant Monsters All-Out Attack filminin bir posterinde yer almaktadır. Şair Nazım Hikmet Ran, Hiroşima ve Nagasaki'ye atılan atom bombalarından etkilenerek 1956 yılında Kız Çocuğu adlı şiiri yazmıştır. Şiire, Sadako Sasaki adlı hibakusha bir kız çocuğu ilham olmuştur. Hibakusha, Hiroşima ve Nagasaki'ye atılan atom bombalarından kurtulan insanları ifade etmektedir. Şair, aynı yıl Daigo Fukuryū Maru olayından etkilenerek Japon Balıkçısı şiirini yazmıştır. Olayı takip eden dönemde Rus yazarlar Lev Petrov ve Arkadi Strugatski 1956 yılında Bikini Külleri adlı kısa romanlarını yayınlamışlardır. Ayrıca fizikçi ve yazar Ralph Lapp, 1958 yılında Şanslı Ejderhanın Yolculuğu kitabını yazmıştır.

YAİZU ADLI ESERİN GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEME YÖNTEMİ İLE İNCELENMESİ

Yaizu, Hiroşima Panelleri serisinin dokuzuncu eseridir. Eser, yatay eksende uzanan sekiz panelli bir katlanır ekran (byōbu) formunda kurgulanmış olup 180x720 cm boyutlarındadır. Her panel 90 cm eninde ve ahşap çerçeve içindeki ince Japon kâğıdına (washi[6]) sumi mürekkebi, mineral pigmentler, charcoal ve konté ile resmedilmiştir. Yaizu panelinde İri Maruki geleneksel Japon mürekkep yıkama tekniğini (suibokuga) ve Toshi Maruki ise batılı yağlı boya ve figüratif resim tekniğini kullanmış böylece geleneksel ve çağdaş sanat anlayışını eserlerinde harmanlamışlardır.

1955 yılında yapılmış "Yaizu" paneli, adını Japonya'nın Shizuoka bölgesinde yer alan ve savaş döneminde önemli bir balıkçılık ve sanayi merkezi olan Yaizu kentinden almıştır. Eserde Castle Bravo nükleer silah denemeleri nedeniyle meydana gelen Daigo Fukuryū Maru olayı tasvir edilmiştir. Eser, doğrudan bombalama olayını değil, bombalanma ihtimaliyle yaşayan bir toplumun ruh hâlini ve savaşın gölgesinde şekillenen sosyokültürel yapıyı merkezine alması bakımından özgün bir nitelik taşımaktadır. Aynı zamanda, küresel bir gücün farklı bir coğrafyada sergilediği bir nevi teknolojik şiddetin de göstergesidir. Çünkü dönemin silahlanma

yarışına giren devletlerinin yapmış olduğu deneylerden etkilenen insanlara dikkat çekmektedir. Eserde işlenen felakete neden olan güç ise bedensiz ve faili görünmezdir.

Görsel 9. Iri &Toshi Maruki, 1955, *Hiroşima Panelleri IX Yaizu,* Kağıt üzerine sumi mürekkebi, kömür, konté, 180x720 cm, Maruki Galerisi/ Hiroşima
(Marukigallery, bt)

İlk atom bombası 1945'te Hiroşima'ya atıldı,

Ardından ikinci bomba Naqgazaki'ye atıldı.

1954'te Bikini Adası'nda bir hidrojen bobası patladı.

Yaizu limanından gelen bir balıkçı teknesi olan Daigo Fukuryū Maru'un

Mürettebatına ölüm külleri yağdı.

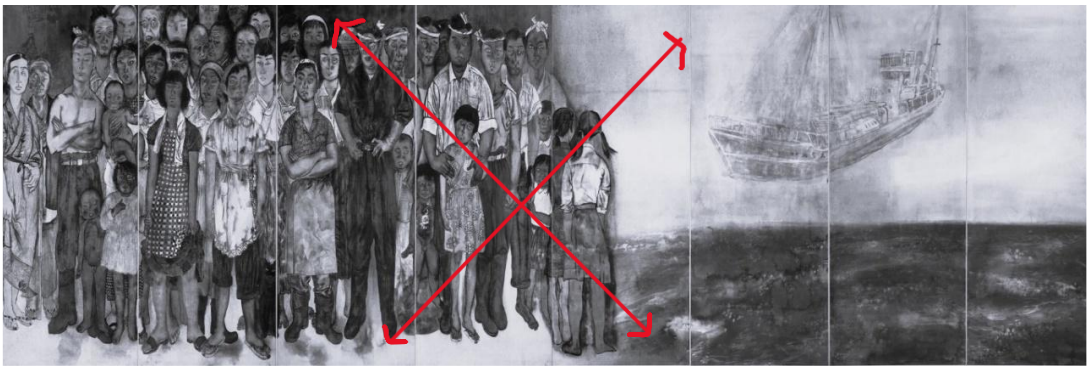
Altı ay sonra Kuboyama Aikichi öldü.

Japonlar üç kez nükleer silahların kurbanı oldu.

Toashi&İri Maruki

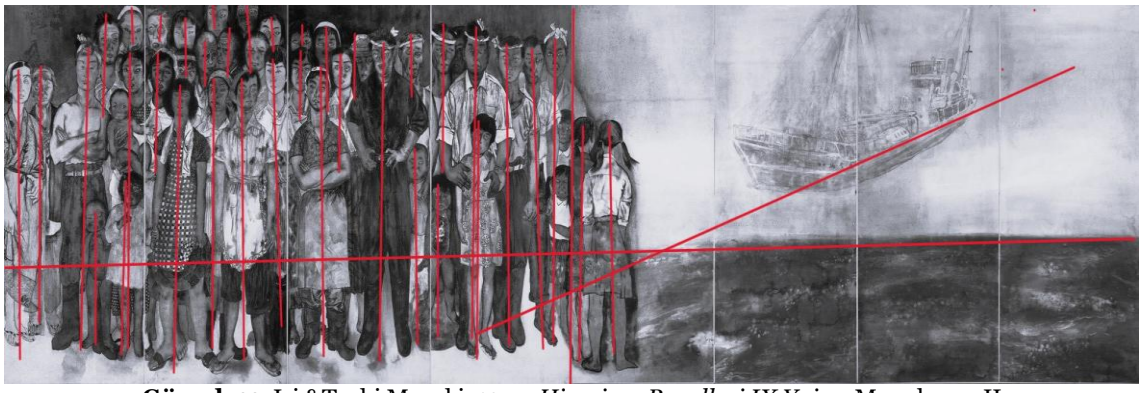
Eser, panoramik bir yapıda olup, eserin sol tarafında toplanmış bir grup insan figürü yer almaktadır. Bu figürler, farklı yaşlardaki erkekler, kadınlar ve çocuklardan oluşmaktadır. Kompozisyonun sağ tarafında ise deniz manzarası bulunmaktadır. Denizin üzerinde beyaz tonlarda bir gemi görülmektedir. Arka plan tamamen soyutlanarak düz kahverengimsi bir tonla kaplanmış bu nedenle figürler öne çıkarken mekânsal bağlamdan soyutlanmıştır. Eserde denizin oluşturduğu yatay aksa karşılık sol tarafındaki insan figürler dikey akslarla konumlandırılmıştır. Sağ üst kısımda yer alan gemi ise bu akslara paralel bir yönde yerleştirilmiştir.

Eserde kahverengi tonlar, siyahlar, gri ve beyaz renkler ağırlıkta olup yer yer kırmızı renk kullanılmıştır. Sol bölümdeki figürler koyu ve toprak tonlarında resmedilirken; sağ paneldeki deniz ve gökyüzü, solgun mavi ve gri tonlarda betimlenmiştir. Bu renk kullanımı ve ışık-gölge kontrastı, belgesel fotoğrafçılığı anımsatmakta olup dramatik etkiyi artırmıştır. Keskin gölgeler, figürlerin deforme olmuş silüetlerini vurgulamaktadır. Eserde orta ton hâkimiyetinde kuvvetli kontrastlık söz konusudur. Açık ve koyu alanlar diyagonal düzlemde düzenlenmiş, kompozisyonun soldaki dört panelinin üst kısmında yer alan gökyüzünün koyu tonu, sağdaki denizi gösteren dört panelin alt kısmında tekrar edilmiştir. Bu sayede görsel denge sağlamıştır.



Görsel 10. Iri &Toshi Maruki, 1955, *Hiroşima Panelleri IX Yaizu,* Monokrom-I (Marukigallery, bt)

Figürleri oluşturan konturlar yer yer kalınlaşmakta ve flulaşmaktadır. Figürlerin iç gölgeleri ile dış kontur hattı arasındaki kontrast, hacim algısını güçlendirirken aynı zamanda yüz ifadelerinin donukluğunu öne çıkarmaktadır. Figürlerdeki yoğun kontur kullanımına karşın gemi figüründe kontör yok denilecek kadar azdır. Eserin boyu 180 cm olduğu için eserdeki figürler ortalama bir insan boyundadır. Bu da figürlerin izleyici üzerinde bıraktığı psikolojik etkiyi güçlendirmektedir. Ayrıca, ufuk çizgisinin göz seviyesinin altında konumlandırılması figürlere anıtsal bir anlatım katmıştır.



Görsel 11. Iri &Toshi Maruki, 1955, *Hiroşima Panelleri IX Yaizu*, Monokrom-II (Marukigallery, bt)

Sumi-e Japon tekniği olup mürekkep resmi anlamına gelmektedir. Geleneksel Japon ve Doğu Asya resim sanatında kullanılan bu siyah mürekkebe ise sumi denilmektedir. Eserde, sumi mürekkep lekeleri ve charcoal (kömür) kullanılmasıyla yüzey kirli ve isli bir görünüm kazanmış ve esere kasvetli bir atmosfer katmıştır. Charcoal yanık, kül ve tahribatı çağrıştırmaktadır. Nükleer patlamanın neden olduğu yanıkları ve geriye kalan küllere bir gönderme olarak düşünülebilir. Aynı zamanda savaşın ve patlamanın karartıcı etkilerini ve insanlığın üzerine düşen gölgesini sembolize edebilir.

Kompozisyonda sol taraftaki sıkışık figür grubu ile sağ taraftaki deniz manzarası arasında kurulan zıtlık güçlü bir görsel gerilim yaratmıştır. Japon estetiğinde espas Ma (間) kavramı ile ifade edilmektedir. Ma kavramı, eylemler ya da hareketler arasındaki zaman aralıklarını, nesneler arasındaki espası ve sessizliği sembolize etmektedir. Bu boşluk ve sessizlik, hiçlik değildir aksine, kompozisyonda denge ve uyumu sağlayan bir unsurdur. Bu sebeple Japon estetiğinde espas, nesnelerin kendisi kadar önemli görülmektedir. Eserdeki boşluk aynı zamanda modern çağdaki radyasyon vb. tehlikelerin görünmez oluşuna dair bir gönderme

olarak da değerlendirilebilir. Eserin solundaki kalabalık figür grubu ile sağındaki deniz manzarasının arasındaki bağlantı ortada sırtı izleyiciye dönük iki kız çocuğu figürüyle sağlanmıştır. Ayrıca, denizde kullanılan lavi tarzı lekeler su efekti izlenimini kuvvetlendirmiştir.

Japon kültüründe siyah (*kuro)* ve beyaz (shiro) renk yas renkleridir. Cenaze olan evlere ya da yöreye siyah ve beyaz renkli perdeler asılmakta, bu perdeler orada birinin öldüğünü ifade etmektedir. Tanrıların kutsal rengi olarak kabul edilen beyaz, fiziksel ve ruhsal saflığın da metaforudur. Budizm inancında beyaz renk ölümü sembolize ederken Şinto ritüellerinde imparatorlar beyaz kıyafetler giymektedir. Siyahın yoğun kullanımı, Shintoizm'deki kegare (kirlenme) kavramıyla örtüşmekte ve atom bombası gibi büyük yıkımlardan arta kalan enkaz, ruhsal ve fiziksel bir kirlenme olarak yorumlanabilmektedir. Japon efsanelerinde kırmızı (aka) renk; yaşamın özü, umudun habercisi, canlı enerjinin simgesi ve güneş ışığının parıltısı olarak öne çıkmaktadır. Kötülüğü savuşturma ve kirlenmeye karşı koruma amacıyla tapınakların girişlerinde kullanılmaktadır. Yüzyıllar boyunca kırmızı rengin kötü ruhları uzaklaştırdığına inanılmıştır. Japon kültüründe barış, aile ve doğurganlık kavramlarını da sembolize eden kırmızı, uluslararası düzeyde uyarı ve tehlike anlamları da taşımaktadır. Dolaysıyla eserde öne çıkan kırmızı vurgular hem koruyucu tılsım hem de uyarı rengi olarak kodlanabilmektedir. Kırmızı lekelerin özellikle çocuk figürlerinde görülmesi, çocukların her koşulda korunması gerektiğine işaret ettiği şeklinde yorumlanabilir. Özellikle kırmızı etekli kız çocuğu figürü, Japon kültüründe geleneksel olarak kötülükten korunma ve enerjiyle ilişkilendirilen kırmızı rengiyle öne çıkmakta, aynı zamanda Japon ulusal bayrağını (Hinomaru) çağrıştırmaktadır. "Japonya'daki en önemli renklerden birisi kırmızıdır. Kırmızı renk tutku, güç, özveri, otorite, refah ve mutluluk gibi birçok kavramı sembolize etmektedir. Aynı zamanda Japon ulusunun sembolik rengidir. Ulusal bayrakta beyazla çevrili, güneşi temsil eden tam kırmızı bir daire olarak kullanılmaktadır. Kırmızı rengin, kötülükten koruma sağladığı düşünülmektedir" (Lewis, 2023). Eserde aynı zamanda kahverengi tonları da ağırlıktadır. Batı kültüründe olduğu gibi, Japon kültüründe de kahverengi toprak rengi olarak kabul edilmektedir. Aynı zamanda kahverengi dayanıklılığı ve gücü temsil etmektedir.

Eserin sekiz panelli katlanır ekran (byōbu) formatı, Japon iç mekân estetiğinde hem işlevsel hem de törensel bir nesne olarak çok katmanlı anlamlar taşımaktadır. Byōbu; mekânı bölme, kutsal bir sahne yaratma işlevi görmekte olup, bu eserde bir günlük kayıt değil, kutsanmış bir tanıklık alanına dönüşmüştür. Panelleri birleştiren ince altın şeritler, kintsugi[7] (kırık çanak çömleklerin altınla onarılması) geleneğini andırmaktadır. Bu, parçalanmış hafızanın, kolektif bellekteki kırılmaların yanı sıra tekrar onarılabilirliğin imgesel bir göstergesidir. Bir nesnenin kırılması sonra da onarımı, gizlenecek bir durum değildir. Bu bağlamda kintsugi, kırık ve onarımın o nesnenin geçmişinin bir parçası olarak ele alma düşüncesini ifade etmektedir. Eşyaların kırılması, değerlerini kaybetmelerine neden olmamakta aksine onarılıp tekrar kullanılır hale getirilebilmektedir. Özünde, varlıkları kusurlarıyla olduğu gibi kabul etmeyi ifade etmektedir. Bu öğretiye göre hiçbir şey simetrik, düzenli ve kusursuz değildir. Bu bağlamda kintsugi, savaş sonrası Japon toplumunun da yeniden kalkınmasına ayağa kalkmasına yönelik umudun metaforudur. Nükleer saldırı sonucu parçalanmış toplumun ve II. Dünya Savaşı esnasında Japon ordusunun davranışlarını gizlemek yerine, daha iyi bir gelecek için yüzleşme, kabul etme ve aynı hataları tekrar etmeme fikrini desteklemektedir.

Görsel 12. Iri &Toshi Maruki, 1955, *Hiroşima Panelleri IX Yaizu,* Figür Topluluğu (Marukigallery.jp, bt)

Figür topluluğu; farklı yaş, cinsiyet ve statüde bireylerden oluşmuş ve kadın, erkek, çocuk ve yaşlı karışık halde konumlandırılmıştır. Bu karışık demografik dağılım; sınıfsal, kuşaksal ve cinsiyetlere dair ayrımlar kasıtlı olarak belirsizleştirilmiş ve anonimleştirilmiştir. Eserde yer alan kalabalık insan topluluğu, nükleer felaketin kurbanı olan balıkçıları karşılayan, onların acısını paylaşan ve bu trajediye tanıklık eden kolektif vicdanı da temsil etmektedir. Bir başka deyişle, figürlerin birlikte oluşu bireysel bir acıdan çok yaşanan kolektif acıya, ortak kayba ve travmaya işaret etmektedir. Aynı zamanda evrensel olarak savaş, sömürgecilik ve emperyalist güçlerin vb. tehdidi altında bulunan ve gelecekte de bulunma ihtimali olan tüm insanları ifade etmektedir. Yaşanan savaşın, yıkımın ve ölümün insanlar arasında ayrım yapmadan her kesimden insanı ve tüm canlıları etkilediğinin metaforik bir anlatımıdır. Çıplak ayaklı figürler, başlarındaki hachimaki[8] ve figürlerin yıpranmış giysileri; yoksulluk, emek, savaş sonrası yıkımın doğrudan işaretleridir.

Figürlerin giysileri, Japon toplumunda sıradan iş kıyafetleri olup tarım ve balıkçılık sektöründe çalışan kırsal kesimden insanları yansıtmaktadır. Figürlerin giysilerinde görülen kareli (tartan/kōshi) ve çiçekli desenler, Edo döneminden (1603-1868) itibaren köylü ve işçi sınıfının kullandığı yaygın kumaş motifleridir. Bu motifler, sınıfsal aidiyeti doğrudan göstermekle birlikte, aynı zamanda yerel tekstil kültürüne referansla kimlik kodlarını açığa çıkarmaktadır. Önlük takmış kadın figürleri, Taishō ve Shōwa dönemlerinde ev içi emeğin görünmezliğine işaret etmektedir. Sessiz emek kavramını görsel koda dönüştürmüş, savaş sonrası tüm dünyada olduğu gibi Japon toplumunda da kadınların kurucu, onarıcı rollerine dikkat çekmektedir. Bazı figürlerinde Japon geleneksel kıyafeti olan kimono giydikleri görülmektedir. Geleneksel kıyafet giyen bu insan figürü topluluğu aynı zamanda kollektif kimliği de temsil etmektedir. Figür topluluğundaki çeşitli demografik yapıyı vurgulamaktadır. Bazı figürlerin başında görülen beyaz kafa bandı hachimaki olarak adlandırılmaktadır. Savaş, dini törenler, düğünler, cenazeler, hastalıklar ve protestolar gibi olağanüstü durumları simgelemek için giyilmektedir. Hachimaki, Japon işçi dayanaklılığını ve askeri kamikaze geleneğindeki kendini adamayı da simgelemektedir. Aynı zamanda direnişi de sembolize etmektedir. Kompozisyonda yer alan figürlerin taktığı hachimaki, yakın gelecek kaygısına rağmen direncin de bir simgesi olarak yorumlanabilir. Özellikle savaş sonrası yeniden yapılanma sürecinde hachimaki takan figürler, Japon halkının yeniden doğuşunu temsil eden güçlü bir kültürel göndermedir. Figürlerin çoğu çıplak ayaklıdır ya da waraji[9] (geleneksel sandalet) giymektedir. Bu durum, modernleşme öncesi kırsal ve kıyı kökenli topluluklara atıf

yapmaktadır. Yorgunluk, yıpranmışlık, çıplak ayaklar ve kirli giysiler, savaşın doğrudan etkisiyle ortaya çıkan ekonomik bunalımın göstergeleridir.

Eserdeki figürler, benzer, duygusal ifadeden yoksun yüz hatlarına sahiptirler. Yüz ifadeleri genellikle nötrdür, nadiren kaygılı bakışlar veya hafif göz kırpma anları görülmektedir. Figürler vakur bir duruş sergilemekte, izleyiciyle doğrudan göz teması kurmamakta ve içedönüktürler. Bireysel yüz hatlarından sıyrılıp anonimleşen donuk bakışlar, şahsî trajediyi bastırıp kolektif bir kederle ben yerine biz anlayışına dönüşen ideolojik bir davranış kodudur. Bu kodlama Japon kültüründe honne ve tatemae kavramları ile ilişkilendirilmektedir. Honne, bir kişinin gerçek duygu ve düşüncelerini ifade ederken, tatemae, toplum içinde sergilediği duygu ve düşünceleri temsil etmektedir. Tatemae, gerçek hislerin saklaması durumudur. Bu ifadesiz yüzler aynı zamanda Japon kültüründe sabır, katlanma ve duyguyu bastırma anlamındaki gaman kavramını da çağrıştırmaktadır. Bazı figürlerin kolları göğüs hizasında kavuşturulmuşken, bazılarında yanlara sarkıtılmış ve dramatik bir jestten kaçınılmıştır. Çocuk figürleri yetişkinlerin dünyasındaki trajediye masumane bir bakışı ve geleceğe dair umudu temsil etmektedir. Geleceğin temsilcileri olan çocuklar, aynı zamanda masumiyetin savaşla nasıl lekelenmiş olduğunu göstermektedir.

Deniz ve gemi göstergeleri genel anlamda göç, yolculuk, belirsizlik ve ayrılığı sembolize etmektedir. Bir ada ülkesi olan Japonya'da deniz (umi); kültürel, ekonomik ve dini anlamda önemli bir yer tutmaktadır. Şinto inancında denizler, göller ve nehirler kutsal ruhlar (kami) barındıran canlı varlıklar olarak kabul edilmektedir. Şinto inancında misogi adı verilen arınma ritüelleri genellikle doğal su kaynaklarında, özellikle denizde veya dalgaların kıyıya vurduğu yerlerde yapılmaktadır. Bu bağlamda deniz suyu, kir ve günahlardan arınmanın sembolüdür. Deniz (umi), arınmanın yanı sıra ölümden sonraki yolculuğu simgelemektedir. Aynı zamanda deniz hem kültürel hem toplumsal hem de ekonomik anlamda bereket, refah, yaşam ve zenginliğin kaynağı olarak görülmüştür. Bu bağlamda nükleer serpinti hem denizi hem de onun kutsal ruhunu kirletmiş olup deniz bereketin kaynağı olmaktan çıkmıştır. Çünkü yaşanan felakette denizde yaşayan canlılarda, denizden geçimini sağlayan balıkçılarda zehirlenmiştir.

Deniz seyahatleri ve gemi kavramı, en eski Japon şiiri antolojisi olan Man'yōshū (On Bin Yaprak Koleksiyonu) da dahil olmak üzere klasik edebiyatta, ayrılık acısı, bilinmeyen korkusu ve özlemin metaforu olarak sıkça kullanılmaktadır. Shinto-Budist ikonografinde ise gemiler sıklıkla ruhun öte dünyaya geçişini temsil etmektedir. Evrensel anlamda ise gemi, sürgün, ayrılık, kayıpların taşınması, belirsizliğe doğru yelken açmak vb. gibi anlamlara gelmektedir. Aynı zamanda gemiler, insanın doğa karşısındaki kırılganlığını da simgelemektedir. Eserdeki gri-mavi tonlarda yarı saydam ve puslu gemi silüeti, sembolik bir anlam taşımakta olup aynı zamanda Daigo Fukuryū Maru kazasına atıfta bulunmaktadır. Daigo Fukuryū Maru Gemisi Soğuk Savaş dönemindeki nükleer silahlanma yarışının küresel bir simgesi haline gelmiştir. Geminin silik ve hayaletimsi görünümü, radyasyonun görünmez, sinsi ve ölümcül doğasının da görsel bir metaforudur. Bu silik gemi imgesi, doğrudan bombalanmamış bir liman kentini anlatmaktan öte sürekli nükleer tehdit mitinin üretilmesine de neden olmuştur. Japon halkının her an tekrar bombalı saldırıya uğrayabileceği kaygısının sembolleşmesidir. Uzakta beliren gemi hem belirsiz bir geleceğe yolculuğu hem de savaş sonrasında Japon halkının zorunlu göçlerini ve yeniden yapılanma çabalarını sembolize etmektedir. ABD'nin silah deneyleri nedeniyle Marshal Adaları'nda yaşayan halklar zorunlu göç etmek zorunda kalmış ve

radyoaktif kirlenmeden dolayı bir daha geri dönememişlerdir. Gemi, somut olarak Yaizu kasabasına (balıkçılıkla geçinen bir kıyı kenti) gelen atom bombası mağdurlarını ve Daigo Fukuryū Maru mürettebatını işaret ederken; soyut düzlemde umut, kaçış ve toplumsal dönüşüm imgesi hâline gelmiştir. Dolayısıyla eserdeki gemi figürü savaş nedeniyle yitirilmiş yaşamların yası ile de ilişkilendirilebilir.

Maruki Galerisi Hiroşima Panelleri'nin küratörü olan Yukinori Okamura (Görsel 13) Yaizu paneli hakkında şunları söylemiştir: Eseri üreten sanatçılar, insanların daha parlak bir geleceğe bakmasını istemektedirler. Şiddet içermeyen yollarla davaları için savaşan insanların gücünü tasvir etmişlerdir. Bu nedenle eser, zamanın ruhunu doğru bir şekilde yansıtan tarihi bir nitelik taşımaktadır (Tanaka, 2019).

Görsel 13. Hiroşima Panelleri küratörü *Yukinobu Okamura*
(Tanaka, 2019)

BULGULAR

Yaizu paneli, 1955 yılında tamamlanmış olup II. Dünya Savaşı'ndan sonra yaşanan bir nükleer felaketi konu almaktadır. Eser, 180x720 cm boyutlarında, sekiz panelli bir byōbu (katlanır ekran) formunda üretilmiştir. 1954 yılında ABD'nin Bikini Atolü'nde gerçekleştirdiği Castle Bravo adlı hidrojen bombası denemesi sırasında, Daigo Fukuryū Maru (Şanslı Ejderha No. 5) adlı Japon balıkçı teknesi ve yirmi üç kişilik mürettebatı nükleer serpintiye maruz kalmıştır. Mürettebattan teknenin radyocusu Aikichi Kuboyama'nın hayatını kaybetmesiyle hidrojen bombasının ilk kurbanı olmuştur. Sanatçılar, İri Maruki'nin geleneksel Japon mürekkep yıkama tekniği (suibokuga) ile Toshi Maruki'nin Batılı figüratif resim tekniğini birleştirmiştir. Bu bağlamda eserde, geleneksel Japon estetik kavramlarına ve ögelerine de yer verilmiş olup geleneksel unsurlarla evrensel unsurlar bir araya getirilmiştir. Yaizu, dönemin diğer nükleer sanatından farklı olarak mantar bulutu gibi imgeler yerine doğrudan insanlara odaklanmıştır. Eser, yerel bir trajediyi anlatmanın ötesine geçerek anti-militarist, protest bir nitelik kazanıp politik bir manifestoya dönüşmüştür. Japonya'nın pasifist anayasası ile askeri geçmişi arasındaki gerilimi görselleştiren panel, balıkçı topluluğunun yaşadığı yıkımı, savaşın sıradan insanlar üzerindeki etkisini vurgulayarak emperyalizm eleştirisini sunmaktadır. İri ve Toshi Maruki, Yaizu'nun yerel trajedisini Hiroşima'nın evrensel sembolizmiyle birleştirmiştir.

TARTIŞMA VE SONUÇ

İri ve Toshi Maruki, geleneksel ve modern sanat tekniklerini sentezleyerek savaşın yarattığı yıkımı, trajediyi, travmayı ve kayıpları estetik bir dille yüzeye aktarmışlardır. Bu bağlamda Hiroşima Panelleri salt bir estetik nesne olmaktan öteye geçmiş, nükleer karşıtı bir direniş

manifestosuna dönüşmüştür. Aynı zamanda sanatın politik, protest ve aktivist yönüne dikkat çekmektedir. Sanatçılar Japonya'nın pasifist anayasa ideali ile emperyal askeri mirası arasındaki ideolojik gerilimini sanatsal bir dille eleştirmişlerdir. Bu bağlamda sanat eseri eleştiri aracı görevi de görmektedir. Yaizu paneli, sanatın tarihsel olayları belgeleme işlevini somutlaştıran önemli bir eserdir. Eser, yalnızca geçmişin bir yansıması değildir, aynı zamanda geleceğin barış inşasına dair çağrıdır. Göstergebilimsel çözümleme sürecinde, eserde kullanılan biçimsel özelliklerin, figürlerin, mekânın ve kullanılan malzemenin temsil ettikleri sadece nesnel gerçekliklerle sınırlı değildir. Aynı zamanda kültürel bağlamda yerel ve evrensel kodlar içermektedir. Yerel bir trajedinin sanat aracılığıyla evrensel bir mesaja dönüşmesi sanatın evrenselliğinin de bir göstergesidir. Sanatın nasıl tarihsel bir sorgulamaya dönüşebileceğini kanıtlayarak, akademik literatüre disiplinler arası bir katkı sağlamıştır. Eser, geçmişte yapılan hataların gelecekte tekrar etmemesi adına da bir uyarı niteliği taşımaktadır. Sanatın, insanlığın ortak belleğinde kalıcı bir iz bırakma potansiyelini tekrar hatırlatmıştır. Yerel kimlikleri korurken evrensel insanlık değerlerini nasıl savunabileceğine dair güçlü bir örnek sunmaktadır.

Sonuç olarak Yaizu paneli, savaşın doğrudan tanıklığı olmanın ötesinde; insanın doğa, diğer insanlar ve tüm canlılarla kurduğu ilişkinin kırılganlığını, etik sorumluluklarını ve geleceğe dair kaygılarını da betimleyen çok boyutlu ve derin bir yapıya sahiptir. Panel, figüratif bir betimleme olmanın ötesinde bir halkın kollektif belleğinde yer eden bir travmanın sembolik temsiline dönüşmüştür. Bu bağlamda, Yaizu paneli hem tarihsel bir belge hem de evrensel insani değerlerin görsel bir manifestosu olarak önemini korumaktadır.

---

[1] Suiboku-ga (Japon mürekkep yıkama resmi), sadece siyah mürekkebin (sumi) ve suyun kullanımıyla karakterize edilen bir monokrom resim stilidir. Sumi-e olarakta bilinmektedir. Siyah mürekkep resmi olarak tercüme edilmektedir. İlk olarak Çin'de ortaya çıkmış 14. Yüzyılda Japonya'da da yapılmaya başlanmıştır.

[2] Byōbu, üzerinde resim ya da kaligrafi bulunan birleştirilmiş birkaç panelden oluşan Japon katlanır paravanlarıdır.

[3] Konté, kare kesitli, sıkıştırılmış toz grafit veya kömür ve kil bazlı karışımdan oluşmuş bir tür çizim aracıdır.

[4] Emakimono (Japonca: 絵巻物; "resim kaydırma") veya emaki (絵巻), sürekliliği olan bir dizi sahnenin veya hikâyenin kâğıt veya ipek üzerine resmedilerek anlatıldığı, birbirini takip eden resimler ve metinlerin uzun bir yatay yüzeyde aktarılabilmesi için kâğıt veya ipek parçalarının birbirine yan yana bağlandığı Japon tarzı bir tablodur.

[5] Kamishibai (紙芝居, "Kağıt Oyunu"),1930'lardaki Büyük Buhran ve savaş sonrası dönemde Japonya'da televizyonun ortaya çıkışına kadar popüler olan sokak tiyatrosu ve hikaye anlatımı biçimidir.

[6] Washi (Japonca: 和紙), yapımında yerel elyaf kullanılan; elle işlenmiş ve geleneksel tarzda yapılmış bir tür geleneksel Japon kâğıdıdır. "Washi" kelimesi Japoncada Japon anlamına gelen wa ve kâğıt anlamına gelen shi kelimelerinin birleşimiyle meydana gelmiştir. Washi kâğıdı, gampi ağacının iç kabuğundan, mitsumata çalısından veya dut ağaçlarının lifleri kullanarak yapılmaktadır.

[7] Kintsugi, kırık çömleklerin kırılmış yerlerini toz haline getirilmiş toz altın, gümüş veya platin ile karıştırılmış reçine ile onarma sanatıdır.

[8] Hackimaki; Başa takılan uzun, ince bir bez veya ip parçasıdır ve esas olarak Japonya'da kişinin zihnini birleştirmek ve moralini yükseltmek için kullanılmaktadır.

[9] Waraji, samandan örülmüş el yapımı Japon geleneksel sandaletleridir.

KAYNAKÇA

Atomic Heritage Foundation. (2022). *509th Composite Group*. 07 17, 2025 tarihinde Atomic Heritage Foundation: https://ahf.nuclearmuseum.org/ahf/history/509th-composite-group/ adresinden alındı

Akerson, F. E. (2023). *Göstergebilime Giriş*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.

Atomic Heritage Foundation. (2022). *Potsdam Declaration*. 05 27, 2025 tarihinde Nuclearmuseum: https://ahf.nuclearmuseum.org/ahf/key-documents/potsdam-declaration/ adresinden alındı

Barthes, R. (1979). *Göstergebilim İlkeleri* (Birinci b.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, Bilim Dizisi.

Burbank, J., & Steiner, P. (1978). *Structure, Sign and Function*. Londra: Yale University Press.

Commons Wikipedia. (2014, 05 30). *Dosya:Kuboyama Aikichi.JPG*. 04 25, 2025 tarihinde Wikipedia The free Encyclopedia: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=Dosya:Kuboyama_Aikichi.JPG&oldid=1010814057 adresinden alındı

Dahlstrom, D., & Somayaji, V. (2003). *Semiotics and UID*. 07 17, 2025 tarihinde cseweb.ucsd.edu: https://cseweb.ucsd.edu/~ddahlstr/cse271/peirce.php adresinden alındı

Dower, J. W. (1985). War, Peace, and Beauty: The Art of Iri Maruki and Toshi Maruki. J. Dower, & J. Junkermann (Dü) içinde, *The Hiroshima Murals: The Art of Iri Maruki and Toshi Maruk*. Tokyo, Newyork: Kodansha Internationa.

Dower, J. W. (2019). War, Peace, and Beauty: The Art of Maruki Iri and Maruki Toshi. J. Junkerman, & Y. Okamura (Dü.) içinde, *The Hiroshima Panels: The art of Maruki Iri and Maruki Toshi* (s. 102-107). Higashimurayama: Maruki Gallery for the Hiroshima Panels.

Günay, V. D. (2002). *Göstergebilim Yazıları*. İstanbul: Multilingual Yayınevi.

Hiroshima Panels. (bt). 04 12, 2025 tarihinde Marukigallery.jp: https://marukigallery.jp/wp-content/uploads/2020/01/09-yaizu.jpg adresinden alındı

History.com Editors. (2017). *Atomic Bomb History*. 07 17, 2025 tarihinde History: https://www.history.com/articles/atomic-bomb-history adresinden alındı

Hosbawn, E. (1996). *Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991 Aşırılıklar Çağı*. İstanbul: Sarmal Yayınevi.

İmamura, K. (2023). *Maruki painting of Minamata disease victim back on display*. 05 17, 2025 tarihinde The Asahi Shimbun: https://www.asahi.com/ajw/articles/14900587 adresinden alındı

Iri ve Toshi Maruki. (b.t). 07 07, 2025 tarihinde Marukigallery.jp: https://marukigallery.jp/en/about/maruki/ adresinden alındı

Keser, N. (2018). *Sanat Metodolojileri Sanat Tarihi & Sanat Eleştirisi* . Ankara: Ütopya Yayınevi Sanat Dizisi.

Larr, R. (1958). *The Voyage of the Lucky Dragon*. New York: Harper.

Lewis, C. (2023, 10 25). *Japanese Color Meanings - Symbolic Colors in Japanese Culture*. 04 20, 2025 tarihinde Artincontext: https://artincontext.org/japanese-color-meanings/ adresinden alındı

Locke, J. (2020). *İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme* (10 b.). (V. Hacıkadiroğlu, Çev.) Ankara: Serbest Kitaplar.

Marukigallery. (bt). *Collaboration*. 04 19, 2025 tarihinde Marukigallery: https://marukigallery.jp/wp-

content/uploads/2020/01/8179c755a8c5721386916f668941e7d2.jpg adresinden alındı

Museums, I. W. (2025). *The Proposed Invasion of Japan*. 07 17, 2025 tarihinde IWM: https://www.iwm.org.uk/history/the-proposed-invasion-of-japan adresinden alındı

Oishi, M. (2017). *The Day the Sun Rose in the West*. (R. H. Minear, Çev.) Honolulu: University of Hawaii Press. doi: 10.1515/9780824860202

Okamura, Y. (2019, 12 02). The Hiroshima Panels Visualize Violence: Imagination over Life. *Journal for Peace and Nuclear Disarmament, 2*(2), s. 518–534. doi:https://doi.org/10.1080/25751654.2019.1698141

Petrov, L., & Strugatsky, A. (1956). *Bikini Külleri*. Moskova: Detgiz.

Rıfat, M. (2012). *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü - Kavramlar, Yöntemler, Kuramcılar, Okullar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Takeaki, E. (2024, 12 13). *「原爆の図」に魅せられて*. 04 25, 2025 tarihinde NHK: https://www3.nhk.or.jp/news/html/20241213/k10014665921000.html adresinden alındı

Tanaka, M. (2019, 03 05). *Hiroshima Panels X "Petition" on Display in Suginami, Tokyo, Where Antinuclear Movement Was Born*. 04 25, 2025 tarihinde Hiroshimapeacemedia: https://www.hiroshimapeacemedia.jp/?p=90020&query=c adresinden alındı

The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2025). *Atomic bombings of Hiroshima and Nagasaki*. 07 06, 2025 tarihinde Encyclopedia Britannica: https://www.britannica.com/event/atomic-bombings-of-Hiroshima-and-Nagasaki adresinden alındı

The Hiroshima Panels. (2025). 07 07, 2025 tarihinde marukigallery: https://marukigallery.jp/hiroshimapanels/ adresinden alındı

Wikimedia Commons. (2024, 09 18). *Dosya:Daigo Fukuryū Maru 01.JPG*. 04 25, 2025 tarihinde Wikipedia The Free Encyclopedia: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Daigo_Fukury%C5%AB_Maru_01.JPG&oldid=945900164 adresinden alındı

Wikipedia contributors. (2024). *The Hiroshima Panels*. 07 07, 2025 tarihinde Wikipedia The Free Encylopedia: https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=The_Hiroshima_Panels&oldid=1259053152 adresinden alındı

Wikipedia Contributors. (2025, 02 16). *Daigo Fukuryu Maru*. 04 25, 2025 tarihinde Wikipedia The Free Encyclopedia: https://ja.wikipedia.org/w/index.php?title=%E7%AC%AC%E4%BA%94%E7%A6%8F%E7%AB%9C%E4%B8%B8&oldid=103766561 adresinden alındı

Yoshida, Y. (1996). *Maruki Iri Toshi No Jikuu [The Time and Space of Iri and Toshi Maruki]*. Tokyo: Aoki Shoten.

Yoshie, Y. (2023). With the Hiroshima Panels on My Back (1971). *National Center for Art Research, Japan - Translation Series*, 1-26.

終わらない「原爆の図」. (2022, 12 01). 04 25, 2025 tarihinde NHK: https://www3.nhk.or.jp/news/special/sci_cul/2022/12/story/genbakunozu/ adresinden alındı

EXTENDED ABSTRACT

The 20th century was a period of time when violence reached great dimensions and two major world wars took place one after the other. For this reason, in his book Short 20th Century 1914-1991 The Age of Extremes (1996), historian Eric Hobsbawm called the period from the beginning of World War I to the aftermath of World War II the "Age of Catastrophe." World War II was not only a physical destruction but also one of the historical tragedies that left deep traumas in the memory of humanity. The most striking examples of these tragedies are the atomic bombs dropped on the Japanese cities of Hiroshima and Nagasaki, which ended World War II. Nuclear weapons tests continued by various countries afterwards. The first test was accepted as the detonation of the first nuclear weapon, Gadget, in New Mexico in 1945 and was called the Trinity test. Between 1946 and 1958, the USA conducted sixty-seven nuclear tests in the Marshall Islands. In 1949, the Soviet Union tested its first nuclear weapon. This nuclear arms race increased concerns among artists, as it did among all people, that the atomic bombs dropped on Hiroshima and Nagasaki would not be the last. In this context, the tragedy caused by the Hiroshima and Nagasaki attacks, which are among the most devastating events in human history, is not only a political and military phenomenon. It has also become a part of social, cultural and artistic memory. These events have become one of the fundamental issues of art through the concepts of human dignity, ethics and peace, beyond the technical dimension of war.Art has been the mirror of societies throughout human history, reflecting cultural, social and political changes, thus shedding light on the relationship between man and man and man and nature. The extent of the unprecedented nuclear destruction has revealed not only the dystopian aspect of scientific and technological developments, but also the spiritual and social effects of war on individuals and society. Therefore, art undertakes an indispensable task in the construction of historical witness and collective memory. In this context, the work of art is not only an aesthetic production, but also a visual document of history.After the atomic bombings dropped on Hiroshima and Nagasaki, Japanese artists who survived documented their experiences by reflecting their memories in their works of art. This gave rise to the concept of Nuclear Art. Over time, many artists from all over the world who opposed nuclear weapons joined the movement by producing works. The US occupation forces controlled the publication of images of the atomic bomb attack. However, photographers and artists continued to produce visual representations of the effects of nuclear war. They aimed to convey the events to the world through art at a time when the tragedy was censored. Anti-militarist approaches, especially those that emerged in post-war Japanese art, developed an aesthetic discourse centered on concepts such as peace, ethical responsibility and human rights through the representation of nuclear trauma. One of the most striking representations of anti-militarist and activist art is the Hiroshima Panels series, produced by activist Japanese artists Toshi Maruki (1912–2000) and his wife Iri Maruki (1912–1995) as a collective effort between 1950 and 1982. The series stands out as one of the unique examples where post-war art merges with anti-militarist discourse. In this context, the Hiroshima Panels series is considered not only an art project but also a policy of memory. The works are a striking series that transforms the tragedy caused by the atomic bombs dropped on Hiroshima and Nagasaki into a universal language through the power of art. Each panel in the series addresses the physical, psychological and sociological effects of the atomic bomb from different aspects; it visualizes the testimonies, silent screams and repressed traumas of not only those who died but also those who survived. With their aesthetic understanding nourished by traditional Japanese art, the Marukis used art as a tool to document the inhumane face of war. During the Allied occupation, during a period when news about the atomic bomb was censored, the series played a key role in announcing the nuclear disaster by being exhibited around the world and the country. The main purpose of this study is to analyze the Yaizu panel, the ninth piece of the Hiroshima Panels series consisting of fifteen works, through semiotic analysis method, and to reveal the cultural, political and ideological layers underlying the visual narrative. Yaizu, beyond being a mere work of art, has become a political manifesto and a tool for ethical questioning. Unlike the other panels, the work deals with Japanese fishermen affected by the hydrogen bomb tests conducted by the USA in Bikini Atoll in 1954. In this context, the Yaizu panel not only presents a war narrative specific to Japan; it also poses a universal question regarding the ethical crises of the nuclear age and the political and protest function of art. In this respect, the work requires a multi-layered analysis in both historical and aesthetic contexts. Qualitative research method and literature review were conducted in this research report. In the study, first of all, in order to better understand the work, the atomic bombs dropped on Hiroshima and Nagasaki and the Daigo Fukuryū Maru accident will be briefly mentioned and information about the Hiroshima Panels will be provided. Then, the work is analyzed descriptively, then the meanings indicated by the indicators (cultural codes and historical references) are evaluated and the deep structures contained in the work are reveale