

**ULUSLARARASI İNSAN VE SANAT  
ARAŞTIRMALARI DERGİSİ**

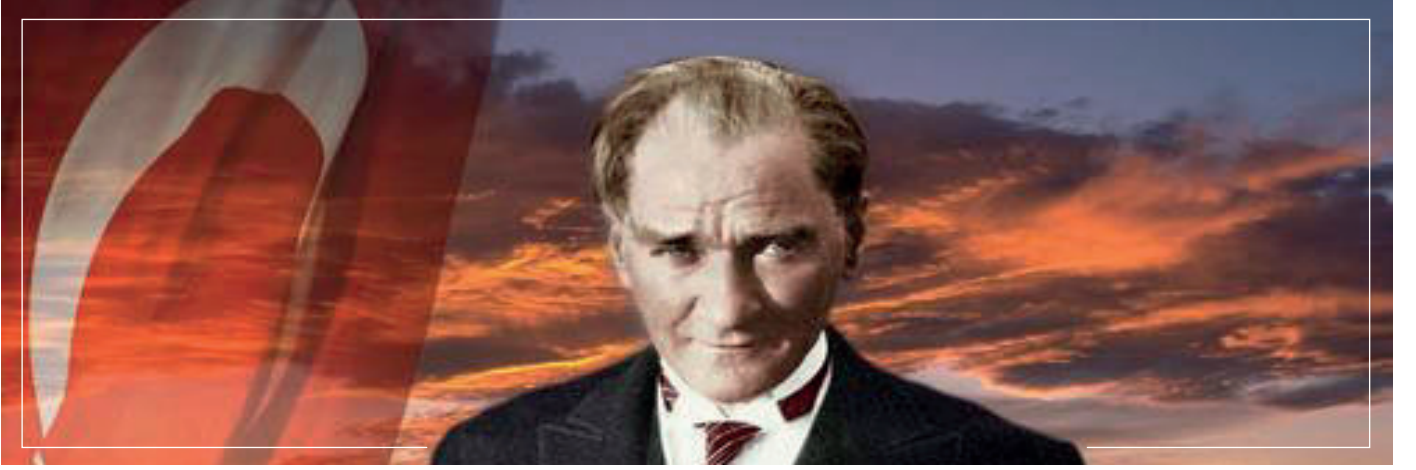
**ijhar**<sup>®</sup>  
INTERNATIONAL JOURNAL OF  
HUMANITIES AND ART RESEARCHES

**Cilt 8, Sayı 2 / 20 Haziran 2023**



**ULUDAĞ  
GELİŞİM  
AKADEMİSİ**

2023 YAZ DÖNEMİ



*Türk Milletinin tuttuđu mesele, pozitif bilimdir.*

*M.K. Atatürk*

ISSN: 2687 - 4385 / E-ISSN: 2687 - 6248

**Sahibi:** Uludağ Gelişim Akademisi Adına Çetin YILDIRIM

**Kapak ve Sayfa Tasarımı:** Gültekin ERDAL

**Basım Yeri:** Stüdio Star Ajans Matbaacılık Şti. Alaattin Bey Mah. 634 Sk. Nilüfer Ticaret Merkezi 2. Bölge  
Ayaz Plaza No:24 Nilüfer / BURSA

**İletişim Adresi:** Uludağ Gelişim Akademisi 29 Ekim Mah. İzmir Yolu Cad. No:404 Nilüfer / BURSA

P: +90 (224) 413 00 06

Mail: [ijharjournal@gmail.com](mailto:ijharjournal@gmail.com) / [www.ijhar.net](http://www.ijhar.net)

**Yayıncı / Publishing**

Bursa Uludağ Koleji Özel Eğitim Kurumları

**İmtiyaz Sahibi / Garantee**

**Çetin YILDIRIM**

Bursa Uludağ Koleji Özel Eğitim Kurumları  
Uludağ Gelişim Akademisi Yayınları

**Kurucu Heyet / Founding Committee**

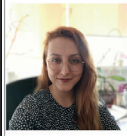
Prof. Dr. Kelime ERDAL  
Dr. Öğr. Üyesi İbrahim İmran ÖZTAHTALI  
Öğr .Gör. Gültekin ERDAL  
Çetin YILDIRIM

## Associate Prof. Dr. Şükrü BAŞTÜRK



<b>Qualification</b>	PhD
<b>Position</b>	Chef-in Editör
<b>Mail</b>	basturk@uludag.edu.tr
<b>Fone</b>	(224) 294-42224
<b>Country</b>	Türkiye
<b>Affiliation</b>	Bursa Uludağ University, Faculty of Education, Turkish Language Education

### Assistant Prof. Dr. Hatice YURTSEVEN YILMAZ



<b>Qualification</b>	PhD
<b>Position</b>	Secretary
<b>Mail</b>	hyurtseven@uludag.edu.tr
<b>Fone</b>	(224) 294-40995
<b>Country</b>	Türkiye
<b>Affiliation</b>	Bursa Uludağ University, Faculty of Education, Turkish Language Education

### Instructor Aynur AKSEL



<b>Qualification</b>	Master's Degree
<b>Position</b>	Secretary
<b>Mail</b>	aynuraks@uludag.edu.tr
<b>Fone</b>	(224) 2615205
<b>Country</b>	Türkiye
<b>Affiliation</b>	Bursa Uludağ University, School of Foreign Languages

### Prof. Dr. Hülya TAŞ



<b>Qualification</b>	PhD
<b>Position</b>	Area Editor - Folk Literature and Folk Culture
<b>Mail</b>	htas@uludag.edu.tr
<b>Fone</b>	(224) 294-1817
<b>Country</b>	Türkiye
<b>Affiliation</b>	Bursa Uludağ University, Faculty of Science and Literature, Department of Folklore

### Prof. Dr. Kelime ERDAL



<b>Qualification</b>	PhD
<b>Position</b>	Area Editor - Children's Literature and Children's Books
<b>Mail</b>	kelime@uludag.edu.tr
<b>Fone</b>	(224) 22225
<b>Country</b>	Türkiye
<b>Affiliation</b>	Bursa Uludağ University, Faculty of Education Turkish Education Department

### Prof. Dr. Sezin TÜRK KAYA



<b>Qualification</b>	PhD
<b>Position</b>	Area Editor - Art and Design
<b>Mail</b>	turkkaya@uludag.edu.tr
<b>Fone</b>	+90 (224) 2940894
<b>Country</b>	Türkiye
<b>Affiliation</b>	Bursa Uludağ University, Faculty of Fine Arts, Graphic Design Department

### Prof. Dr. Şenay ŞAHİN



<b>Qualification</b>	PhD
<b>Position</b>	Area Editor - Sport Sciences
<b>Mail</b>	sksahin@uludag.edu.tr
<b>Fone</b>	(224) 294-2926
<b>Country</b>	Türkiye
<b>Affiliation</b>	Bursa Uludağ University, Sports Science Faculty Coaching Training

### Prof. Dr. Erkan ÖZDEMİR



<b>Qualification</b>	PhD
<b>Position</b>	Area Editor - Social Sciences
<b>Mail</b>	eozenir@uludag.edu.tr
<b>Fone</b>	(224) 294 11 53
<b>Country</b>	Türkiye
<b>Affiliation</b>	Bursa Uludag University, Faculty of Economics, Department of Business Administration, Department of Production Management and Marketing

### Prof. Dr. Süleyman EROĞLU



<b>Qualification</b>	PhD
<b>Position</b>	Area Editor - Turkish Language and Literature
<b>Mail</b>	seroglu@uludag.edu.tr
<b>Fone</b>	(224) 294-42223
<b>Country</b>	Türkiye
<b>Affiliation</b>	Bursa Uludağ University, Faculty of Education Turkish Education Department

**Prof. Dr. Sabry Tefvik HAMMAN**

	<b>Qualification</b>	PhD
<b>Position</b>	Area Editor - Literature	
<b>Mail</b>	sabrihammam@yahoo.com	
<b>Fone</b>	00201005474263	
<b>Country</b>	Egypt	
<b>Affiliation</b>	Sohac University Faculty of Letters Department of Turkish	

**Prof. Dr. Mujib ALAM**

	<b>Qualification</b>	PhD
<b>Position</b>	Area Editor - International Relations	
<b>Mail</b>	malam3@jmi.ac.in	
<b>Fone</b>	+91-11 26987583	
<b>Country</b>	India	
<b>Affiliation</b>	Academy of International Studies, Jamia Millia Islamia (A Central University), New Delhi-110025.	

**Associate Prof. Dr. Levent Ali ÇANAKLI**

	<b>Qualification</b>	PhD
<b>Position</b>	Editor - Last Read Editor	
<b>Mail</b>	alicanikli@uludag.edu.tr	
<b>Fone</b>	(0224) 29 55029	
<b>Country</b>	Türkiye	
<b>Affiliation</b>	Bursa Uludağ University, Faculty of Education Turkish Education Department	

**Associate Prof. Dr. Erol OGUR**

	<b>Qualification</b>	PhD
<b>Position</b>	Area Editor - Turkish Language and Literature	
<b>Mail</b>	ogur@uludag.edu.tr	
<b>Fone</b>	(224) 294-42222	
<b>Country</b>	Türkiye	
<b>Affiliation</b>	Bursa Uludağ University, Faculty of Education Turkish Education Department	

**Associate Prof. Dr. Nazan OSKAY**

	<b>Qualification</b>	PhD
<b>Position</b>	Area Editor - Art and Design	
<b>Mail</b>	nazan_orskay@hotmail.com	
<b>Fone</b>	+90 (432) 444 5065 / 22815	
<b>Country</b>	Türkiye	
<b>Affiliation</b>	Van Yüzüncü Yıll University, Faculty Of Fine Arts Arts	


**Associate Prof. Dr. Berna COŞKUN ONAN**

	<b>Qualification</b>	PhD
<b>Position</b>	Area Editor - Art and Design	
<b>Mail</b>	onanberna@hotmail.com	
<b>Fone</b>	+90 (224) 2944242570	
<b>Country</b>	Türkiye	
<b>Affiliation</b>	Bursa Uludağ University, Faculty of Education Department of Fine Arts Education Painting and Business Education ASD	

**Associate Prof. Dr. Filiz GÜLTEKİN**

	<b>Qualification</b>	PhD
<b>Position</b>	Area Editor - Educational Sciences	
<b>Mail</b>	gultekinfiliz@uludag.edu.tr	
<b>Fone</b>	(224) 294-42211	
<b>Country</b>	Türkiye	
<b>Affiliation</b>	Bursa Uludağ University, Faculty of Education, Department of Guidance and Psychological Counseling	

**Dr. Tayfun BARIŞ**

	<b>Qualification</b>	PhD
<b>Position</b>	Editor - Language and Spelling Editor	
<b>Mail</b>	tbaris@uludag.edu.tr	
<b>Fone</b>	(0452) 475 73 92	
<b>Country</b>	Türkiye	
<b>Affiliation</b>	Bursa Uludağ University, Turkish Teaching Application and Research Center (ULUTÖMER)	

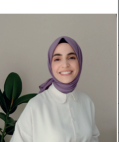
**Dr. Sercan ALABAY**

	<b>Qualification</b>	PhD
<b>Position</b>	Area Editor - Foreign Languages	
<b>Mail</b>	salabay@gsu.edu.tr	
<b>Fone</b>	(212) 227 44 80 / 1971	
<b>Country</b>	Türkiye	
<b>Affiliation</b>	Galatasaray University, Vocational School of Foreign Languages, Department of French	

**Şükrü KAYA**

	<b>Qualification</b>	Master's Degree
<b>Position</b>	Editor - Mizanpaj	
<b>Mail</b>	skaya@uludag.edu.tr	
<b>Fone</b>	(224) 294- 295-5498	
<b>Country</b>	Türkiye	
<b>Affiliation</b>	Bursa Uludağ University, Karacabey Vocational School Computer Technologies	

**PhD Student Asuman TUNÇ**

	<b>Qualification</b>	PhD Student
<b>Position</b>	Turkish Language Editor	
<b>Mail</b>	tuncasuman94@gmail.com	
<b>Fone</b>	(224) 294-	
<b>Country</b>	Türkiye	
<b>Affiliation</b>	Bursa Uludag University Ph.D. Student	

**Instructor Gültekin ERDAL**

	<b>Qualification</b>	Master's Degree
<b>Position</b>	Publish Editor	
<b>Mail</b>	gultekinerdal@uludag.edu.tr	
<b>Fone</b>	(224) 294- 2364	
<b>Country</b>	Türkiye	
<b>Affiliation</b>	Bursa Uludağ University, Technical Sciences Vocational School	

- Prof. Dr. Alev Sınar Uğurlu - Türkiye  
Prof. Dr. Behçet Kemal Yeşilbursa - Türkiye  
Prof. Dr. Carmen Andréi - Romanya  
Prof. Dr. Birol Taş - Türkiye  
Prof. Dr. Hatice Şahin - Türkiye  
Prof. Dr. Hülya Taş - Türkiye  
Prof. Dr. Kazım Yoldaş - Türkiye  
Prof. Dr. Kelime Erdal - Türkiye  
Prof. Dr. Kerime Üstünova - Türkiye  
Prof. Dr. Lindita Xhanari Latifi - Arnavutluk  
Prof. Dr. Marie Françoise Montaubin - Fransa  
Prof. Dr. Nadezhada Oynotkinova - Rusya  
Prof. Dr. İsmail Hakkı Aksoyak - Türkiye  
Prof. Dr. Sabri Tefvik Hammam - Mısır  
Prof. Dr. Shahid Ahmed Jamia Millia - Hindistan  
Prof. Dr. Süleyman Eroğlu - Türkiye  
Doç. Dr. Elvira Latifova - Azarbaycan  
Dr.Öğr.Üyesi İbrahim İmran Öztahtalı - Türkiye  
Öğr. Gör. Gültekin Erdal - Türkiye

**Bilim ve Danışma Kurulu Kurulu**

- Prof. Dr. Abdülkadir Çüçen, Bursa Uludağ Üniversitesi,  
Bursa - Türkiye  
Prof. Dr. Alev Sınar Uğurlu, Bursa Uludağ üniversitesi,  
Bursa - Türkiye  
Prof. Dr. Alfina Silgatullina, Rusya Bilimler Akademisi,  
Moskova - Rusya  
Prof. Dr. Ayşe Saraçgil, Floransa Üniversitesi, İtalya  
Prof. Dr. Behçet Kemal Yeşilbursa, Bursa Uludağ  
Üniversitesi, Bursa - Türkiye  
Prof. Dr. Carmen Andréi, Galati Üniversitesi, Romanya  
Prof. Dr. Erkan Işığışçok, Bursa Uludağ üniversitesi, Bursa  
-Türkiye

Prof. Dr. Hande Müjde Ayan, Marmara Üniversitesi,  
İstanbul - Türkiye

Prof. Dr. Hatice Şahin, Bursa Uludağ üniversitesi, Bursa -  
Türkiye

Prof. Dr. Hülya Taş, Bursa Uludağ üniversitesi, Bursa -  
Türkiye

Prof. Dr. İsmail Hakkı Aksoyak, Gazi Üniversitesi,  
Ankara - Türkiye.

Prof. Dr. İsmail Naci Cangül, Bursa Uludağ Üniversitesi,  
Bursa - Türkiye

Prof. Dr. Kamil Veli Nerimonoğlu, Aydın Üniversitesi,  
İstanbul - Türkiye

Prof. Dr. Kelime Erdal - Türkiye, Bursa Uludağ  
üniversitesi, Bursa - Türkiye

Prof. Dr. Kerime Üstünova, Bursa Uludağ Üniversitesi,  
Bursa - Türkiye

Prof. Dr. Lindita Xhanari Latifi, Arnavutluk

Prof. Dr. Marie Françoise Montaubin, Jules Vernes  
Üniversitesi, Fransa

Prof. Dr. Mehmet Ali Akıncı, Rouen Üniversitesi - Fransa

Prof. Dr. Nadezhada Oynotkinova, Rusya Bilimler  
Akademisi, Sibirya - Rusya

Prof. Dr. Sabri Tefik Hammam, Sohac Üniversitesi -  
Mısır

Prof. Dr. Selçuk Mülayim, Marmara Üniversitesi,  
İstanbul - Türkiye

Prof. Dr. Shahid Ahmed Jamia Millia, Islamia A Central  
Universty - Hindistan

Prof. Dr. Tefik Alıcı, Bursa Uludağ üniversitesi, Bursa  
-Türkiye

Prof. Dr. Rıza Sam, Bursa Uludağ üniversitesi, Bursa  
-Türkiye

Prof. Dr. Yılmaz Selim Erdal, Hacettepe Üniversitesi,  
Ankara -Türkiye

Prof. Dr. Süleyman Eroğlu - Türkiye

Prof. Dr. Zübeyde Sinem Genç, Bursa Uludağ  
üniversitesi, Bursa -Türkiye

Doç. Dr. Cavid Qasimow, Bakü Devlet Üniversitesi -  
Azerbaycan

Doç. Dr. Erol Ogur, Uludağ üniversitesi, Bursa - Türkiye

Doç. Dr. Elvira Latifova, Bakü Devlet Üniversitesi, Bakü -  
Azarbaycan

Doç. Dr. Galina Miskiniene, Vilniaus Üniversitesi,  
Litvanya

Doç. Dr. İryna Dryga, Ukrayna Milli Bilimler Akademisi,  
Ukrayna

Doç. Dr. Mehmet Özdemir, Şeyh Edebali Üniversitesi,  
Bilecik -Türkiye

Doç. Dr. Minara Aliyeva, Bursa Uludağ üniversitesi,  
Bursa - Türkiye

Doç. Dr. Mustafa ULUOCAK, Bursa Uludağ üniversitesi,  
Bursa - Türkiye

Doç. Dr. Nuray parlak Yılmaz, Bursa Uludağ üniversitesi,  
Bursa -Türkiye

Doç. Dr. Levent Ali Çanaklı, Uludağ üniversitesi, Bursa -  
Türkiye

Doç. Dr. Ranetta Gatorova, Kırım Mühendislik ve  
Pedagoji Üniversitesi, Ukrayna

Doç. Dr. Şükrü Baştürk, Uludağ Üniversitesi, Bursa -  
Türkiye

Doç. Dr. Victor Until, ULIM Kişinev Üniversitesi,  
Moldova

Doç. Dr. Zhanna Yusha, Rusya Bilimler Akademisi,  
Sibirya - Rusya

Dr. Öğr.Üyesi İbrahim Öztahtalı, Bursa Uludağ  
üniversitesi, Bursa - Türkiye

Dr. Erkan Yılmaz, Bursa Uludağ Üniversitesi

Dr. Luigi Oliva, University Of Sasari- İtalya

Dr. Songül Alpaslan, Roodenberg - Hollanda

### Genel İlkeler:

Bursa Uludağ Gelişim Akademisi bünyesinde 2016 yılında yayın hayatına başlayan Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi (International Journal of Humanities and Art Researches), bahar, yaz, sonbahar ve kış aylarında yılda dört defa yayımlanır. IJHAR, hem online hem de basılı olarak yayımlanır. Basılı dergiler, yazarlara ücretsiz olarak gönderilir. Makalelerin tamamı <http://www.Ijhar.net> ve <http://www.Ijhar.org> adresinden online olarak ücretsiz okunabildiği gibi abonelik imkânlarıyla her okuyucuya basılı örneği gönderilir. Ijhar, gerekli gördüğünde özel sayı çıkartarak belirli alanları tartışmaya açar ya da yurt içinde ve yurt dışında alanında söz sahibi olmuş, saygınlık kazanmış bilim ve sanat insanlarına şükranlarını sunmayı hedefler. Bu konuda karar ve yetki bilim ve yayın kuruluna aittir.

### Konu:

Derginin öncelikli konuları arasında UNESCO Dünya Mirası Listesine giren 15 Türk kültürünü (<http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR,44423/dunya-miras-listesi.html>) korumak ve UNESCO sözleşmenin 16, 17 ve 18. maddelerine göre oluşturulan Somut Olmayan Kültürel Miras Listesinde yer alan:

İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Miras Temsili Listesi

Acil Koruma Gerektiren Somut Olmayan Kültürel Miras Listesi

En İyi Uygulama Örnekleri Listesidir.

Bu amaçla Türkiye ve diğer ülkelerdeki halkbilimi, etnoloji ve antropoloji, doğa ve ekoloji, görsel sanatlar, yerel sanat ve kültürel miras konuları ve bunlarla ilgili her türlü kuram ve yöntem sorunlarını içeren araştırma, inceleme ve derlemeye dayanan kültür araştırmalarını yayımlar.

### İçerik:

Alanında bir boşluğu dolduracak, araştırmaya dayalı özgün makaleler,

Alanın gelişimine katkı sağlayacak tanıtım ve eleştiri yazıları,

Toplum kültürü, halkbilimi, etnoloji, antropoloji, doğa ve ekoloji, görsel sanatlar, ebru sanatı, hat sanatı, çinicilik ve süsleme sanatları ve kültürel miras çalışmalarına kuramsal ve yöntemsel açıdan katkı sağlayacak çeviriler, kısa raporlar ve bilgi notları brief report ve short communication'lar,

Alandan veya yazılı kaynaklardan yapılan derlemeler.

Ijhar'da yayımlanacak yazılarda daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olma şartı aranır. Bilimsel bir toplantıda sunulmuş bildiriler, bildiri kitapçığında tam metin yayımlanmış ise Ijhar'da yayımlanamaz.

### Gelen Yazıların Değerlendirilmesi:

Yayımlanmak üzere gönderilen makaleler öncelikle amaç, konu, içerik ve yazım kuralları açısından incelenir. Bu yönleriyle uygun bulunanların yazar adları gizlenir ve ilgili alanın sorumlu editörüne gönderilir. Baş editör, alan editör üyelerinin görüşü doğrultusunda, bilimsel bakımdan değerlendirilmek üzere, alanında eser ve çalışmalarıyla kabul görmüş iki hakeme gönderir. Aynı nitelikteki hakemler, editörler arasından da belirlenebilir.

Dergi etik kuralları gereği, hakemlere yazar adı gönderilmez, yazarlara hakem adı açıklanmaz.

Hakem raporları derginin veri tabanında saklanır. Hakem raporlarından biri olumlu, diğeri olumsuz olduğu takdirde, yazı üçüncü bir hakeme gönderilebilir veya alan editörleri nihai kararını raporlar üzerinden verir.

Makalenin yayımlanabilmesi için, olumlu iki hakem raporu ve alan editörü onayı gerekir. Yayın kararı verilen makaleler sıraya konulur ancak editörlük, dosya hazırlama, güncellik, gereklilik gibi dergiciliğe bağlı birçok nedenle değişiklikler yapabilir. Önemli bir neden olmadığı sürece makale (yazara bilgi verilir), Yayın Kurulunca, derginin en yakın sayısında yayımlanır.

Yazarlar, hakemlerin ve alan editörlerinin eleştiri, öneri ve düzeltme taleplerini dikkate almak zorundadır. Katılmadıkları noktaları gerekçeleriyle birlikte ayrı bir rapor hâlinde Yayın Kurulu'na sunabilirler.

Hakemlik süreçlerini tamamlamış ve yayımına karar verilmiş makaleler için "yayımlanacaktır" içerikli resmî yazı verilir. Ancak hangi sayıda yayımlanacağı editörlere ve derginin yayım ilkelerine bağlıdır.



**TRDizin'e sıklıkla gelen sorulardan yola çıkarak yardımcı olacağını düşündüğümüz bilgileri aşağıda bilgilerinize sunuyoruz.**

**SORU:** Tüm makaleler için etik kurul izni gerekli midir?

**Yanıt:** Hayır. Kriterlerde de "Etik Kurul İzni gerektiren" makaleler olarak belirtilmektedir.

Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir.

Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırmalar.

İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dahil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,

İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar.

Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar.

Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar.

Ayrıca; Olgü sunumlarında "Aydınlatılmış onam formu" nun alındığının belirtilmesi,

Başkalarına ait ölçek, anket, fotoğrafların kullanımı için sahiplerinden izin alınması ve belirtilmesi,

Kullanılan fikir ve sanat eserleri için telif hakları düzenlemelerine uyulduğunun belirtilmesi

**SORU:** Geçmiş yıllarda tamamlanmış çalışma ve tezden üretilen yayınlar için geriye dönük etik Kurul İzni alınmalı mıdır?

**Yanıt:** 2020 yılı öncesi araştırma verileri kullanılmış, yüksek lisans/doktora çalışmalarından üretilmiş (makalede belirtilmelidir), bir önceki yıl dergiye yayın başvurusunda bulunulmuş, kabul edilmiş ama henüz yayımlanmamış makaleler için geriye dönük etik kurul izni gerekmemektedir.

**SORU:** TR Dizin'in bu kuralları ile üniversiteler dışında yapılan yayınlara kısıt mı getirilmiştir?

**Yanıt:** Hayır. Üniversite mensubu olmayan araştırmacılar da bölgelerinde bulunan Etik Kurul'lara başvurabilmektedir.

**AYRICA:** Dergiler "Yayın Etiği", "Araştırma Etiği" ve "Yasal/Özel izin belgesi alınması" ile ilgili kurallara uyduğunu uluslararası standartlara atıf yaparak, hem web sayfasında hem de basılı dergide herbiri için ayrı başlık açarak belirtmelidir. Dergilerde yayın etiğine uygunluk konusu sadece yazarların sorumluluğuna bırakılmamalı, dergi yayın etiği konusunda izleneceği yolu açık olarak tanımlanmış olmalıdır. Dergilerde yayımlanacak makalelerde etik kurul izni ve/veya yasal/özel izin alınmasının gerekip gerekmediği makalede belirtilmiş

olmalıdır. Eğer bu izinlerin alınması gerekli ise, izinin hangi kurumdan, hangi tarihte ve hangi karar veya sayı numarası ile alındığı açıkça sunulmalıdır. Çalışma insan ve hayvan deneklerinin kullanımını gerektiriyor ise çalışmanın uluslararası deklasyon, kılavuz vb. uygun gerçekleştirildiği beyan edilmelidir. Belirtilen hususlarla ilgili çalışmaların bu yıl içerisinde tamamlanması ve varsa eksikliklerin en kısa sürede giderilmesi önem arz etmektedir. Saygılarımızla...



CC creative commons

The authors' publications in IJHAR are distributed under the Creative Commons Attribution (CC BY) license (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). The license was developed to facilitate open access, namely, free immediate access to and unrestricted reuse of original works of all types.

Under this license, authors retain ownership of the copyright for their publications but grant IJHAR a non-exclusive license to publish the work in paper form and allow anyone to reuse, distribute and reproduce the content as long as the original work is properly cited.

Appropriate attribution can be provided by simply citing the original work. No permission is required from the authors or the publishers. For any reuse or distribution of a work, users must also make clear the license terms under which the work was published.

The standard license will be applied to the authors' publications, which ensures the publications freely and openly available in perpetuity.



Articles submitted to the International Journal of Human and Art Research are subjected to the iThenticate similarity report before the referee process. The citation rate of the articles from a single source should not exceed 3% and the total citation rate should not exceed 30%. Otherwise, the article is returned to its author. The author can reload the article after making the necessary edits.

### Gelen Yazıların Değerlendirilmesi:

#### Körleme Hakemlik Türü

Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi (Ijhar), tüm çalışmaların değerlendirme sürecinde çifte körleme yöntemini kullanmaktadır. Çift körleme yönteminde çalışmaların yazar ve hakem kimlikleri gizlenmektedir.

#### Evaluation of Incoming Articles:

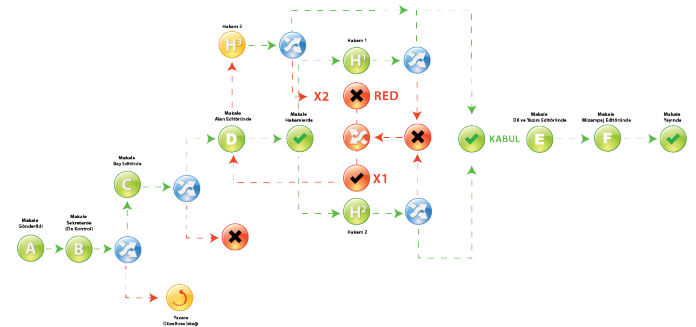
##### Blind Referee Type

The International Journal of Human and Art Studies (Ijhar) uses the double-blind method in all studies' evaluation process. In the double-blind method, the author and referee identities of the studies are hidden.

#### İlk Değerlendirme Süreci

Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi'ne gönderilen çalışmalar ilk olarak editörler tarafından değerlendirilir. Bu aşamada, derginin amaç ve kapsamına uymayan, Türkçe ve İngilizce olarak dil ve anlatım kuralları açısından zayıf, bilimsel açıdan kritik hatalar içeren, özgün değeri olmayan, yayın politikalarını karşılamayan ve iThenticate benzerlik oranı genelde %30, aynı kaynaktan %3 oranını aşan çalışmalar reddedilir. Reddedilen çalışmalar, gerekçeleri ile birlikte yazarına iade edilir. Uygun bulunan makaleler ise ön değerlendirme için tekrar baş editör tarafından incelenir. Uygun bulunan yazıların yazar adları gizlenir ve ilgili alanın sorumlu editörüne gönderilir. Makaleler, alan editörlerinin görüşleri doğrultusunda, bilimsel bakımdan değerlendirilmek üzere, alanında eser ve çalışmalarıyla kabul görmüş iki hakeme gönderilir. Hakemler, editörler arasından da belirlenebilir. Hakem raporlarından biri olumlu, diğeri olumsuz olduğu takdirde, yazı üçüncü bir hakeme gönderilir. Makalenin yayımlanabilmesi için, olumlu iki hakem raporu ve alan editörü onayı gerekir. Yazarlar, hakemlerin ve alan editörlerinin eleştiri, öneri ve düzeltme taleplerini dikkate almak zorundadır. Yazar, hakemlerin eleştirilerine katılmadığı kısımları gerekçeleriyle birlikte bir rapor hâlinde Yayın Kurulu'na sunabilir.

Hakemlik süreçlerini tamamlamış ve yayımına karar verilmiş makaleler için "yayımlanır" içerikli bilgi, IJHAR resmî web sitesi makale sistemi üzerinden ilan edilir. Ancak hangi sayıda yayımlanacağı editörlere ve derginin yayım ilkelerine bağlıdır.





Doç. Dr. Şükrü BAŞTÜRK

Değerli okuyucular,

*Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi* (IJHAR) ilk sayısından bu yana bilimsel ve akademik ilkelerinden ödün vermeden yayın hayatına devam etmekte ve bu durum dergimize olan ilgiyi her geçen gün artırmaktadır.

Değerli okuyucular,

Önemli bir karar olarak merhum editörümüz; dostum, mesai arkadaşım **Doç. Dr. Ersin ŞAHİN** Özel Sayısının yayın tarihinin belli olmasıdır. Değerli hocamızın ölüm yıl dönümü olan 7 Ağustos 2023 Pazartesi günü, *Doç. Dr. Ersin ŞAHİN Özel Sayısı* yayınlanacaktır. Hocamızın eşi, **Prof. Dr. Şenay ŞAHİN**'in bu sayının misafir editörü olması ise bizler için mutluluk vericidir. Özel sayımız için makale gönderimleri başlamış olmakla birlikte, yeni gönderecekler için önemli bir uyarı yapmayı görev bildim. Değerli bilim insanları, Ersin Şahin özel sayısı makale konuları, dergimiz makale konularını içermektedir. Yazım kuralları aynen uygulanması gerekirken, makale şablonunun kullanılması zorunludur. Şablonda yazar isminin hemen altına "Doç. Dr. Ersin Şahin Özel Sayısı" ibaresini yazmayı lütfen unutmayınız. Aksi durumda makalenizin olağan sayısı için işleme alınabileceğini hatırlatmak isterim.

Eylül 2023'te yayınlanacak olan 8. cilt, 3. sayımızda görüşmek dileğiyle...

Saygılarımla...

- Araştırma Makalesi • Research Article • DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.8025537>
1. **Göç Olgusunun Çağdaş Sanat Yapıtlarına Yansımaları**  
Reflection of Migration Phenomenon on Contemporary Artworks  
Arş. Gör. Sibel KURTOĞLU, Prof. Dr. Birsen ÇEKEN.....98 - 113
- Araştırma Makalesi • Research Article • DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.8025573>
2. **'Pandemi' Kavramının Konut ve Kurgusal Mekân Tasarımları Üzerindeki Etkisi**  
The Effect of the Concept of Pandemic on Housing and Fictional Space Designs  
Arş. Gör. Turgut KALAY, Dr. Öğr. Üyesi Çağrı YALÇIN, Doçent İ. Emre KAVUT.....114 - 128
- Araştırma Makalesi • Research Article • DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.8025629>
3. **Türk Kültüründe Hayat Ağacı (Selvi Motifi), Bir Motif Olarak Çini ve Seramiklerde Kullanımı**  
The Tree of Life in Turkish Culture, Its Use in Tiles and Ceramics as a Motif  
Dr. Öğr. Üyesi Koza KURT KIRTAY.....129 - 143
- Araştırma Makalesi • Research Article • DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.8025650>
4. **Bekir Sıdkı Sezgin'e Âit Muhayyer Sümbüle Âyin-i Şerif'in Biçim Özellikleri Açısından Tahlili**  
The Form Analysis of Bekir Sıdkı Sezgin The Muhayyer Sümbüle Mevlevî Âyîn-i Şerîf  
Doç. Dr. Sıtkı AKARSU.....144 - 172
- Araştırma Makalesi • Research Article • DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.8025704>
5. **Jean Lurçat ve Tapestry Dokumalar Üzerindeki Etkisi**  
Jean Lurçat and His Impact on Tapestry Wovens  
Doç. Özlem ERZURUMLU JORAYEV, Prof. Dr. Lütfü Kaplanoğlu.....173 - 198



## Göç Olgusunun Çağdaş Sanat Yapıtlarına Yansımaları

### Reflection of Migration Phenomenon on Contemporary Artworks

Arş. Gör. Sibel KURTOĞLU

ORCID: 0000-0003-4453-7451 ◆ Necmettin Erbakan Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi  
Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı ◆ [sibel.kurtoglu@erbakan.edu.tr](mailto:sibel.kurtoglu@erbakan.edu.tr)

Prof. Dr. Birsen ÇEKEN

ORCID: 0000-0001-8112-992X ◆ Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi anat Ve Tasarım Fakültesi,  
Grafik Tasarımı Bölümü ◆ [birsen.ceken@hbv.edu.tr](mailto:birsen.ceken@hbv.edu.tr)

#### Özet

Göç gibi evrensel bir durum, sanatı yerel boyuttan evrensel boyuta taşır. Bu tanımlı irdeleyen eserler dikkate alındığında, bazı sanatçılar göç ve göçmen olma sorununu doğrudan yaşayarak eserlerini oluştururken, bazı sanatçılar ise haber, görsel, sosyal paylaşım gibi iletişim araçları aracılığıyla yaşadıkları etkileşimlerle eserlerini oluşturmaktadır. Farklı coğrafyalarda yer alan ancak aynı konunun farklı boyutlarını ele alan sanatçıların kavramsal sanat üzerinden işlenen işlerindeki ortak nokta, dramın seyrediliyor olması ya da gözler önünde ölümcül bir yolculuğun sürmesidir. Bu araştırma kapsamında göç olgusunun mülteci göçü bağlamında incelemeleri yapılmış ve bu konunun güncel sanat pratiklerine yansımaları irdelenmiştir. Bu bağlamda literatür taramaları ve görsel incelemeler ile 2000 yılından sonra yapılan ve özellikle çağdaş sanat pratiklerinden enstalasyon, baskı ve enstalasyon gibi sanat yaklaşımlarıyla üretimler yapan eserler yorumlanmıştır. Göz ardı edilemeyecek bir konunun yansımalarını ele alan bu araştırma, hem güncel sanattaki sanat pratiklerini değiştirmeyi hem de güncel sanat yaklaşımlarındaki temaları göstermeyi amaçladı. Toplumsal olaylara kayıtsız kalamayan sanatçılar, yaşadıkları dönemin görsel kaynağı olabilmekte, yıllar sonra yaşanan çağın olaylarının bir yansıması olarak eserlerine kaynak olma niteliği yüklemektedirler. Sanatçının bu niteliği, yaşanan toplumsal olaylar çerçevesinde göç olgusunu ele alarak yaratıcı ve eleştirel bir anlayışla sanatsal yorumlamalar yapmasını sağlamakta ve yaşanan sorunlara farklı bir perspektiften yaklaşmayı sağlamaktadır. Araştırma kapsamında, göç olgusunun çağdaş sanat yapıtlarına yansımaları, günümüz sanat anlayışı özelinde ele alınarak sunulmuştur. Kavramsal sanat üzerinden ele alınan farklı coğrafyalarda bulunan fakat aynı konunun başka boyutlarını ele alan sanatçıların yapıtlarında ortak nokta, yaşanan drama seyirci kalınması veya ölümcül bir yolculuğun gözler önünde devam ediyor olmasıdır. Konu kapsamında yapılan araştırmalarda göç gibi eskimeyen, günümüzde farklı sebeplerle artış gösteren göçlerin sanatçıları ne yönde etkilediği ve güncel sanat pratiklerine yansımaları görsellerle desteklenerek ele alınmaktadır. Sanatçıların bir yaşam mücadelesini ele alan yapıtları, güncel sanat pratikleri üzerine uygulamalar gerçekleştiren sanatçıların eserlere yaklaşımı incelenmiştir. Araştırma kapsamında literatür taramaları ve görsel incelemeleri makale içeriğinde sunulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** göç olgusu, güncel sanat, enstalasyon.

#### Extended Abstract

The concept of migration, which has been a part of our lives for centuries, can be defined as a person's compulsory or voluntary departure from one place to another. There are many social, economic, political and cultural reasons underlying migrations. These reasons can be shortened through social events and the concept of migration can be considered as the sub-cause of these events. Artists, who cannot remain indifferent to social events, can be the visual source of the period they live in, and as a reflection of the events of the age lived years later, they attribute the quality of being a source to their works. This quality of the artist enables him to make artistic interpretations with a creative and critical understanding by dealing with the phenomenon of migration within the framework of social events, and provides an approach to the problems experienced from a different perspective. In this research,

the phenomenon of migration, which the artists dealt with after 2000, was examined through works of art and the artist and his work's manifesto were mentioned with explanations. The common point in the works of artists who are in different geographies, but who deal with other dimensions of the same subject, which is handled through conceptual art, is that the drama is being watched or a deadly journey continues in front of the eyes. In the studies carried out within the scope of the subject, the effects of migration, which is not old like migration, but increasing for different reasons today, affect the artists and their reflections on contemporary art practices are supported by visuals. The works of artists that deal with a struggle for life and the approach of artists who perform applications on contemporary art practices to the works are examined. The phenomenon of migration, which has existed in life since primitive times, is one of the unchanging concepts of human history. This phenomenon, which affects every segment of society, has become a problem that cannot be ignored for artists who deal with such social and social problems. . In this study, the phenomenon of migration was historically limited to post-2000 and examined in the perspective of contemporary art. As a result of the researches, the artist's manifesto and the artist's functioning were discussed through a total of 8 works within the scope of concept art within the limitation of contemporary art, and the scope of his works was examined. First of all, the fact that the artist has the quality of being a mirror of his age can enable the artist to deal with the problems of the society he lives in under the conditions of the day. The word "society" mentioned here should be understood not only as the country in which the artist lives, but also as the age and period in which he lived. Because the problem of a region with a different language, identity and geography can be the subject of the work of an artist living in a different country. The universal language of art reveals itself at this point. For example, the lifeless body of Aylan, who drowned in the Syrian War or in the Aegean; These tragedies remove the artist's language, culture, geography, in short, the borders and make art a single language and a single meaning. A universal situation such as migration brings art out of a local dimension and into a universal one. Considering the works of art that examine this definition, some artists create their works by directly experiencing the problem of immigration and being a migrant, while some artists create their works through interactions they experience through communication tools such as news, visuals and social sharing. The common point in the works of artists who are in different geographies, but who deal with other dimensions of the same subject, which is handled through conceptual art, is that the drama is being watched or a deadly journey continues in front of the eyes. Within the scope of this research, investigations of the phenomenon of migration have been made in the context of refugee migration and the reflection of this issue on contemporary art practices has been examined. In this context, the literature reviews and visual examinations, and the works made after 2000, which produce productions with art approaches such as installation, printing and installation, especially from contemporary art practices, have been interpreted. This research, which deals with the reflection of a subject that cannot be ignored, aimed to both change the art practices in contemporary art and show the themes in contemporary art approaches.

**Keywords:** phenomenon of migration, contemporary art, installation

## Giriş

İnsanlık tarihi boyunca bireyler bir nedenden ötürü sınır içi veya sınır dışı göç etmek zorunda kalmış ya da gönüllü olarak göç etmiştir. İkel zamanlarda yiyecek ve barınma ihtiyaçları, henüz yerleşik yaşama geçmemiş insanların yaşam koşulları gereği güvende olma gereksinimleri göç etmeyi mecbur bırakmıştır. Günümüzde ise ekonomik, dini, kültürel veya politik sebeplerle göç etmektedirler (Girgin, 2017:56). Göç edilen yerin dilini, yaşam biçimini, eğitimini, geleneğini anlamaya çalışan birey hem

alışma hem de anlaşma sürecinde zorluk yaşamaktadır. Bu problem temelinde ele alınan toplumsal sorunlar ve bu sorunların sanat açısından nasıl değerlendirildiğine bakılırsa göç olgusu özelinde sanatçıların eserleri üzerinden incelemeler yapılarak, bu sorunların sanatta oluşturduğu değişimler irdelenmelidir. Bu araştırmada, evrensel bir konu olan göç olgusunun çağdaş sanat yapıtlarına nasıl yansıdığı, sanatçının göç konulu eserleri yaratmasındaki görüşü ve süreci incelenmiştir. Göç olgusunun evrensel yapısı, sanat eserlerinde farklı bölgelerin sanatçıları tarafından aynı dilde eserlerin üretimini sağlamış ve göçün dramatik sonuçlarına dikkat çekmeyi başarmıştır. Yaşanan göçler sonucunda toplumsal yapının dönüşüme uğraması, kültürler arası etkileşimlerin yanında var olan yozlaşmalar gibi etkiler toplumsal ve sosyal bağlamda birçok ilerleme ve gerileme yaşanmasına neden olmuştur. Sanat ise her dönem olduğu gibi tekrar bir değişim ve yeni anlamlar kazanmış, sanatçının rolü ve sanatın anlamı değişmiştir. Özellikle sanatta artık estetik beğeniler yerine mesajın ön planda olması sanatçının tema bağlamında sınırlılığının ortadan kalkmasını ve yönünü gerektiğinde toplumun yüzleştiği sorunlara çevirmesini sağlamıştır. Bu araştırma sürecinde özellikle 2000'li yıllardan sonra yaşanan toplumsal olaylardan olan göç olgusunun ele alınırken güncel sanatçıların da aynı havayı soluduğu bir zaman aralığında olması hem konu hem de sanatçı açısından bir paralelliği sağlamış olacaktır.

### **Toplumsal ve Sosyal Konuların Sanatta Ele Alınması**

Toplumsal ve sosyal değişimlerin yoğun bir biçimde yaşandığı 1960'lı yıllar ve sonrası, toplum yapısında köklü dönüşümlerin oluşmasını beraberinde getirmiştir. Bu dönüşümlerin oluşmasında kırdan kente yapılan göçler, üretimde makineleşme, kentleşme, savaş sonrası mecburi göç hareketleri gibi değişkenler etkili olmuştur. Dünya'da sınıfların birbirinden ayrılması, sanayileşmenin getirdiği zenginlik, işçi ve zengin sınıflarındaki ayırım, ülkelerin politik ve ekonomik buhran dönemlerinin ardından yaşanan göçler devamında yeni toplumsal oluşumları meydana getirmiştir. 2000'li yıllarda sonra özellikle teknolojik gelişmeler ve ekonomik düzelmelerin yaşandığı dönemlerde, ülkeler arasında rekabet, göçler ve politik ayrımlar ilerleme veya bozulmaları beraberinde getirmiştir. Bu araştırma özelinde, 1960 sonrasında yaşanan toplumsal değişimlerin önemli bir parçası göçlerdir. Burada göç olgusu, toplumsal dönüşüm sürecinde hem sebep hem de sonuç olarak düşünülmektedir. Göçlere sebep olan savaş, teknoloji, ekonomi, politika gibi değişkenler toplumsal düzenin köklü değişimlerine sebep olmuştur. Yaşanan göçler sonucunda toplumsal yapının dönüşüme uğraması, kültürler arası etkileşimlerin yanında var olan yozlaşmalar gibi etkiler toplumsal ve sosyal bağlamda birçok ilerleme ve gerileme yaşanmasına neden olmuştur.

Çoğu toplumsal sorun gibi göç sorunu da sanatçılar tarafından sanat eseri olarak kullanılmıştır. Bir olguyu resmetmek ya da başka bir sanat dalında kullanmak için onu yaşamak gerekir. Sanatçılar da bu olguyu ya yaşamışlar ya da birebir aynı hissiyata kapılmışlardır (Arslan, Cantürk, 2022: 214).

Yaşadığı dönemin toplumsal olaylarına kayıtsız kalamayan sanatçı, eserlerinde içinde bulunduğu dönemin insan üzerinde oluşturduğu psikolojik bunalım veya refahına kapılarak toplumun bir parçası halinde, toplumun mevcut yapısına atıfta bulunarak sanat eseri oluşturur. Özellikle kaygı, şiddet, savaş, bunalım, göç gibi yıpratıcı ve tüm toplumu aynı anda etkileme gücü ağır olan bu tür temalar sanatçı için tezat bir biçimde ilham olabilmektedir. Sanatçının yaratıcı kabiliyeti sayesinde aynı konunun çok yönlülüğü esere yüklenebilmekte ve izleyicinin dönem farkı olmaksızın eser ile bağ kurduğunda ele alınan toplumsal yapının duygu yükünü izleyiciye yükleyebilmektedir.

Sanat alanında toplumdan beslenen ve toplumsal değişkenlerin bilincinde olan sanatçı, içinde bulunduğu zamanın gelişmelerine kayıtsız kalamamaktadır. Sanatçının üretmesinde, yaratımında ve okunmasında toplumsal değişkenler son derece etkilidir bu etki sanat eserlerine dönemini yansıtan bir



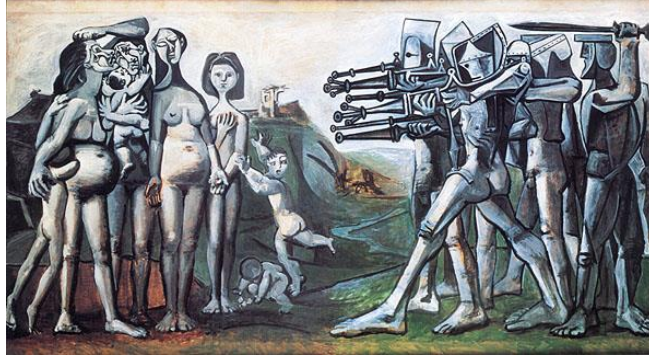
ayna niteliği katmaktadır (Çelebi, 2020:401). Geçmişin sanatçısı kendi döneminin hususi olaylarını (coğrafi, sosyo-kültürel ve ekonomi) ortaya koyarken bugünün sanatçısı da bulunduğu dönemin hadiselerini yansıtacaktır. Sanat olayına katılan, onun oluşmasına yardım eden her sanatçı, kendisi de toplumsal bir varlık olduğu için meydana getireceği sanat eseri de toplumun bir ürünü, mahsulü sayılır (Adam, 2015: 6).

Bazı düşünürler sanatçı için; toplumu yönlendiren, eserleri ile toplumu düşündüren, üretmeye teşvik eden, geniş ufuklar sunan bir birey olarak tanımlar. Bu tür bireyler bulunduğu çağın etkisiyle, topluma sunacağı değerler ile varlığını yüzyıllar boyunca sürdürerek toplumun aynası olacaktır. Sanat yoluyla uygarlıklar arasında etkileşimler sağlanacak bu sayede toplumun gelişmesine katkı sağlanmış olacaktır. Sanatta araştırılması en zor olgu toplum ve sanat arasındaki ilişkidir. Toplumların geçirdiği büyük yıkım, savaş gibi temalar sanatta daha çok göze çarpmaktadır; bu yıkımların kalıcı etkileri belirgin şekilde sanat tarihinde görülmektedir (Başar, 2006:12). Sanatın varoluşsal çabası, savaşın yıkıcılığı karşısında çelişiyor gibi görünse bile sanatçı yaşadığı toplumun acılarına ve yaşantılarına kayıtsız kalamamıştır (Arslan, Kotan, 2021: 76). Sanatçı, dönemin toplumsal yapısını iç dünyası ile bütünleştirerek üretimler yaparken, toplumun karşı karşıya geldiği bunalımlardan beslenebilmektedir. Tıpkı 1914 yılında I. Dünya Savaşının getirdiği yıkıcı ve sarsıcı etkilerinin üzerine gelenekselden kopuk, protesto amacıyla dünyaya gelen Dadaizm sanat akımı gibi gerçeğin reddini ele alan sanat eserleri var olmuştur. Aynı süreç sanayi devriminin getirdiği yenilik anlayışında da olmuştur.

Sanayileşme gibi toplumu etkileyen bu büyük güç; göçleri, yeni akımları, geleneksel birçok unsurun yerini mekanik yapının alması gibi köklü değişimleri beraberinde getirerek toplumsal yapıyı dolayısıyla sanatın yapısını da etkilemiştir. Batı'da ortaya çıkan, Sanayi toplumunun getirdiği yeni toplumsal yapılanmalar, yeni bir anlam kazanan sanatın toplumsal faaliyetlerle karşılıklı bir etkileşim ve devinin içerisinde olmasını sağlamıştır (Yılmaz, 2010: 345-6).

Sanatçı ve eserlerini etkileyen toplumsal olaylar, sanatçının iç dünyasını harekete geçirmektedir. Dünyada özellikle savaş, göç, kıtlık gibi toplumsal konular, sanatsal yapıtların oluşum aşamasında etkili olmuştur. Sanatçının kayıtsız kalamadığı toplumsal olaylar, eserlerin yaratılmasında, akımların oluşturulmasında ve sanatçının duygularının harekete geçmesi sürecinde ilham olabilmektedir.

Tarihsel süreçte değişen ve gelişen sanat anlayışı ile teknikler doğayı farklı şekillerde yorumlamayı beraberinde getirmiştir. 1960'lı yıllar sonrasında aktivizmi çağrıştıran birçok sanat akımı ortaya çıkmıştır. Sanatçılar, bu tür konulara destek ve katkı sağlamak amacıyla eserlerinde bu duyarlılığı yansıtmayı hedeflemişlerdir (Strewlow, Prigann, 2004:90 aktaran Dilay, 2021:757). Ahlak, inanç, düşünce gibi toplumu oluşturan üst olgular ile kurulan ilişkiler sanatın yaşam ve eylemler üzerinde etkinliğini sağlamış bu bağlamda yaşanan toplumsal değişimlerde 'sanat' aktif rol oynamıştır. Toplumların tarihine bakıldığında sanatın yüzyıllardır çeşitli ihtiyaç ve gereksinimleri karşılayan bir görev üstlendiğini görülmektedir, bu nedenle sanatın ve sanatçının işlevi tarih boyunca farklı kavramlarla tanımlanmıştır (<https://devabilkara.com>, E.T. 12.10.2022). Sanat eserinin tanımlanmasında, sanatçının yadsınamaz etkisinin yanında, eserin doğduğu atmosferin nesnel durumuna gönderme yapması kaçınılmazdır. Eğer sanat eseri vasfı kazanan bir olgudan bahsediliyorsa, bu eser hem sanatçının öznel görüşünü hem de yaşanan dönemin objektif görüşünü kapsamıştır (Adam, 2015:23).



**Resim 1.** Picasso, P. (1951). *Kore'de Katliam (Resim)*, Picasso Müzesi, Paris

İnsanlık tarihiyle başlayan ve toplumların gelişmesine paralel olarak güncellenen sanat, yeniyi arama süreciyle devamlı bir devinim halde olmuş ve bu yapısıyla toplumları etkilemiştir. Bu etkileşim toplumların bayrağı, dili ve görsel biçimi olarak farklı coğrafyalara ve toplumlara aynı mesajları ulaştırmıştır. İnsan doğasına paralellik göstererek duyguları harekete geçiren bu evrensel dil, bugüne kadar gelişip değişerek evrilmeye devam etmektedir (Başbuğ, 2012:124). Toplumun yaşadığı sorun ve gelişmelere kayıtsız kalamayan sanatçı, dönemin yaşantısına şahitlik ederek görsel bir kaynak niteliğini taşımaktadır. Sanatçının gerçeği kendi yorumuyla yeniden yaratması, tarih boyunca geçmişe ışık tutarak sanat eserine tarihi gösteren bir ayna niteliği kazandırmıştır. Sanatçı'nın toplumsal ve sosyal olaylara karşı tutumunu eserlerinde yansıtarak dönemin his ve duygu dünyasını geleceğe aktarmaktadır. Toplumsal sorunlar başta savaş, kıtlık, göç, yıkım gibi temalar etrafında ele alınmış, Sanatçı bir noktada sadece eserlerinde dönemi yansıtmakla kalmamış aynı zamanda bir akımın doğumunu da sağlamıştır. Marcel Duchamp gibi Dadaizm Sanat anlayışının öncüleri olan sanatçılar, başta savaş olmak üzere toplumsal yıkımların etkileri sonucunda Dada akımının yaratılmasını sağlamış ve sanat tarihinde etkileri yüzyıllar süren bir sanat anlayışının doğmasına öncülük etmiştir. Sanat ve toplumsal yapı üzerinde var olan bu ilişki eser, akım, sanatçı, izleyici gibi sanatın başlıca olgularında büyük etkiler yaratmaktadır. Toplumsal yapı ile sanatın ilişkisi, yaşanan her dönemin getirdiği yenilik, problem ve ihtiyaçlara göre şekillenmekte, sanat toplumun yaşadığı değişkenlerden ilham alabilmektedir. Özellikle toplumsal değişimlerin temelinde yatan modernleşme olgusu, toplumun her kesimini etkilemiş bu etkileşim sanatçının bakış açısına da yansımıştır. Modern çağın getirdiği yenilikler, kişinin yaşantısında köklü değişimlere sebep olmuş; üretici konumundan tüketici konumuna geçen insana, makine çağına, göçlere, yeni akımlara, teknoloji çağına yol açmıştır.

Modernleşmenin beraberinde getirdiği geleneksel toplum ilişkilerinde yaşanan çözümler, üretim ile tüketimin kitleselleşmesi, endüstrileşme ile kurumsallaşma, iletişim ve ulaşım da yaşanan gelişmeler insan yaşamında köklü değişimlere sebep olmuştur. Teknoloji temelinde ve rasyonel bağlamda düşünülen modernizm, rasyonel biçimde planlanan toplumsal düzen ile örtüşmektedir (Harvey, 2006:21). Toplumsal yapı ve hareketliliğin belirlenmiş düzeyinde bulunan kitlesel bilinç, bütünü bir unsur aynı zamanda ayrılmaz bir parçasıdır. Toplum gelişmesine paralel olarak toplumsal üretim ve sosyal yapı değişmekte bu da doğrudan kitleselleşme sürecini etkilemektedir. Kitleselleşme ile toplumsal dönüşümlerin ilişkisi; üretimleri, siyaseti, geçimi, insan ilişkilerini içine alması ve birbirine paralel olarak gelişmesi ile alakalıdır (İsmayılova, 2011: 56-7)

Modernite, kitleselleşme, küreselleşme, yerel dünyanın evrensel ile evrimi, teknoloji, tüketim çağı, sanayileşme gibi toplumun her kesimini etkileyen olgular, toplumsal ve sosyal değişimlerin temelinde yer alan değişkenlerdir. Bu olgular etrafında devinim halinde olan toplumsal gelişmeler günden güne ve teknolojinin sunduğu olanaklar dahilinde değişim göstermektedir. Sanatçının toplumsal ve sosyal

değişimlere kayıtsız kalamaması, yaşanan gelişmeleri kendi süzgecinden geçirerek eserlerine yansıtması, sanatçı ve eserinin yaşananın dönemin bir aynası olma niteliğini kazandırmıştır. Toplumsal sorunların veya gelişmelerin sanatçıda bıraktığı izler, farklı dönemlerde fakat ortak paydalarda sanatçı tarafından üretilen eserlerde ele alınmıştır. Her coğrafyanın, dönemin, akımın sanat üretiminde farklılıkları olmuştur, sanatçı konuyu ele alırken farklı malzemelerle veya farklı üretim biçimleriyle anlatımını sunmuştur. Toplum sanatçıyı yönlendirmiş, sanatçı topluma ayna olmuştur.

### **Göç Kavramının Tanımı ve Özü**

İnsanlığın başından beri, çeşitli sebeplerle bireysel veya kitlesel olarak bir yerden başka bir yere yapılan hareketler göç olarak bilinir. Birden fazla sebepten kaynaklanan göç olgusu, göç kavramının farklı çeşitlerini doğurmaktadır. Ekonomik sebepler, teknolojik gelişmeler, savaş, yıkım, sanayileşme gibi faktörler göç kavramının çeşitli sebeplerden meydana geldiğini anlatmaktadır.

Yaşanan yeri değiştirme, yaşanmış olan yerden başka bir yere hareket etme olarak kabul edilen göç, kişinin yaşam yerinin farklı değişkenler etrafında değiştirmesi olarak tanımlanır (Tekeli, 1998:9). İnsanlık tarihinin başından beri var olan göç kavramı, ekonomik, politik, kültürel vb. nedenlerle toplumsal yapının birçok dinamiğinde etkili olmuştur. Bugün varlığını sürdürdüğü gibi gelecekte de devam edecek olan göç yine birçok coğrafya da etkisini sürdürmeye devam edecektir. Toplumsal düzendeki farklılaşmaya paralel olarak; sosyal, kültürel, ekonomik, politik değişkenlerle ile gelişen nüfus hareketleridir (Özer, 2004:11). Yaşanan göçler birçok değişkeni de beraberinde getirmektedir. Bireyin göç ettiği yerlerde kültürel asimilasyonlar, göç edilen yere ayak uydururken yaşanan yozlaşmalar, mevcut yapıya olan somut ve soyut tahribatlar, geçim zorluğu, nüfus ve yerleşim problemleri gibi sorunlar ortaya çıkmaktadır. Yapılan göçler zorunlu veya isteğe bağlı olabilmekte beraber, ülke içinde veya ülke dışına da olabilmektedir.

Farklı nedenlerle yurtlarından ayrılmış bireyler veya hala benzer hareketliliğin sürdüğü insanlık tarihinin başından bu yana var olan göç iki farklı grupta incelenebilir. Biri; göç eden bireylerin mevcut durumundan daha iyi bir gelecek planı için, diğeri ise savaş, yıkım, afet, sürgün gibi zorunluluklardan kaynaklı olabilmektedir. Göç eden bireyin de göç üzerine tanımı önemlidir; sığınmacı, mülteci, göçmen, yabancı, sürgün gibi farklı betimlemeler göç eden kişinin göç ettiği ülkedeki statüsünü, haklarını veya hukuki sınırlarını tanımlamaktadır (Çalışkan, 2018:40). Göç olgusunun sahip olduğu devinim, hareket niteliği toplumların sahip olduğu yaşam biçimi, gelişmeler, dönüşümler, değişimlerle ilişkilidir.

Göç olgusunun durağan bir yapıya sahip olmaması, yeni anlamlar, devinimler ve değişimler sunabilmektedir. Sosyal ve ekonomik bağlamda dönüşümlere yol açması göç olgusunun sebep ve sonuçlarını özetlemektedir (İçduygu, Ünalın, 1998: 38). Geleneksel toplum ilişkilerinin çözülmesi ile üretim ve tüketimin kiteselleşmesi, modernizmin bir getirisi olmuştur. Kurumsal dünyaya geçiş, endüstri devrimi, bürokratikleşen işletmeler, teknolojinin gelişimi iletişim ve ulaşımdaki ilerlemeler; kırdan kente yapılan göçlere, zaman ve mekân dönüşümlerinin kent ve insan yapısında değişimlerine sebep olmuştur. (Harvey, 2006:1). Kişinin göç ettiği yerin kimliğine bürünmesi ya da sahip olduğu kültürel geçmişi bıraktığı izleri göç edilen yere taşıması kültürel birleşim veya bozulmaları beraberinde getirmektedir. Örneğin kırsal coğrafyalardan kentlere yapılan göçlerde, kırsalda yaşanan hayatın kent hayatına uyarlanmaya çalışılması, şehirlerin kentsel yapısında dönüşümlere ve fiziksel mekân bağlamında bozulmalara yol açtığı görülmektedir. Aynı durum kişinin göç edilen yere uyum sağlama sürecinde de zorluklar ve yozlaşmalar yaşamasını beraberinde getirmektedir.

Sosyal politika ve göç birbirinden ayrılmayan ve tamamlayan ayrıca oldukça eski bir tarihi kapsayan iki önemli kavramdır. Göçün başladığı ve bittiği yerde her ne kadar farklı boyutlar olsa da sosyal politikayla bir bağlantısı olduğu da bir gerçektir. Sosyal politikanın eksikliği göçün oluşması ve hızlanmasına sebep olurken öteki yandan sosyal politikanın varlığı uyum ve yerleşimi kolaylaştırmaktadır. Bunun sebebi, göç kavramının sosyal-politik, ekonomik, kültürel ve psikolojik faktörlerle iç içe olmasıdır (Hatipler, 2018:423). Göç olgusunun temelinde yer alan ülkenin sahip olduğu sosyal-ekonomik durumlar kişinin göç etmesinde etkilidir. Özellikle savaş, yıkım, ekonomik bozulmalar gibi etkenler insanları bir göç arayışına itmektedir. Göç eden bireyler, yasal veya yasal olmayan şartlarda göç etmekte, bu süreçte can kayıpları, göç edilen yere uyum sağlama süreci, dil, kimlik gibi unsurlar yaşam açısından ciddi sorunlar doğurmaktadır. Dil, kimlik, yaşam koşulları, yerleşim, geçim gibi önemli unsurlar göç kavramını bariz biçimde kötü nitelendirmekte, özellikle Türkiye şartlarında bu durum mülteci ve göçebe betimlemesi ile daha farklı bir anlam kazanmaktadır. Göç sorunu yüzyıllardır var olan kişiyi, toplumu, sosyal hayatı, ekonomiyi etkileyebilecek türde bir harekettir. Göç olgusu birçok açıdan sanatçıları etkilemiş, toplumsal sorunlara kayıtsız kalamayan sanatçının eserlerinde toplumsal sorunların yansımaları görülmüş, dolayısıyla sanatçı ve ürünü dönemin ve toplumun bir aynası olarak tanımlanmıştır.

### **Göç Olgusu ve Güncel Sanat (Enstalasyon)**

Göçlerin yaşanmasına sebep olan savaş, teknoloji, ekonomi, politika gibi değişkenler, toplumsal ve sosyal bağlamda birçok ilerleme ve gerileme yaşanmasına sebep olmuştur. Sanat ise her dönem olduğu gibi tekrar değişim ve yeni anlamlar kazanmış, sanatçının rolü ve sanatın anlamı değişmiştir. Özellikle sanatta artık estetik beğeniler yerine mesajın ön planda olması sanatçının tema bağlamında sınırlılığının ortadan kalkmasını ve yönünü gerektiğinde toplumun yüzleştiği sorunlara çevirmesini sağlamıştır. Bu araştırma sürecinde özellikle 2000'li yıllardan sonra yaşanan toplumsal olaylardan olan göç olgusunun ele alınırken güncel sanatçıların da aynı havayı soluduğu bir zaman aralığında olması hem konu hem de sanatçı açısından bir paralellliği sağlamış olacaktır.

Değişim ve gelişimin hızla yaşandığı çağımızda insan yaşamını doğrudan etkileyen olgular vardır; göç ise bu olguların merkezinde var olmaktadır. Kişinin yaşadığı ülkenin mevcut durumu ve sorunları o ülkede yaşamakta olan insanların yaşam koşullarını etkilemektedir. Buna göre göç o ülkede yaşamakta olan insanların başa çıkamadığı ortak bir süreçken, bu süreçten etkilenenlerden biri de sanatçılardır (Mardani, Rahmani, 2021:141). Sanatçılar, toplumun sorun ve gelişmelerine kayıtsız kalamamakta, dönemin anlayışını eserlerine yansıtmaktadır. Bu durum özellikle teknolojinin insan hayatına bu kadar yerleşmediği zamanlarda, o dönemin yaşam koşullarına, göçebe hayatın izlerini sanatçının gözünden görmeyi sağlamış, yaşanan dönemin bir tarihi belgesi niteliğini almasını sağlamıştır.

Tarihte sanatçılar göç, şiddet gibi olguları eserlerine yansıtırlarken gerçek toplumsal eğilimlerini, duygu ve hayallerinin önüne geçirecek, toplumsal sorunların gerçekliğine eğilmişlerdir. Her toplum için bu düşünce ve eylem sürecinde insanları etkileyebilecek bir sosyal olgudur (Yayan, Atlı, 2021:105). Sanatçı, toplum psikolojisiyle empati kurarak, hislerini paylaşarak oluşturduğu yapıtlarda, izleyici ve bu olguda tecrübesi olan insanların hislerini anlatmayı amaçlayabilmektedir. Birçok toplumda insana yönelik değişen algılar, kültürel çevre ve yaşam biçimlerindeki dönüşüm süreçleri, tema bağlamında sanatçıya bir ilham veya düşünsel bir adım sağlayabilmektedir.

21.Yüzyılda birey, sürekli endişe halinde, bedeni radyasyona ve virüslere maruz kalan bir haldedir. Bedensel var oluş olarak da adeta melez bir türe dönüşen insanoğlunun bu durumu, günümüz sanatçıların ve düşünürlerinin ele aldığı bir konu haline gelmiştir (Kocadoru, 2022:71). Göç ve göçmenlik kavramları üzerinden kişisel fikirlerini farklı disiplinler aracılığı ile izleyiciye aktaran

sanatçılar, kendi deneyimlerini ya da göç ile sonuçlanmış savaşlar, afetler, açlık gibi toplum belleğinde yer edinmiş birçok olay veya durumu ele alarak incelemiştir. Sinema, edebiyat ve tiyatro gibi çeşitli alanlarda nesne edinilen göç; plastik sanatlar alanında da sıklıkla kullanılmaktadır. Dünya toplumu birçok göç hareketine ve buna bağlı olarak birçok trajediye şahitlik etmiştir ancak; yaşanan bazı olaylar büyük çapta etkiler yaratmıştır (Yağmur, Arslan, 2021:249). Birçok sanatçı çağdaş sanatta göç temasını ele alırken göçün neden ve sonuçlarının toplumda nasıl etkiler bıraktığına odaklanmaktadır. Bu olgu sanatta yorumlanırken, aidiyet, mülteci, yoksulluk gibi kavramlar etrafında ele alınmaktadır. Sanatçılardan bazıları toplumsal olaylara yakınlık duyarak ve empati kurarak göç kavramını eserlerine yansıtırken, bazı sanatçılar deneyimledikleri göçleri ve göç sonrası kalan izleri eserlerine yansıtılmışlardır (Girgin, 2017:?). Göç gibi yıkıcı deneyimler sanatçı tarafından da tecrübe edilebilmekte, sanatçı hislerini empati yapmadan deneyimlerine dayanarak ele alabilmektedir. Sanatçının hislerinin dışı vurumu farklı sanat alanlarında, günün ihtiyaçlarına veya sanatın sunduğu imkanlar dahilinde değişim gösterebilmektedir. Günümüz sanat anlayışı üzerinden bu olgu incelendiğinde, hazır nesne ve tüketim ürünlerinin var olduğu, yerleştirme ve enstalasyonlar ile fikirlerini sunan sanatçılar görülmektedir. Bugün farklı yönelimlerin olduğu güncel sanatta, sanatçı eserlerini yorumlarken yapıt oluşturma sürecinde fikir ile malzeme bağlamında sınırsız olabilmektedir. İçeriğine göre anlaşılan, görselin değil mesajın ön planda olduğu bugünün sanatında göçü ele alan sanatçılar, mesajlarını farklı teknik ve malzemelerle verebilmektedir. Örneğin kendi yaşam deneyimlerinden yola çıkarak eserlerini oluşturan sanatçı Issam Kourbaj, Suriye'den İngiltere'ye göç etmiş, eserlerinde de (Resim 2) yaşam hikayesine değinmiştir. Kourbaj gibi özellikle savaş, kıtlık veya ekonomik nedenlerle ülkesinden ayrılmak zorunda kalan sanatçıların eserleri yaşanmışlığın somut bir yansıması olarak görülebilmektedir. Bu araştırmada, göç olgusunu yaşayan sanatçıların, bu olguyu eserlerine yansıtma biçimi ve anlamlandırma süreci üzerine eğilerek görsel ve sanatçılar incelenmiştir.

Suriye savaşı sonrasında meydana gelen mülteci krizine eğilen sanatçı Issam Kourbaj, yaptığı enstalasyonları dünyanın farklı şehirlerinde sunmuştur. İlaç kutusu, kitap, atık malzemeler ve kibritlerden oluşan enstalasyonlarında; yanmış kibritlerle atık malzemeler üzerine çizim ve yazı yazarak çalışmalarını oluşturmaktadır. Görüntü olarak minyatür bir mülteci kampını anımsatan bu enstalasyonlar, 1579 kibrit ile başlamış olup, her bir kibrit yaşanan Suriye yıkımından sonra geçen her bir kayıp günü temsil etmektedir (Günaydın, 2020:234).



**Resim 2.** Issam Kourbaj, *Kaybedilen Başka Bir Gün (Another Day Lost)*, 2015.

Kaybedilen başka bir gün adlı bu çalışma sayısız mültecinin isimsiz şehirlerde verdiği yaşam savaşını betimlerken, savaş ve göçün yaşamın bir parçası olduğunu anlatmaktadır. Yapılan bu çalışmanın sahip olduğu devinim, sanatçının kibritleri sonsuz bir döngü gibi kaybedilen zamanlara kibritlerle ekleme yapmasından kaynaklanmaktadır.



**Resim 3.** Bruno Catalano, *Les Voyageurs*, 2016-2019.

Fas'ta doğan fakat gençlik yıllarında ailesiyle beraber Marsilya'ya sürgün edilen sanatçı Bruno Catalano eserlerinde yaşamından parçalar yansıtmaktadır (Resim 3). Sanatçı heykellerinde yarım kalmış bedenler, boşluk ve tamamlanmamışlık, yolculuk gibi betimlemelerle eserlerini üretmektedir. Seyahat, göç, yolculuk gibi temaları irdeleyen sanatçı, ona bir parçasının gittiğini ve geri gelmeyeceğini hissettirmektedir (Immigrationprofblog, 2019). Yolculuğun evrensel bir simgesi olan valizler ve yarım kalmış vücutların ön planda olduğu bu heykeller, sanatçının geçmişten gelen sürgün ve göç kavramları ile tanıştığı yılların bir yansıması olarak kabul edilebilmektedir. Yarım kalan bedenleri gözün tamamlayıcılığına sunan sanatçı; bir yolcuğu anlatırken yarım kalmışlık hissini içi dolu çantalarla tezatlığa sürüklemektedir.

Eserlerinde sıklıkla toplumsal sorunları eleştirel ve yorumlayıcı bir bakış açısıyla ele alan sanatçı Banksy, Mülteci sorunu ve göç teması ile ilgili eserinde göç konusunun yaşam ve ölüm arasındaki ince çizgiyi anlatmaktadır (Resim 4). Genellikle toplumların karşı karşıya kaldığı sorunları ele alan Banksy, ezilen ve mağdur olan kesimin sesi olmaya çalışmıştır. Mülteci krizi, göçmen yasası, kıtlık, savaş gibi olguları politik bir bakış açısıyla, kimi zaman enstalasyonlarda kimi zaman ise duvar veya tuval yüzeylerinde betimlemektedir.



**Resim 4.** Banksy, *Mülteci Botu: How Heavy it Weighs*, 2015.

Eski bir spor merkezini geçici sergi alanına çeviren Banksy, mülteci botların yüzdüğü ve içinde cesetlerin olduğu bir gölet oluşturarak göçmen ve mülteci krizine yönelik fikrini betimlemiştir. Birbirinin aynısı olan esmer ve plastik yüzler, cesetlerin etrafında göçmenlerin olduğu botlar, isimsiz, imgesiz ve sessiz olanların tek tipleştirilmesini anlatmakta ve bu temsil biçiminin rahatsız edici yanını vurgulamaktadır (Bakçay, 2015:67).

Michigan üniversitesinde bir antropolog olan Jason De Leon, belgesiz göçmenlerin ABD'ye yolculukları üzerine araştırması kapsamında Arizona Çölünde geride bırakılan nesnelere toplayarak enstalasyonlar oluşturmuş ve göç olgusuna yönelik sergi açmıştır. Sonrasında sanatçı Richard Barnes ve Sanatçı/küratör Amanda Krugliak, göçmenlerin geride bıraktığı sırt çantalarından oluşan bir düzenleme ile sergiye katkı sağlamışlardır (Resim 5). Sanatçının oluşturduğu bu enstalasyonda her çanta bir göçmeni temsil etmektedir. Sanatçı belgesiz göçmenlerin temsili olarak oluşturduğu çalışmalarında, göçmenlerden kalan biberonlar, yolcuları sırasında yaşadıkları dramı anlatan fotoğraflar bulunmaktadır.



*Resim 5. Richard Barnes, Sırt Çantası Duvarı, 2014.*

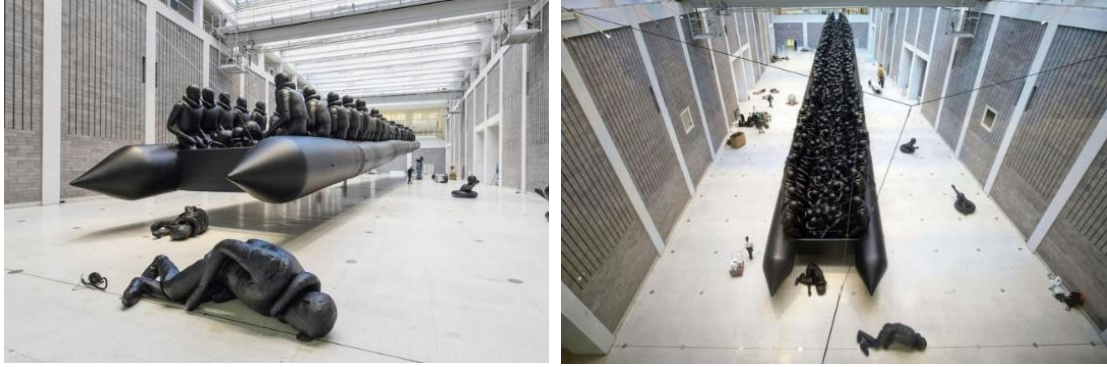
Yaşanan dram, kaos, acı gibi duygular yaşanan göçlerin tehlikeli ve acınası süreçleri sanatçının eserlerine yansımaktadır. Göçmen politikasına dikkat çekmeye çalışılan bu tür enstalasyonlarda, sanatçı göçmenlerin temsilcisi, sesi ve hikayesi olma niteliğindedir. Göç kavramına dair bir imgenin, anlatımın, haberin sanatçı tarafından yaratıcı bir yaklaşımla ele alınması, sanatın göç gibi toplumsal-sosyal sorunun sanatsal mekâna taşınarak dikkat çekilmesinin bir sonucudur. Bu durumda sanatçı yaşanan bir dramın yeniden canlandırılmasını, izleyici açısından empati duyulması amaçlanarak eserlerini sergilemektedir. Buna örnek olarak sanatçı Richard Barnes mülteci sorununu ele alan bir başka sanatsal girişiminde, göçmenlerin yolculukları sırasında geçtiği ve izler bıraktığı mekanların video ve fotoğraf kayıtlarını, izleyicilerin dolaştığı salonun zeminine projeksiyon kullanarak yansıtmış, izleyicinin sanal bir görüntü üzerinden yaşanan yerler ile bağ kurulması sağlanmıştır.



*Resim 6. Richard Barnes, State of Exception installation view, Detroit, 2013.*

Sanatçı Ai Weiwei, Eserlerinde değindiği sosyal, politik, toplumsal konuları eleştirel ve yaratıcı bir dille sergilemektedir. Sydney Bienalide çıkardığı deniz yolculuğuyla ülkelerinden kaçan göçmenlerin ölümcül

yolculuklarını konu edindiği 'Yolculuk Yasası' adlı çalışmasında 60 metre uzunluğunda bir bot ve içerisinde plastikten yapılmış 300 figür bulunmaktadır (Resim 7). Bu devasa eser, sanatçının betimlediği temayı etkili ve görünür kılmaktadır. Eserin içinde yer alan figürlere yukarıdan bakıldığında yetişkinlerin çevrelediği plastikten yapılmış çocuklar da görülmektedir. Botun etrafında yere düşmekte olan veya yerlerde ölen bedenleri betimlediği figürlerle sanatçı, göçmen sorununa dikkat çekmektedir.



*Resim 7. Ai Weivei, Yolculuk Yasası, Sydney Bienali.*

Sanatçı Mohamed Hafez, düşüncelerini ve deneyimlerini yaratıcı ve eleştirel çözümlerle yarattığı yapıtlarında, ele alınan konu sadece yolculuk sürecinde yaşanan dram değil aynı zamanda bu dramın sebebine, kaynağına değinmektedir. Yıkım, savaş, kaybolan canların anlatımına değinilmiş olan bu eserde (Resim 8) sanatçı Mohamed Hafez, bir bot üzerinde yaşam savaşının tüm noktalarını ele almıştır. Suriyeli bir sanatçı ve mimar olan sanatçı Mohamed Hafez; savaşın, kargaşanın ve göçün var olan sesini arka planda sunarak, izleyicide farklı duylara hitap etmiştir. Şam'da doğan, Suudi Arabistan Krallığı'nda büyüyen ve Amerika'da eğitim görüp yaşamakta olan Hafez, eserlerinde yansıttığı Doğu'nun geleneksel parçalarını Batı dünyasında anlamlandırmaya çalışmaktadır. Sadece kendi geçmişinden değil aynı zamanda göç etmek zorunda kalan göçmenlerin, mültecilerin yaşamlarını dinleyerek, eserlerinde dinlediği dünyaların bir kesitini kavramsal boyutta yansıtmaktadır. Politik içeriklere sahip, siyasi kargaşaları ve Ortadoğu'da yaşanan göçebe yaşamları metaller, hazır nesnelere ve boyalar ile bütünleştirilerek bavullarda, gemilerde veya sokak manzaralarında yansıtmaktadır.



*Resim 8. Mohamed Hafez, Desperate Cargo.*

Göç olgusunun tüm toplumları ilgilendiren bir konu olması, evrensel düzeyde bir sorunu barındırması sanatçıların eserlerinde konu olarak işlenmesini sağlamış, sanatçılar bu sayede küresel bir soruna dikkat çekebilmişlerdir. Birçok sanatçının göç ve göçmenlik konusunda tecrübelerinin olması, çalışmalarını yaşadığı deneyimlerden yola çıkarak daha betimleyici olabilmekte, yaşanmışlıklarını anlattığı eserlerinde birçok sanatçıya göre duygusal bir bağ kurabilmektedir. Sanatçının kayıtsız kalamadığı bu



küresel problem, gün geçtikçe daha dikkat çekici bir konu haline gelmekte, insanların görmezden geldiği yaşamın içerisindeki bu trajediye sanatçı kendi perspektifinden bir bakış sunabilmektedir.

### **Yöntem**

Araştırmada göç ve sanat ilişkisi özelinde literatür taramaları ile konu kapsamında görsel incelemeleri yapılarak göç olgusunun güncel sanat yaklaşımlarında algı ve yansımaları örnek eser fotoğrafları ile açıklanmıştır. Araştırma kapsamında nitel araştırma desenlerinden 'durum çalışması' kullanılmıştır. Araştırmada konu ile ilgili alan yazın taramaları yapılarak, konu kapsamında yaratılan örnek eser inceleme yorumlamaları yapılmıştır. Araştırma kapsamında konu ile ilgili yapılan kaynak taramaları, nitel araştırma yöntemleri paralelinde gerçekleştirilerek araştırmanın son bölümünde yapılan bu araştırma üzerine oluşturulan esere yer verilmiştir.

### **Araştırma Grubu (Evren, Örneklem, Çalışma Grubu)**

Göç ve sanat ilişkisi paralelinde yapılan sanatsal çalışmalar ve araştırmalar makalenin evrenini oluşturmaktadır. 2000 sonrası güncel sanat pratikleri çerçevesinde yapılan ve göç kavramına yönelik ele alınan sanatsal işler bu araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır.

### **Bulgular**

Araştırma çerçevesinde göç olgusunun mülteci krizi özelinde 2000 sonrası güncel sanatçıların çağdaş sanat pratiklerini kullanarak oluşturduğu altı sanatçının yedi eseri incelenmiş ve yorumlanmıştır. Sanatçının toplumsal kaygı ve değişimlere kayıtsız kalamayıp farklı bir bakış açısıyla bu dönüşümleri sanatsal bir başkaldırı ile topluma yöneltmesi, sanat ve toplum paralelinde sorgu ve farkındalığı sağlayabilmektedir.

Issam Kourbaj, Bruno Catalano, Banksy, Richard Barnes, Ai Weivei, Mohamed Hafez gibi birçoğu mülteci krizi veya göçmen sorunları ile ilişkili altı sanatçının işleri incelenmiş ve göç krizinin sanatçıda yarattığı hislerle güncel sanat pratikleri yardımıyla esere dönüşümü ve anlamları yorumlanmıştır. Hazır nesne ve tüketim malzemelerinin yanında doğrudan göç eden bireylerin kullandığı ürünler ya da atıklar ile oluşturulan enstalasyonlar ve yerleştirmeler ile sanatçılar göç olgusunu betimlemişlerdir. Eserlerin güncel sanat pratikleri ekseninde oluşturulması açısından bu çalışma, güncel bir konunun günümüz sanat anlayışı çerçevesinde ele alınması yönüyle diğer göç ve sanat araştırmalarından ayrılmaktadır. İncelenen eserlerde göç olgusunun çağdaş sanat eserlerinde benzer dil ve farklı yöntemler kullanılarak sanat nesnesine dönüşümü çıkarılmıştır.

### **Sonuç ve Tartışma**

İlkel dönemlerden beri yaşamın içerisinde var olan göç olgusu insanlık tarihinin değişmeyen kavramlarından biridir. Toplumun her kesimini etkileyen bu olgu, bu tür sosyal ve toplumsal problemleri konu edinen sanatçılar için kayıtsız kalınamayacak bir problem haline gelmiştir. Bu araştırmada göç olgusu tarihsel olarak 2000 sonrası olarak altı sanatçı ile sınırlandırılmış ve çağdaş sanat perspektifinde incelenmiştir. Yapılan araştırmalar sonucunda çağdaş sanat sınırlılığında toplam altı eser üzerinden yedi sanatçının çalışmalarının kapsamı irdelenmiştir. Öncelikle sanatçının çağının bir aynası olma niteliğine sahip olması sanatçının günün koşullarında yaşadığı toplumdaki sorunları konu edinmesini sağlayabilmektedir. Dili, kimliği, coğrafyası farklı olan bir bölgenin içinde bulunduğu sorun farklı bir ülkede yaşayan bir sanatçının eserinin konusu olabilmektedir. Sanatın evrensel dili bu noktada kendini belli etmektedir. Göç gibi evrensel bir durum sanatı yerel bir boyuttan çıkararak evrensel bir

durumu getirmektedir. Bu tanımlama incelenen sanat eserleri bağlamında düşünüldüğünde bazı sanatçılar doğrudan göç ve göçmen olma sorununu tecrübe edinerek çalışmalarını oluşturmakta bazı sanatçılar ise, haber, görsel, sosyal paylaşım gibi iletişim araçları üzerinden yaşadığı etkileşimler sayesinde eserlerini yaratmaktadır. Farklı coğrafyalarda bulunan fakat aynı konunun başka boyutlarını ele alan sanatçıların yapıtlarında ortak nokta, yaşanan drama seyirci kalınması veya ölümcül bir yolculuğun gözler önünde devam ediyor olmasıdır. Bu araştırma kapsamında, göç olgusu özelinde incelemeler yapılmış ve bu konunun güncel sanat pratiklerine yansıtılması incelenmiştir. Bu bağlamda yapılan literatür taramaları ve görsel incelemeleri ile 2000 sonrası yapılan, özellikle güncel sanat pratiklerinden, enstalasyon, baskı, yerleştirme gibi sanat yaklaşımlarıyla üretimler yapan çalışmalar yorumlanmıştır. Araştırmanın sonucunda göç gibi bir temanın güncel sanatçıları tarafından hazır nesne veya günümüz sanat pratiklerini kullanarak üretilmesini, sanatçının Dünya’da meydana gelen olaylara kayıtsız kalamayıp sanat aracılığıyla dikkat çekmeye çalışmasını görsellerle sunmuştur. Sanatın değişen anlamı ve sanatçıların değişen dünya düzenine kayıtsız kalamıyor oluşu göç olgusu üzerinde de bir yansıma bulabilmektedir. Özellikle 2000 yılı sonrasında her alanda olduğu gibi sanatta da belirgin farklı pratiklerin ortaya çıkışı, olguların yansıma biçimlerinde kavramsal boyutta bir değişikliği beraberinde getirmiştir. Göç olgusunun günümüzde politik ve ekonomik boyutu 2000 yılı sonrasında bir dönüşüm yaşamıştır. Bu araştırmanın teorik olarak göç olgusunu, pratik olarak sanat yapıtlarına yansımalarını içermesi bakımından güncel bir paralelliği ele alması adına 2000 yılı sonrası sanat ve göç kavramları sınırlandırılmıştır.

Bu araştırma kapsamında yapılan birçok çalışma incelenmiş ve araştırmayı diğerlerinden ayıran nokta, hem göçlerin sanata yansıması özelinde incelemeler yapılması hem de konu ile ilgili yapılan çağdaş sanat eserleri perspektifinden yaklaşılması olmuştur. Konu kapsamında yapılan araştırmalarda bu çalışmaya paralel olan ‘Çağdaş Sanat Eserlerine Göç Olgusu Perspektifiyle Bir Bakış’ (S. Çalışkan) isimli araştırma, konuya sadece göç üzerine yaklaşmamış aynı zamanda kimlik algısındaki değişim perspektifinden incelemeler yapmıştır. Doğrudan mülteci göçlerini ele almaması yapılan bu araştırmayı Çalışkan’ın çalışmasından ayırmaktadır. Aynı zamanda ‘Çağdaş Sanat Eserlerine Göç Olgusu Perspektifiyle Bir Bakış’ araştırması ile bu araştırma farklı sanatçıların eserlerinin incelenmesi bağlamında birbirinden ayrılmaktadır. Yine benzer bir araştırma olan ‘Göçün Öteki Yüzü, Türkiye Çağdaş Sanatında Göç Olgusu’ (C. Çelebi Erol) çalışması, göç olgusunun Türkiye örneğinde araştırılması ve incelenen eserlerin Türk sanatçıların eserlerini ele alması açısından, yapılan bu araştırma ile ayrılmaktadır. Her ne kadar çağdaş sanat yapıtları üzerinden konu irdelenmiş olsa da yapılan bu çalışma ile sanatçı bağlamında birbirinden ayrılmaktadır.

Bu çalışma, literatür de göç olgusunu incelerken, eser inceleme sürecinde mülteci göçlerini ele alan çağdaş sanat eserlerini yorumlamaktadır. Sanatçıların geneli ülkesinden göç etmek zorunda kalan ve bu duyguyu eserlerine aktaran sanatçıları olması üzerine araştırılmış olması nedeniyle yapılan bu çalışma mevcut araştırmalardan konu ve yaklaşım olarak ayrılmaktadır.

### Kaynakça

- Arslan A, Cantürk E (2022). Toplumları Etkileyen Olayların Sanata Yansıması. Ankara: Gece Kitaplığı
- Arslan, A, Kotan, K S (2021). Savaşın Toplumsal Etkileri Bağlamında Suriye İç Savaşı ve Sanat. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (28):75-97.

- Adam, A (2015). “*Toplumsal ve Sosyal İçerikli Olayların Sanatçı Tarafından Algılanışı ve Sanat Eserine Yansımaları.*” Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Ankara.
- Başar, S (2006). “*Toplumsal Değişim Açısından Picasso’nun Guernica, El Greco’nun 5.Mührün Açılışı, Goya’nın 3 Mayıs katliamı, Adli Resimlerinin İncelenmesi*”. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel sanatlar Enstitüsü. İstanbul.
- Başbuğ, F (2012). 20. Yüzyıl Alman Resim Sanatında Bir Modernist: Max Beckmann. *İdil Dergisi*, 1 (1): 123-144.
- Çalışkan, S (2018). Çağdaş Sanat Eserlerine Göç Olgusu Perspektifiyle Bir Bakış. *İdil Dergisi*, 7 (41): 39-45.
- Çelebi, C (2020). Göçün Öteki Yüzü, Türkiye Çağdaş Sanatında Göç Olgusu, *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9 (3):400-407.
- Dilay, S (2021) Göç Olgusunun Seramik Sanatındaki Yansımaları: Eva Funderburgh Örneği, *İdil Dergisi*, (81): 756-766.
- Girgin, F (2017). Sanatta Göç Teması, *International Journal of Social and Humanities Sciences*, 1(1):54-75.
- Harvey, D (2006). Postmodernliğin Durumu. (Çev.) S. Savran.,(4. Basım), İstanbul: Metis Yayınları.
- Hatıplı, M (2018). Cumhuriyet Dönemi Balkan Göçlerinin Sosyal Politikalar ile İlişkileri. *Trakya University Journal of Social Science*, 2 (20):423-445.
- İsmayilova, D S (2011). Çağdaş Süreçte Kitleleşme Bilincinin Temel Eğilimleri, *Istanbul Journal of Sociological Studies*, 10 (29):55-59.
- İçduygu A, Ünal T (1998). “*Türkiye’de İçgöç: Sorunsal Alanları ve Araştırma Yöntemleri,*” Konferans: Türkiye’de İçgöç, 6-8 Haziran, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Kocadoru Ö F (2022). Günümüz Sanatında “Atık İnsan” Tanımları. Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi, 7 (1) :70-79
- Mardani A, Rahmani A (2021). Göç Kavramı ve Modern Ressamların Çalışmalarına Yansımaları (Örnek Olay: 20. Yüzyılda Orta Doğu’dan Seçilmiş Ressamlar), *Sanat Dergisi*. (37):140-153.
- Özer, İ (2004). Kentleşme, kentlileşme ve kentsel değişim. Bursa: Ekin Yayınevi.
- Tekeli, İ (1998). “*Türkiye’de İçgöç Sorunsalı Yeniden Tanımlanma Aşamasına Geldi*”, Konferans: Türkiye’de İçgöç: 6-8 Haziran, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Yağmur Ö, Arslan İ (2021). Aylan Kurdi’den sonra: Sanatta göçün kaydı. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(46):249-257.
- Yayan G H, Atlı Ç (2021). Resim Sanatında Göç ve Şiddet İlişkisinin Gerçekçilik Kavramı Üzerinden İncelenmesi. *International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education*, 10(2):105-118.
- Yılmaz, E (2010). Sanayi Toplumunda Sanatın İşlevselliği. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*. 9(33):334-347.

### İnternet Kaynakları

- Bakçay, E (2015). Banksy'nin Kasvetli Disneyland'i: Felaket Kaçınılmazsa Eğlenmene Bak!. ET: 25.05.2022, Erişim: <https://www.e-skop.com/skopbulten/banksynin-kasvetli-disneylandi-felaket-kacinilmazsa-eglenmene-bak/2585>.
- Günaydın, G (2020). Bunlar da var – Issam Kourbaj. Kontrast Dergi (54. Sayı). ET :25.05.2022, Erişim: <https://kontrastdergi.com/gulser-gunaydin-bunlar-da-var-issam-kourbaj-54-sayi/>
- Immigrationprofblog (2019). Bruno Catalano'nun İlham Veren Heykelleri. ET: 25.05.2022, Erişim: <https://lawprofessors.typepad.com/immigration/2019/09/the-awe-inspiring-sculptures-of-bruno-catalano.html>
- Kara, D (2017), Toplumsal Olayların Sanata Yansıması. ET:09.05.2022, Erişim: <https://devabilkara.com/toplumsal-olaylarin-sanata-yansimasi/>

### Görsel Kaynakçaları

- Resim 1. Picasso, P (1951). Kore'de Katliam (Resim), Picasso Müzesi, Paris. E T: 25.05.2022, Erişim: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Kore%27de\\_Katliam](https://tr.wikipedia.org/wiki/Kore%27de_Katliam)
- Resim 2. Issam Kourbaj (2015) Kaybedilen Başka Bir Gün (Another Day Lost), (Enstalasyon), Londra. ET: 22.11.2022, Erişim: <https://kontrastdergi.com/en/gulser-gunaydin-bunlar-da-var-issam-kourbaj-54-sayi/>
- Resim 3. Bruno Catalano (2019-2019) Les Voyageurs, (Heykel) Singapur. ET: 22.11.2022, Erişim: [https://en.wikipedia.org/wiki/Bruno\\_Catalano](https://en.wikipedia.org/wiki/Bruno_Catalano)
- Resim 4. Banksy (2015) Mülteci Botu: How Heavy it Weighs, (Heykel), İngiltere. E T: 26.05.2022, Erişim: <https://banksybrooklyn.com/category/blog/page/2/>
- Resim 5. Richard Barnes, Backpack Installation, University Of Michigan, 2014. , E T: 25.05.2022, Erişim: <https://www.ignant.com/2017/03/21/ai-weiweis-colossal-new-refugee-boat-installation/>
- Resim 6. Richard Barnes (2013) State of Exception installation view, Detroit. E T: 25.05.2022, erişim: <https://www.ignant.com/2017/03/21/ai-weiweis-colossal-new-refugee-boat-installation/>
- Resim 7. (2018). Ai Weivei, Yolculuk Yasası, Sydney Bienali. E T: 25.05.2022, Erişim: <https://www.ignant.com/2017/03/21/ai-weiweis-colossal-new-refugee-boat-installation/>
- Resim 8. (2016) Mohamed Hafez. Desperate Cargo, The NCC Art Gallery. E T: 25.05.2022, Erişim: <http://www.mohamadhafez.com/Desperate-Cargo>

### Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı

Araştırmada; birinci yazar; %50 ve ikinci yazar; %50 oranında katkıda bulunmuştur.

### Çatışma Beyanı

Makalenin herhangi bir aşamasında maddi veya manevi çıkar sağlanmamıştır.

### **Yayın Etiği Beyanı**

Bu makalenin planlanmasından, uygulanmasına, verilerin toplanmasından verilerin analizine kadar olan tüm süreçte “Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi” kapsamında uyulması belirtilen tüm kurallara uyulmuştur. Yönergenin ikinci bölümü olan “Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiğine Aykırı Eylemler” başlığı altında belirtilen eylemlerden hiçbiri gerçekleştirilmemiştir. Bu araştırmanın yazım sürecinde bilimsel, etik ve alıntı kurallarına uyulmuş; toplanan veriler üzerinde herhangi bir tahrifat yapılmamıştır. Bu çalışma herhangi başka bir akademik yayın ortamına değerlendirme için gönderilmemiştir.

## 'Pandemi' Kavramının Konut ve Kurgusal Mekân Tasarımları Üzerindeki Etkisi

The Effect of the Concept of Pandemic on Housing and Fictional Space Designs

**Arş. Gör. Turgut KALAY**

ORCID: 0000-0002-8532-1203 ◆ Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, İç Mimarlık Bölümü ◆  
turgut.kalay@dpu.edu.tr

**Dr. Öğr. Üyesi Çağrı YALÇIN**

ORCID: 0000-0002-8408-9190 ◆ Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, İç Mimarlık Bölümü ◆  
cagri.yalcin@dpu.edu.tr

**Doçent İ. Emre KAVUT**

ORCID: 0000-0003-2672-4122 ◆ Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İç Mimarlık Bölümü ◆  
emre.kavut@msgsu.edu.tr

### Özet

Yaşam döngüsü içerisinde, Justinianus vebasından İspanyol gribine insan hayatını etkisi altına alarak ciddi ölümlere ve sağlık sorunlarına sebep olan pek çok pandemi yaşanmıştır. Özellikle 2019 yılında tanıştığımız ve günümüzde de etkisini devam ettiren Koronavirüs (COVID-19), yaşanan pandemiler arasındaki en yakın örneğini oluşturmaktadır. Bu pandemi ile insanların yaşamsal faaliyetlerini sürdürdükleri alanların yani konutların biyolojik savunma çerçevesinde sosyal izolasyonunun gerekliliği ve önemi vurgulanmıştır. İnsan yaşamını etkileyen ve insan kontrolünde olmayan evrensel değişimlerde konut tasarımlarının bu değişimlere cevap verebilecek nitelikte kurgulanması ya da çözümlenmesi gerekmektedir. Mobil mekanlar ise bu çözümlenmeye örnek oluşturmaktadır. Günümüz teknolojik, sosyo-ekonomik ve kültürel imkanları doğrultusunda bir kısmının ya da tamamının uygulanması mümkün olmayan mekanlar olarak ifade edilen kurgusal mekanlarda da pandemi konusu ele alınmıştır. Dolayısıyla günümüz sinema eserlerinde ve fütüristik mekân tasarımlarında mobil mekanlar dikkat çekmektedir. Bu çalışmada 'pandemi' kavramının mobil konut ve kurgusal mekân tasarımları üzerindeki etkisinin incelenmesi hedeflenmektedir. Çalışmada nitel metotlardan yararlanılarak, durum analizi kapsamında örnek olay incelemesi yöntemi tercih edilmiştir. Öncelikle yapılan araştırmalar doğrultusunda pandemi kavramının literatüre dayalı tanımlaması yapılmıştır ve insanlık tarihinde meydana gelmiş ölümcül salgın hastalıklardan (pandemiler) bahsedilmiştir. Daha sonra konut tasarımı ve pandemi ilişkisi irdelenerek mobil mekân tasarımları üzerinden örnekler sunulmuştur. Kurgusal mekân kavramı literatürde yer alan kaynaklar çerçevesinde tanımlanarak mobil mekân tasarım örnekleri incelenmiştir. Bu incelemeler sonucunda mobil mekanların olası bir pandemi durumunda sosyal izolasyonun sağlanması noktasında bir çözüm niteliğinde olacağı ve bu gibi toplumsal sorunların kurgusal mekân özelinde de yansıtacağı ön görülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Pandemi, Konut Tasarımı, Kurgusal Mekân Tasarımı, Mobil Mekanlar

### Extended Abstract

Affecting human life; natural disasters, wars, pandemics (outbreaks) etc. Social breaks, such as social breaks, also affect social life and cause some vital changes. The pandemic, which is still in effect today, sets an example for these social breaks. Therefore, pandemics (epidemics) that affect social life with a wide spread feature affect both residential life and working life. This situation has caused the human-space relationship to change within the framework of pandemic conditions. To give an example, during the pandemic process, people have been affected socially and psychologically by staying under quarantine in the residences, which we have described as living spaces, more than ever before.

Houses provide heating, shelter, storage, etc. for people. Can be expressed as the spaces they use to meet their vital activities. With the effect of changing conditions and technology over time, different functions and needs lead to changes in housing design and spatial organization. From this point of view, the housing, which is primarily affected by the universal changes affecting human life, should be designed as functional and flexible spaces that can respond to these changes. In epidemic situations such as the pandemic that affects social life, where social distance is minimized, new needs have paved the way for structural and functional changes in buildings. Especially in cities, buildings and interiors, new design guides that regulate human mobility and social life have begun to emerge. Along with the concept of pandemic, housing maps and spatial

definitions in minds have changed. This situation causes users to be directed to mobile spaces with functional design features. Mobile spaces are used as temporary accommodation units in social breaks that affect human life, considering a sheltered and isolated life. Especially affecting human life; After natural disasters, wars and pandemics (epidemics), people need to provide the basic requirements they need to continue their vital activities.

With the technological advances in the world reaching a serious point, many space designs; It appears as a fictional space through cinema works, serials and animations. Although fictional spaces are expressed as spaces that do not exist in reality, it deals with many current social issues within the framework of design criteria. Many design proposals are seen both in cinema works and futuristic designs, especially in terms of providing spatial isolation in the fictionalization of pandemic spaces. The venue functions as a fictionalized movie scene. In this context, the scene is formed within the framework of the scenario and characters by evaluating the building elements, equipment elements and furniture together.

Pandemics affect people's social life and cause social breaks. It is seen that this situation, which is related to epidemics as a global threat, affects every individual in the society psychologically. In this context, social isolation has become a necessity in space and housing designs. In order for functional, perceptual and sensory communication to respond to the conditions experienced in pandemic conditions, space designs should be considered as solution-oriented and functional. Houses are places that meet the need for shelter, which is one of the basic living needs of the communities in which they are located. Therefore, the necessity of social isolation comes to the fore within the scope of the content of the pandemic conditions. These conditions shape the dwellings by partially or completely re-functionalizing them. Thus, portable, demountable, relocatable mobile space design approaches emerge and are formed in line with the needs of people.

In this study, it is aimed to examine the effect of the concept of 'pandemic' on housing and fictional space designs. In addition, it is examined how mobile space design examples will respond to the needs in case of a possible pandemic. In the study, single scanning model was preferred by using qualitative methods. First of all, in line with the researches, the concept of pandemic was defined based on the literature and the deadly epidemic diseases (pandemics) that occurred in the history of humanity were mentioned. The structure of the research was created by compiling the conceptual information based on the literature. Then, the relationship between housing design and pandemic was examined and examples were presented on mobile space designs. The concept of fictional space has been defined within the framework of literature resources and mobile space design examples have been examined. Results and suggestions were presented by making spatial evaluation within the framework of information and visual readings in the literature obtained.

**Keywords:** Pandemic, Housing Design, Fictional Space Design, Mobile Spaces

## Giriş

İnsan hayatını etkileyen; doğal afetler, savaşlar, sıcak çatışmalar vb. gibi toplumsal kırılmalar sosyal hayatı da etkileyerek bazı yaşamsal değişikliklere sebep olmaktadır. Günümüzde halen etkisini sürdüren pandemi ise bu toplumsal kırılmalara örnek oluşturmaktadır. Pandemi kavramına bakacak olursak; "Bir hastalığın veya enfeksiyon etkeninin ülkelerde, kıtalarda, hatta tüm dünya gibi çok geniş bir alanda yayılım göstermesi" şeklinde tanımlandığı görülmektedir (T.C. Sağlık Bakanlığı, 2020: (sy)). Toplumsal yaşamı geniş bir yayılım özelliğiyle etkisi altına alan pandemiler (~~salgın hastalıklar~~) hem konut yaşantısını hem de günlük yaşamı etkilemektedir. Bu durum ise insan-mekân ilişkisinin pandemik koşullar çerçevesinde değişmesine sebep olmuştur. Dolayısıyla içinde bulunan mekanlar yani; konutlar, fabrikalar, hastaneler vb. sosyal yaşam alanlarında gerçekleşen işlevsel, duyuşsal ve algısal iletişimin yaşanan koşullara cevap verebilmesi gerekmektedir.

Konutlar insanlar için ısınma, barınma, depolama vb. yaşamsal faaliyetlerini karşılamak için kullandıkları mekanlar olarak ifade edilebilir. Mekanların içini oluşturan donatılar ise uzmanlarca çözümlenerek mekanların kullanıcı ihtiyaçlarına göre oluşturulmasına katkı sağlamaktadır (Güneş, Demirarslan, 2020:82). Zamanla değişen koşullar ve teknoloji etkisiyle farklı işlev ve ihtiyaçlar konut tasarımı ve mekansal organizasyonu üzerinde değişikliklere yol açmaktadır. Özellikle pandemi etkisiyle çalışma hayatındaki değişim, yaşam alanı olarak tanımlanan konutların farklı bir görev üstlenmesini sağlamaktadır (Güney Yüksel, 2022:91). Bu durum ise kullanıcıların fonksiyonel tasarım özelliklerine sahip mobil mekanlara yönelmesine sebep olmaktadır.

“Kurgusal mekanlar algısal-kavramsal sanat ürünlerinde mekân tasarımcıları tarafından betimlenen özgün mekanlar” olarak tanımlanmaktadır (Özdoğan, Kavut, 2022:69). Dünyada gerçekleşen teknolojik ilerlemelerin ciddi bir noktaya gelmesiyle pek çok mekân tasarımı; sinema eserleri, diziler, animasyonlar aracılığıyla kurgusal mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Kurgusal mekanlar her ne kadar gerçekte var olmayan mekanlar olarak ifade edilse de pek çok güncel toplumsal konuları, tasarım kriterleri çerçevesinde ele almaktadır. Özellikle pandemik mekanların kurgulanmasında mekansal izolasyonun sağlanması açısından pek çok tasarım önerisi gerek sinema eserlerinde gerekse fütüristik tasarımlarda görülmektedir.

### Amaç ve Yöntem

Bu çalışmada ‘pandemi’ kavramının konut ve kurgusal mekân tasarımları üzerindeki etkisinin incelenmesi hedeflenmektedir. Buna ek olarak mobil mekân tasarım örneklerinin olası bir pandemi durumunda ihtiyaçlara ne nokta cevap vereceği irdelenmektedir. Çalışmada “Araştırmacının zaman içerisinde sınırlandırılmış bir veya birden fazla durumu çoklu kaynakları içeren veri toplama araçları (gözlemler, görüşmeler, görsel-işitsel araştırmalar, materyaller, raporlar) ile detaylı bir şekilde bilgi topladığı, durumların ve duruma bağlı temaların tanımlandığı nitel araştırma yaklaşımı” (Creswell, 2013: 97) olarak tanımlanan, durum çalışması yönteminden yararlanılmıştır. Literatür çerçevesindeki ‘pandemi’, ‘konut’ ve ‘kurgusal mekân’ kavramları irdelenmiştir ve edinilen bilgiler derlenerek araştırmanın strüktürü oluşturulmuştur. Buna ek olarak mobil mekân kavramı tarihsel bir süreç içerisinde incelenmiştir ve mobil mekân tasarım örneklerinden bahsedilmiştir. Pandemi konusunu işleyen üç adet sinema eseri örneği seçilerek mekân okumaları gerçekleştirilmiştir. Elde edilen literatüre dayalı bilgiler ve görsel analizler çerçevesinde değerlendirmeler yapılarak sonuç bölümü oluşturulmuştur.

### Pandemi Kavramı

Pandemi, Eski Yunan dilinde tüm anlamına gelen ‘pan’ ve insanlar anlamına gelen ‘demos’ sözcüklerinden türetilen, ‘tüm insanları etkileyen’ anlamında kullanılan bir kavramdır (Aslan, 2020: 36). Dünya Sağlık Örgütü’ne (World Health Organization) göre ise pandemi, bir kıta veya tüm dünya gibi çok geniş alanda yayılan, insanlar arasında kolay ve sürekli bir şekilde bulaşabilen yeni salgın hastalıklara (epidemi) verilen isimdir (WHO, (ty)). Pandemi teriminin Türk Dil Kurumu tarafından yapılan bir tanımlaması bulunmamaktadır. Ancak Cumhurbaşkanlığı Kültür ve Sanat Politikaları Kurulu’nun bazı kelimelerin Türkçe karşılıkları hatırlatmak amacıyla yapmış olduğu açıklamada ‘pandemi’ kelimesinin yerine ‘salgın’ kelimesi kullanılabileceği önerisinde bulunduğu bilgisine ulaşılmıştır (url-1). Bu doğrultuda Türk Dil Kurumu’nun sözlüğünde salgın kavramı; “Kısa zamanda çevredeki insan, hayvan veya bitkilerin büyük bir bölümüne bulaşan, müstevli” ve tıptaki anlamıyla “Bir hastalığın veya başka bir durumun yaygınlaşması ve birçok kimseye birden bulaşması, epidemi” olarak tanımlanmıştır (TDK, (ty)). İnsanlığın varoluşundan itibaren geniş coğrafyalara yayılan, ciddi ölümler ve sağlık sorunları oluşturan pek çok pandemi yaşanmıştır. Bunlardan bazıları: Kara Veba, İspanyol Gribi, Hong Kong Gribi, Kuş Gribi, Domuz Gribi ve günümüzde devam eden; AIDS/HIV ve Koronavirüs (COVID-19) pandemisidir (Aslan, 2020:36-38).



**Tablo 1.** İnsanlık tarihinde bazı ölümcül pandemiler (salgın hastalıklar)

Salgın (Pandemi)	Yıl(lar)	Ölüm Oranı	Açıklama
Kara Veba	1347-1351	200 milyon	'Büyük Veba Salgını' olarak da bilinen bu salgın Çin ve Asya'nın güney batısında başlamıştır.
İspanyol Gribi	1918-1920	40-100 milyon	İlk olarak ABD'nin New Mexico eyaletinde tespit edilmiştir. Bu pandemi insanlık tarihindeki en büyük salgın olmuştur.
Hong Kong Gribi	1968-1969	1 milyon	'Asya Gribi' veya 'Çin Gribi' olarak da bilinen bu salgın ilk kez Hong Kong'da ortaya çıkmıştır.
Kuş Gribi	2003-2008	245	Virüs kaynaklı ölümcül bir hayvan hastalığıdır. Çin'de ortaya çıkmış ve etkisini göstererek 61 ülkeye yayılmıştır.
Domuz Gribi	2009	8238	İlk kez Meksika'da ortaya çıkmıştır. 191 ülkeye yayılmıştır ve Dünya Sağlık Örgütüne (WHO) göre 21.yy'ın ilk pandemisidir.
AIDS/HIV	1981-	38 milyon (2021 itibarıyla)	'İnsan Bağışıklık Yetmezliği Virüsü' olarak da bilinen bulaşıcı bir hastalıktır. Bilinen ilk AIDS vakaları ABD'nin New York ve Kaliforniya eyaletlerinde rapor edilmiştir. Günümüzde etkisi devam etmektedir.
Koronavirüs (COVID-19)	2019-	6,8 milyon (2023 itibarıyla)	Çin'in Hubei bölgesi başkenti Wuhan'da ortaya çıkmıştır. 11 Mart 2020'de Dünya Sağlık Örgütü tarafından 'pandemi' olarak ilan edilmiştir ve günümüzde etkisi devam etmektedir.

Pandemi sürecinde insanlar daha önce hiç olmadığı kadar yaşam alanları olarak nitelendirdiğimiz konutlarda karantina altında kalarak sosyal ve psikolojik anlamda etkilenmişlerdir.

Pandemi öncesinde hayat standartlarının sonucu olarak iş, eğitim, spor, alışveriş, eğlence gibi günlük rutinler konut dışarısında rutinin ihtiyaçlarına göre farklı mekanlarda yapılmaktayken; getirilen kısıtlamalar sonucunda konut, tüm günlük rutinlerin ihtiyaçlarını karşılayabilecek mekanları bünyesinde barındıracak şekilde dönüşmüştür (Özdevecioğlu, Ark., 2022: 439).

Ancak insan doğası gereği her zor koşulda sisteme uyum sağlayan, çözümler üreten ve bugüne dek varlığını sürdüren canlı bir varlıktır (Başar, 2021: 58).

### Konut Tasarımı ve Pandemi İlişkisi

Konut, insanın temel yaşamsal gereksinimlerini ve barınma ihtiyacını karşılayan, onları fiziksel etkilerden koruyan mekanlardır. Hasol'a (1990: 165) göre ise konut, "Bir ya da daha çok insanın ikamet ettiği yer, ev, mesken, ikametgâh" şeklinde tanımlanmıştır. Günümüzde hızla gelişen teknoloji ve ekonomik değişimler, sosyo-kültürel yaşamın ve yaşam şartların farklılaşmasına, kullanıcı profiline çeşitlenmesine sebep olmuştur. Yaşamsal ihtiyaçların çeşitlenmesi ve konutun bu duruma yetersiz kalmasından dolayı insanlar günün şartlarına cevap veren yeni yaşam alanlarına yönelmişlerdir. Yaşamda bir nirengi noktası olarak nitelendirilen konut, mekânın mevcut koşullarına ne kadar uyum sağladığının değil, gelecekte olması ihtimal koşullar karşısındaki uyumunun önemini vurgulamaktadır (Alga, 2005:9). Bu açıdan bakıldığında insan yaşamını etkileyen evrensel değişimlerde öncelikli olarak etkilenen konutun bu değişimlere cevap verecek nitelikte, işlevsel ve esnek mekanlar olarak tasarlanması gerekmektedir. Yaşam döngüsü çerçevesinde gerçekleşen ve insan hayatını etkileyen;

iklim değişikliği, savaşlar, doğal afetler, pandemiler, doğal kaynakların yetersizliği, biyolojik salınımlar vb. koşullara hazır ve donanımlı konut tasarımları önem taşımaktadır. Özellikle oluşabilecek bir pandemi durumunda biyolojik savunmanın ve sosyal izolasyonun gerçekleştiği birincil mekanlar insanların yaşam alanlarında yani konutlarda mümkün olacaktır. Aslında hemen hemen herkesin yaşam alanlarında bulunan paspas bu izolasyonun başlangıcı olarak nitelendirilebilir.

Sosyal mesafenin minimize edildiği toplumsal hayatı etkileyen pandemi gibi epidemik durumlarda, ortaya çıkan yeni ihtiyaçlar, binaların yapısal ve işlevsel olarak değiştirilmesinin yolunu açmıştır. Bilhassa şehirlerde, binalarda ve iç mekanlarda insan hareketliliğini ve sosyal yaşamı düzenleyen yeni tasarım kılavuzları oluşmaya başlamıştır. Pandemi ile yaşanan kısa ve uzun süreli karantinalar, sosyal mesafe kurallarıyla beraber insanların gündelik faaliyetlerinin tamamını ya da büyük bir kısmını 'konut' içerisinde geçirmelerine sebep olmuştur. (Özdevecioğlu, Ark., 2022: 434). Dolayısıyla insanların sosyal davranış biçimleri değişerek mekânsal kullarımlarına yansımıştır. Bu durum öncelikle çalışma ve eğitim sistemine yanmıştır. Ev-ofis kavramının kullanımı artarak insanların yaşantısında yerini almıştır. Böylelikle konutlar bilinen anlamıyla yalnızca temel ihtiyaçların karşılandığı yaşam alanları olmaktan çıkıp, birer çalışma ofisi, toplantı salonu, derslik gibi eğitim mekanlarını da kapsayan fonksiyonların karşılandığı mekanlara dönüşmüştür (Güney, 2022 :91).

Bu kapsamda konut tasarımına olası bir pandemi durumunda cevap verebilecek fonksiyonlar aşağıda listeleyebiliriz:

- Konutlara giriş-çıkışlar için; temizlenme üniteleri, hijyen uygulamaları, ultraviyole dezenfeksiyon gereçleri, yüzey dezenfeksiyon cihazları, ultraviyole sterilizatörler, diğer sterilizatörler, gibi sistem ve uygulamalar
- Temel yaşamsal ihtiyaçların depolanacağı alanlar için; buharlı dolap giyim bakım sistemleri (steam closet clothing care system), kilerler, gardırop tipi buzdolapları
- Havalandırma ve iklimlendirme ve tesisat sistemleri için; frekans inverterli fanlarda, frekans değeri arttırma, iç ortamları mümkün olduğunca dış hava ile havalandırma mekanik havalandırma ve hava koşullandırma sistemleri, yer altı konutları için atık su basma sistemleri, su filtreleme, temiz su bağlantı noktaları, gerekli durumlarda KBRN filtre sistemi gibi uygulamalar
- Aydınlatma için; doğal aydınlatmadan maksimum faydalanma, yeraltı mobil konutları için, Güneş enerjisi şarj sistemi gibi sistemleri, 12 Volt LED iç aydınlatma gibi donanım ve sistemler
- Toplu yaşam için sosyal mesafe bölücülerini için; bölücü duvarlar, hareketli bölme duvar sistemleri, yatay katlanır hareketli bölme duvar sistemleri, panfold auto elektrikli katlanır duvar sistemleri,
- Güçlü bir iletişim ağı için; 12 Volt TV/USB/HDMI sistemleri, kablosuz wifi, stick modemler gibi cihazlar
- Organik gıda ve biyofilik tasarım anlayışına katkı sağlamak için; ev tarımına uygun üniteler, topraksız bitki ve sebze yetiştirme sistemleri, sebze tarhları, hidroponik dikim rafları gibi ürünler

Pandemi kavramıyla beraber zihinlerde var olan standardize konut planlama haritaları ve mekansal tanımlamalar değişiklik göstermiştir. Konutlar; eğitim yapıları, çalışma mekanları, sığınma mekanları, karantina mekanları gibi farklı işlevler yüklenmişlerdir. Mesafenin sosyal hayata dahil oluşu ve karantina kavramının insan yaşamı üzerindeki kısıtlamaları pek çok iç mimar, mimar ve tasarımcıyı konut mekân tasarımlarına yeni bakış açıları ve mobil yaklaşımlar getirmeye yönlendirmiştir.

## Mobil Mekân

'Mobil' kelimesi; taşınabilen, hareket edebilen, sökülüp takılabilen, gibi çeşitli anlamlar taşımaktadır. 'Mobil mekân' kavramı ise; hareket edebilen, taşınabilen mekanlar anlamına gelmektedir (Tuncel, 2007: 120). "Dolayısıyla bu durumları içinde barındıran uçak, karavan, tekne gibi hareketli mekanlar, sürekli olarak artan veya azalan, doğrusal, dairesel veya salınım hareketi yapan, bir yerden başka bir yere seyahat veya taşıma işlevlerini de yerine getirebilen mekanlardır" (Sever, 2020:478). Bu mekanlar geçmişten günümüze kadar, çeşitli kültürlerde öncelikle göçebe yaşamın getirisi, sonrasında da yaşamsal faaliyetlerin sürdürülmesi amacıyla geliştirilmiştir. Günümüzde ise mobil mekanlar insan hayatını etkileyen toplumsal kırılmalarda, korunaklı ve izole yaşam gözetilerek geçici barınma birimleri niteliğinde kullanılmaktadır. Özellikle insan hayatını etkileyen; doğal afetler, savaşlar ve pandemiler (salgınlar) sonrası insanların yaşamsal faaliyetlerini sürdürebilmesi için ihtiyaç duydukları temel gereksinimleri sağlamaları gerekmektedir. Bu gereksinimlerinin başında ise yaşamsal faaliyetlerini gerçekleştirdiği mekanlar yani evler bulunmaktadır.

Tarihsel süreç içerisinde mobil mekanlar teknolojik gelişmeler ile tasarımsal ve işlevsel dönüşümlere uğrayarak ortaya çıkmıştır (Kılıç, 2020:384). En eski örneğini ise göçebe toplumların iklim, savunma, beslenme ve korunma gibi yaşamsal faaliyetlerini sürdürmek için kullandıkları çadırlardır. Çadırlar, göçebe kültürünün temel mimari ögesi olarak mobil konut tarihinin başlangıç noktasını belirlediği söylenebilir (Tuncel, 2007:183).



Resim 1. Göçebe Çadırları (url-2)

"Çadırlara göre daha gelişmiş bir mobil mekân örneği ise yaşam alanı önerme özellikleriyle karavan olarak tabir edilen tekerlekli araçlardır. Bu araçlar sayesinde gezginler, nereye giderlerse gitsinler kalacak yer sorunlarını daha ucuz, daha rahat ve daha güvenilir şekilde çözümlenmişlerdir. Karavanı kendilerine göre uyarlayıp ilk defa konut haline getirenler ise İngiliz Çingeneleridir" (Kronenburg, 2002:6).



Resim 2. İngiliz Çingene Karavanı (url-3)

“Mobil mekanların tercih sebeplerinin önemi kadar tasarım ölçütlerinin de doğru bir şekilde kurgulanması oldukça önemlidir. Dolayısıyla mobil mekanlar için yapılan tasarımlarda mekânın hareketli olma durumu unutulmamalı ve bu yönde mekân çözümlerine gidilmelidir.” (Sever, 2020:482)

Bu çerçevede mobil mekanların işlevlerine göre özelliklerini;

- Taşınabilir mekanlar (portable)
- Sökülüp-Takılabilir mekanlar (demountable)
- Yeniden konumlandırılabilir mekanlar (relocatable) şeklinde listeleyebiliriz.

Koranenburg (1998:3) çalışmasında mobil mekanları, taşınabilir mimari ile örtüştürerek barınma, eğitim, eğlence, sağlık, ticari ve üretim gibi insan faaliyetlerinin gereksinimlerine cevap veren hareketli bir mekân tasarlanabileceği ifade etmektedir.

### Örnek Tasarımlar

Teknolojik gelişmeler sonucu yeni yapısal malzemelerin tasarım alanına girmesi, farklı modüler yapı sistemlerini (pnömatik, gerilebilir ve portatif) ortaya çıkarmıştır. Bunun getirisi olarak kullanıcı istekleri ve paralelinde tasarım çözümleri sunabilen mekânsal yaklaşımlar oluşmuştur. Mekân üzerindeki tasarım çözümleri, malzemelerin kullanımı ve işleyiş özellikleri sayesinde; mobil tasarım yaklaşımlarında farklı form arayışlarının yapısal ölçekte vücut bulmasına imkân sağlamıştır (Kronenburg, 2002: 8).

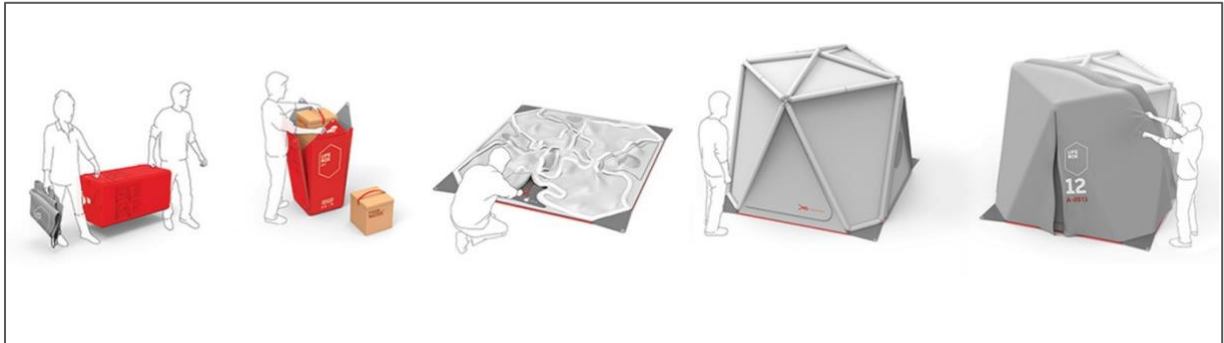
Buna ek olarak, mobil yapıların malzeme seçimlerinin doğru yapılması mekân değişimi, kurulabilirlik ve taşınabilirlik açısından kolaylık sağlamaktadır. Buldukları iklim koşulları göz önünde tutularak üretim teknikleri ve malzeme seçimleri belirlenmeli, bu seçimler uzun vadede mobil yapının dayanımını sağlayacak nitelikte olmalıdır (Tuncel, 2007:120).

“1999 yılında İspanyol tasarımcı Martín Ruiz de Azúa tarafından tasarlanan ‘Basic House’ isimli tasarım, kötü hava koşullarına maruz kalan evsiz insanların cebinde taşıyabileceği bir mobil mekân olarak karşımıza çıkmaktadır” (Rosenfield, 2012:12). Bu deneysel prototip, ev sahibi olma fikrine meydan okuyarak günümüzün materyalist gerçekliğine bir alternatif sunmaktadır. Tasarımın katlanabilir, şişirilebilir ve tersine çevrilebilir yapısı polyester materyalden oluşmaktadır ve şişirildiğinde sekiz metre küplük kapalı bir alana dönüşmektedir.



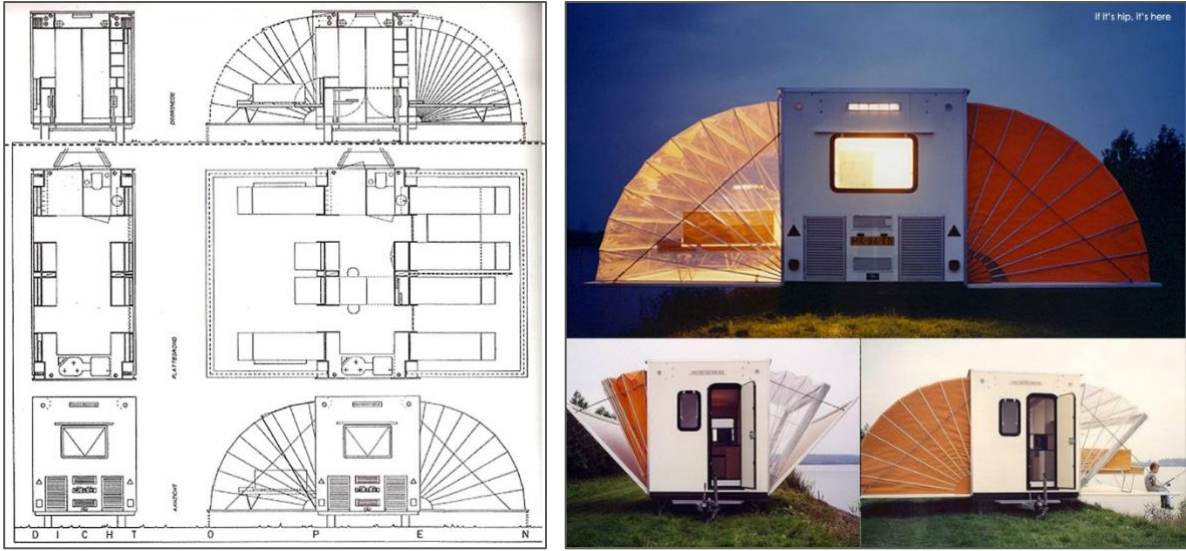
**Resim 3.** Basic House, Martín Ruiz de Azúa, 1999 (url-4)

Endüstriyel tasarımcı Adem Önal tarafından konsept olarak tasarlanan 'Life Box' doğal afetler sonucunda yaşamsal ihtiyaçların hızlı ve etkili bir şekilde karşılanması amacıyla mobil mekân niteliğinde tasarlanmıştır. Tasarım kurgusu ise yardım malzemelerinin gönderimi zor bölgelere havadan ulaştırılması fikri çerçevesinde şekillenmiştir. Life Box, iki kişinin rahatça taşıyabileceği hafiflikte tasarlanmıştır. Esneklik ve yalıtım sağlaması amacıyla polietilen malzeme kullanılmıştır. Ayrıca kalabalık popülasyonu bir arada tutmak için birbirine eklenebilen modüler bir forma sahiptir (Brownstone, 2013:76).



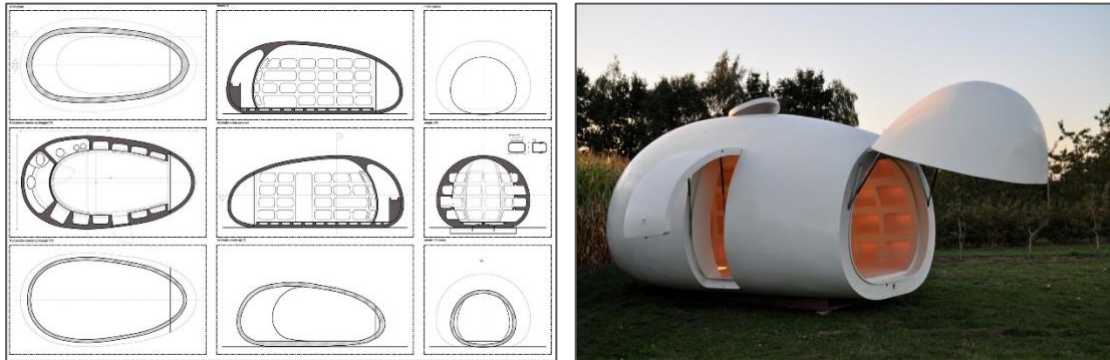
**Resim 4.** Life Box, Adem Önal, 2013 (url-5)

1986 yılında karavan ya da mobil bir ev olarak tasarlanan 'De Markies' 1995 yılında üretilerek Rotterdam Tasarım Yarışmasında Kamu Ödülü'nü almıştır (url-6). Dikdörtgen forma sahip tasarım yapısal olarak dört düşey yüzeyden oluşmaktadır. Tasarımın en geniş çift yüzeyinde körük sistemi mevcuttur ve açıldığında yaşam alanı olarak iki farklı bölge oluşmaktadır. Bu bölgelerin bir tarafındaki çatı örtüsü şeffaf bir tente özelliğinde olup dışarıyla iletişim kurmaktadır. Mekânın merkezinde ise mutfak ve banyo alanları bulunmaktadır. İç mekân tasarımında kullanılan mobilyalar özel tasarlanarak kısmen katlanabilmektedir.



Resim 5. De Markies, Eduard Böhlingk, 1986 (url-7)

XfactorAgencies ofisi için 2009 yılında dmva tarafından tasarlanan mobil birim bir uzay yumurtası formunda tasarlanmıştır. Bu tasarım kişinin ihtiyaç duyabileceği tüm yaşamsal gereçleri içinde barındırmaktadır. Biçimsel olarak bakıldığında ise burun kısmı otomatik olarak açılarak bir çeşit sundurma görevi görmektedir. Büyük bir karavan olarak tasarlanan bu mobil yapı ofis, ev, resepsiyon ya da istenilen bir amaç için kullanılabilir. Yapı malzemesi olarak polyster kullanılmaktadır. Bu sebeple taşınabilir bir özelliğe sahip olduğu söylenebilir (url-6).



Resim 6. Blobvb3, dmva (David Driesen, Tom Verschuere, Thomas Denturck), 2009 (url-8)

### Kurgusal Mekân

Kurgusal mekân kavramının anlamsal olarak tanımlanmasının yapılabilmesi için öncelikle 'kurgu' ve 'mekân' kavramlarının açıklanması gerekmektedir. Bu bağlamda, Türk Dil Kurumu'na göre 'kurgu' sözcüğü felsefe alanındaki tanımıyla, "uygulamaya geçmeyen, sadece bilmek ve açıklamak amacını güden düşünce, kuramsal araştırma" sinema ve televizyon alanındaki tanımı ise "gerçek olmayan olay ve kahramanlardan oluşan eser" olarak nitelendirilmektedir (TDK, (ty)). Bu tanımlar çerçevesinde Yalçın'a (2017:3) göre kurgu, yalnız gerçek olmayan ve hayal mahsulü olan şey değildir. Aynı zamanda bir sanat eseri ya da tasarımın kompoze edilmesi aşamasında önemli bir ögesidir. Mekân kavramı ise mimarlık sözlüğünde; "kişiyi çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde çeşitli eylemlerini sürdürmesine elverişli olan bir boşluk" şeklinde tanımlanmaktadır (Hasol, 1990:313). Gür (1996:44) mekân kavramını, "insanın, insan ilişkilerinin ve bu ilişkilerin gerektirdiği donatıların içinde yer aldığı, sınırları kapsadığı örgütlenmenin yapı karakterine göre belirlenen boşluktur" şeklinde tanımlamaktadır. Bu iki tanım

doğrultusunda mekân; insan-eylem ilişkisi kapsamında, sınırlandırılmış ve kurgulanabilen boşluk olarak da yorumlanabilmektedir. Kavut ve Özdoğlar çalışmasında 'kurgusal mekân' kavramını, sözcüğün kelime kökenini oluşturan 'kurgu' terimi ile açıklamaktadır. Kavut ve Özdoğlar'a (2013: 104) göre kurgu; bir anlam bütünlüğünü sağlayacak biçimde parçaların kompoze (birleştirmek, bütünleştirmek) edilmesidir. Kurgusal mekân ise; gerçeğin kopyası değil, tamamı ya da bir kısmının gerçekte var olması mümkün olmayan mekanlar olarak tanımlanmaktadır. Bu tanımlama çerçevesinde mekân kurgusunun aslında düşüncenin insan zihninde kavramlar arasındaki bağlantıları organize ederek canlanmasıyla gerçekleştiği söylenebilir. Yani mekân kurgulanmış bir film sahnesi işlevi görür. Bu bağlamda sahne, içerisindeki yapı elemanları, donatı elemanları ve mobilyalar birlikte değerlendirilerek senaryo ve karakterler çerçevesinde oluşur.

21. yüzyılda Dünya'nın teknoloji ile olan iletişiminin ciddi bir noktaya gelmesiyle pek çok mekân tasarımı; film, dizi, animasyon ve oyun platformları aracılığıyla kurgusal mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Yalçın'a (2019: 154) göre bahsi geçen alanlardaki; konut, hastane, fabrika vb. mekanların rastlantısal olarak seçilmediğini 'Ölümcül Dene' isimli epidemik hastalıkların konu edildiği korku filminde kullanılan mekânın, gerçek hayatta da salgın hastalık kontrol merkezi olarak kullanılması örneği çerçevesinde belirtmiştir. Bilim kurgu türünün alt türlerinden, bilim kurgu-gerilim türündeki bu yapıt Capcom oyun şirketi tarafından tasarlanan ve aynı adı taşıyan bir oyun üzerinden kurgulanmıştır. Filmde genetik ve salgın hastalıkların tedavisi için geliştirilebilecek çözümler üzerine çalışan 'Umbrella Inc.' isimli şirketin, çalışmalarının çalınması süreci ve sonuçları konu edilmektedir.

### Örnek Tasarımlar

2006 tarihli Max Brook'un romanı olan Dünya savaşı Z (World War Z), Marc Forster tarafından 2015 yılında beyaz perdeye uyarlanmıştır. Dünya sonu kurgusunu içeren bu bilim, Post apokaliptik bilim kurgu türündedir. Genellikle bu kurgu türünde; nükleer savaş, pandemi oluşturan virüsler veya intergalaktik ırkların dünyayı işgali gibi sebepler dolayısıyla, sosyo-ekonomik ve toplumsal düzeninin çöküş sonrası anlatılmaktadır. Filmde, ana karakter olan Gerry Lane'in dünyadaki tüm toplumların yok oluşunu getirmek üzere olan, zombi salgınını durdurmak için çabaları anlatılmaktadır. Filmde tasvir edilen bu pandemide, sadece yakın temasla ısırlıklarla oluşan patojenleri lokal enfeksiyon yoluyla sağlıklı bireye bulaştırıp onları hızlıca yaşayan, saldırgan ölümlere dönüştüren bir hastalık mevcuttur.

Filmin başlarında gözüken salgının yıkımı doğrultusunda insanların uçak gemilerine sığındığı, ana karadan uzak ve güvenli bir yaşam alanı oluşturduğu görülmektedir. Gemiye lojistik destek ve transportasyon, askeri helikopterlerle sağlanmaktadır. Salgından kaçan sivil halk için geçici bir barınma/konut tasarımı anlayışı mevcuttur. Yeniden konumlandırılabilen bu mekân, açık denizlerde seyir halindeyken istenildiği konuma ulaşabilir ve böylelikle gemi içinde bulunan insanların hastalığa maruz kalma riski azalmış olur. Kontrol edilmesi gereken noktalar sadece transportasyon ekibi ve lojistik ekibin gemiye giriş çıkış alanlarıdır. Kısacası bu yapımda, pandemide en hızlı ve etkin çözüm yolu aranarak geçici veya durumun şartlarına, süresine bağlı olarak kalıcı olarak da kabul edilebilen yeniden konumlandırılabilir kurgusal bir yaşam alanı tasarımı görülmektedir. Barınma mekânında ranza tipi bir numaralandırılmış yatak düzeni, yalın iç mekân tekstilleri söz konusudur.



**Resim 5.** Dünya Savaşı Z, 2015 (yayımlanmış eserin medya formatından ekran görüntüsü olarak alınmıştır.)

Ölümcül deney (Resident Evil) Paul W. S. Anderson'ın 2002 tarihli apokaliptik bilim kurgu filmidir. Bu türde insanoğlunun ve yarattığı düzenin varlığını bitirecek olan bir salgının veya olayın başlangıç evresi konu alınır. Filmde kurgusal bir şehir olan Raccoon City'nin altında, 'Umbrella Corporation'a ait the Hive adında bir genetik araştırma tesisi bulunmaktadır. Tesisin araştırma ve çalışma konularından biri biyolojik silah olan, T virüsüdür. Virüs çalındıktan sonra, tesisin yapay zekâsı tamamen tesisi kapatarak, içerdeki herkesi öldürmesi ve bir ekibin de tesise ulaşamaması doğrultusunda içeri girerek yaşadığı olayları anlatılmaktadır.

Zombi salgını konu alan yapımda, gizli bilim laboratuvarının üstünde konumlandırılmış olan yapı, Ludwig Ferdinand Hesse, Ludwig Persius ve Friedrich August Stüler tarafından tasarlanan Schloss Lindstedt Sarayı'dır. Yapı tasarım olarak roma dönemi villalarına benzemektedir. Yalçın'a (2017:122) göre yapının tarihçesine bakıldığında, tüberküloz ve kolera salgını için karantina binası olarak da kullanıldığı gözükmemektedir. Kısacası yeniden işlev verilerek tasarlanan kurgusal mekân tasarımları çoğu zaman gerçek hayattaki mekanlardan referans alır. Böylelikle bir sinema eserinde, işlevi seyirciye film izlediğini unutturmak olan anlatı kurgusu güçlendirilmiş olunur. Filmdeki kurgusal laboratuvar tasarımı ve üzerinde konumlandırılan konut, güçlendirilmiş camlar ve yüksek teknoloji içeren malzemelerle olası bir salgın durumuna dayanıklı gibi gözükse de salgın yayılmaya başladığında malzemeleri ve izolasyon alanlarının dayanım süresi yetersiz kalarak, mekân tasarımı açısından filmin kurgusu doğrultusunda başarısız olarak, temel işlevleri olan barınma/saklanma ve izolasyonu yerine getirememiştir. Kısacası, olası bir felaket senaryosu tasvir edilirken, filmin senaryosu doğrultusunda kurgusal mekân tasarımı yapılmaktadır.



**Resim 6.** Ölümcül Deney, 2002 (yayımlanmış eserin medya formatından ekran görüntüsü olarak alınmıştır.) (url-9)

Bir diğer pandemi örneği ise post apokaliptik bilim kurgu filmi olan yönetmen Marc Forster'ın 2006 tarihli Ölüler diyarı filminde (Land of the Dead) karşımıza çıkmaktadır. Bu yapım Amerika Birleşik Devletleri Pensilvanya Eyaleti'nde geçmektedir. Şehir kurgusunda insanların yaşam alanları, etrafta buldukları sınırlandırıcı malzemeler ve yöntemlerle korunaklı bir halde tasarlanmıştır. (Çit, dikenli tel, yer yer yüksek duvarlar vb.) Ölüler Ülkesi, modern metropolün sosyal mimari eleştirisiyle ilgili en başarılı örnekler arasında gösterilmektedir. Örneğin, Pittsburgh Metropolitan merkezinin nasıl bir kale



olarak kurgulandığı incelendiğinde; zombileri dışarıda tutarken, aynı zamanda geniş nüfusunu da yüksek lüks konut tiplerinden farklı bir yerde barındırıp aşağıda tutmaktadır (Martin, 2013:34). Ekonomik refah seviyesine sahip, şehrin yöneticileri ve çalışanlarına ait gökdelen içindeki konutlardaki yapıda bulunan yaşam alanları gözükmemektedir. Bu yaşam alanında estetik kaygılar güdülmüş, Barcelona Chair gibi ikonik tasarımlara yer verilmiştir. Duvar yüzeylerinde canlı renklerin kullanımı bu mekânı türdeşlerinden bağımsızlaştıran bir detayken, sanat eserlerinin konumlandırılması, yüksek refah seviyesinin göstergesi olarak tanımlanabilir. Pandemiden kaçan, işçi ve kas gücünü sembolize eden insanlar ise derme çatma virane baraka ve kulübelerde yaşamaktadır. Bu bağlamda bilim kurgu filmlerinde kullanılan kurgusal mekân tasarımlarının, olası bir salgın durumunda sosyal hiyerarşik yapıya eleştirel bir bakış açısı getiren özelliği görülmektedir. Kısacası olası bir pandemi durumunda kurgusal mekânın sınırları, hedeflenen zaman dilimi doğrultusunda insanların sosyo-kültürel özelliklerine göre biçimlenebilir.



Resim 6. Ölümler Diyarı, 2006 (yayımlanmış eserin medya formatından ekran görüntüsü olarak alınmıştır.)

### Sonuç ve Değerlendirme

Pandemiler insanların sosyal hayatını etkisi altına alarak toplumsal kırılmalara sebep olmaktadır. Küresel tehdit olarak salgınlara bağlı bu durumun, toplumdaki her bireyi psikolojik olarak etkilediği görülmektedir. Bu bağlamda mekân tasarımlarında sosyal izolasyon bir gereklilik haline gelmiştir. Pandemi koşullarında işlevsel, algısal ve duyuşsal iletişimin yaşanan koşullara cevap verebilmesi için, mekân tasarımlarının çözüm odaklı, fonksiyonel olarak ele alınması gerekmektedir.

Konutlar bulunduğu toplumların temel yaşam gereksinimlerinden biri olan barınma ihtiyacını karşılayan mekanlardır. Covid-19 pandemisi ile bu mekanların tasarım anlayışlarında Covid-19 pandemisi ile birtakım ihtiyaçlar doğmuştur. Kullanıcıların konutu süresiz olarak terk edememeleri durumunda ihtiyaçlarını konut içerisindeki depolama alanlarından sağlayabilmeleri, iletişim ve haber alma olanaklarından mahrum kalmamaları, konfor alanlarını korumaları önem taşımaktadır. Bunun sağlanabilmesi için, mekânın hacimlendirilmesinde bölücülerin esnek olarak kimliklendirilmesi, kullanılan havalandırma ve iklimlendirme sistemlerinin hastalık riskini minimuma indirmesi, biyofilik, biyoklimatik mimari anlayışlarla konut-insan entegrasyonunun sağlanması, konutun olası durumlarda güvenli bir alana konumlandırılacak bir şekilde mobilize olması gerekmektedir. Pandemi şartlarının içeriği kapsamında sosyal izolasyonunun gerekliliği ön plana çıkmaktadır. Apartmanlar, gökdelenler gibi dikey yapılaşmalarda gereken izolasyonun sağlanması kolay değildir. Bu nedenle bu yapı tiplerinde yaşamını sürdüren bireylerin, olası risklerde taşınabileceği mobil konut tasarımlarının geliştirmesi toplum sağlığı ve insan neslinin devamlılığı açısından önem taşımaktadır.

Bu yaklaşımlar kurgu sineması örneklerinde; olası felaket senaryoları ve pandemi süreçlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Sinema eserleri; mühendisler, tasarımcılar, mimarlar, iç mimarlar gibi meslek gruplarının görsel dağarcıklarını ve tasarım belleklerini besleyen bir sanat dalıdır. Onların geliştirdikleri ürünler de sanatçıların düş gücünü besler. Bu simbiyotik iletişim kurgusal mekân ekseninde kesişir.

Kurgusal mekanların evrim sürecine bakıldığında, pandemi konulu pek çok sinema eserinin, post-apokaliptik ve apokaliptik bilim kurgu yapımlarında işlendiği gözlemlenmektedir. Dolayısıyla mekân tasarımlarının gereksinimleri açısından gerçeklik ve sinemanın kendi gerçekliği (kurgusal gerçeklik) arasında eklettik bir bağ olduğu da söylenebilir. Bu bağın gelişim süreci kurgusal mekân tasarımlarının evrim süreci ile paralel bir yol izlemektedir. Pandemi şartlarının zaman dilimlerindeki kurgusal mekân tasarımları, toplumsal düzenin sosyal hiyerarşik sınırlarını da mekân düzleminde belirleyici özelliğe sahiptir. Bu sınırlar toplumdaki bireylerin kullanım alanlarını; konut, hastane, fabrika vb. mekanları biçimlendirici özelliğe sahip olduğunu göstermektedir. Kısaca kurgusal mekanlar düşsel fantazyaları içinde barınan tasarımlar olarak yer alsa da pandemi gibi toplumsal sorunların gerçekteki yansımalarını da kapsamaktadır.

### Kaynakça

- Alga, R (2005). *“Yaşam Döngüsüne Bağlı Olarak Konut Tasarımını Etkileyen Faktörler”*. Yüksek lisans tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.
- Aslan, R (2020). Tarihten Günümüze Epidemiler, Pandemiler ve Covid-19. Göller Bölgesi Ekonomi ve Kültür Dergisi Ayrıntı, 8(85):35-41.
- Aytar, S İ (2020). Covid-19 Pandemisi Sonrası Normalleşme Sürecinde Mobil Mekanların Mimari Tasarım Ölçütleri ve Bir Çözüm Önerisi. Mimarlık ve Yaşam Dergisi, 5(2):477-485.
- Başar, Ç T (2021). Pandeminin Gölgesinde Sanat-Sanatçı-İzleyici. Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, 25(25):51-67.
- Brownstone, S (2013). After A Disaster, These Inflatable Shelters Can Fall From The Sky. E T.: 01.02.2023, Erişim: <https://www.fastcompany.com/3023120/after-a-disaster-these-inflatable-shelters-can-fall-from-the-sky>
- Creswell, JW (2013). Nitel Araştırma Yöntemleri: Beş Yaklaşımına Göre Nitel Araştırma ve Araştırma Deseni. (Çev. Ed. M. Bütün ve S. B. Demir). Ankara: Siyasal Yayın Dağıtım.
- Güneş S, Demirarslan D (2020). Sürdürülebilirlik ve Mobilya Tasarımında Çevreci Yaklaşımlar. Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi, 5(6):81-99.
- Güney Yüksel, FC (2022). Pandemi ile Değişen Konut İç Mekanını Yeniden Düşünmek. Online Journal of Art and Design, 10(2):88-101
- Gür, Ş Ö (1996). Mekân örgütlenmesi. Trabzon: Gür Yayıncılık.
- Hasol, D (1990). Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Kavut İ E, Özdağlar E (2013). Kurgusal Mekanlarda Endüstriyelleşme: Bilgisayar Oyunları ve Sinema Örneği. 3. Ulusal İç Mimarlık Sempozyumu Mekân Tasarımında Endüstriyel Boyut. İstanbul: Ulusal İç Mimarlık Sempozyumu Yayınları.
- Kılıç, O (2020). Askeri Denizaltıların İç Mekân Kurgularının Ergonomi Kapsamında İrdelenmesi. Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, 19(73):383-394.
- Kronenburg, R. (1998). Transportable Environments. London: Taylor and Francis.
- Kronenburg, R (2002). Mobile: the Art of Portable Architecture. (J. Siegal, Dü.) New York: Princeton Architectural Press.

- Martin, A (2013). The Turning Point: George Romero's Land Of The Dead. E T: 05.02.2023, Erişim: <https://desistfilm.com/the-turning-point-george-romeros-land-of-the-dead>
- Özdevecioğlu E S, Özçelik B, Kaya S, Bilgiç E, N Aydemir (2022). Pandemi Dönemlerinde Konutların Terapötik Davranışları Üzerine Bir İnceleme. Mimarlık ve Yaşam Dergisi, 7(1):433-447.
- Özdoğlar, E K (2022). İç Mimarlık ve Bilim Kurgu İlişkisi: Uzay Yolcuları Filmi Üzerine Bir Analiz Çalışması. 8gen-ART, 2(1):67-81.
- Rosenfield, K (2012). Basic House/Martín Azúa. E T: 03.02.2023, Erişim: <https://www.archdaily.com/203413/basic-house-martin-azua>
- T.C. Sağlık Bakanlığı (2020). COVID-19 Sözlüğü. ET: 03.02.2023, Erişim: <https://covid19.saglik.gov.tr/TR-66494/pandemi.html>
- TDK (ty) Türk Dil Kurumu Sözlükleri. E T: 23.12.2022, Erişim: <https://sozluk.gov.tr>
- Tuncel, A (2007). Mobil Konutlarda İç Mekân Organizasyonu ve Mobil Mekanların Tarihsel Gelişimi. Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- WHO (ty). World Health Organization. Whats is a Pandemic? ET: 28.11.2022, Erişim: [https://www.who.int/csr/disease/swineflu/frequently\\_asked\\_questions/pandemic/en](https://www.who.int/csr/disease/swineflu/frequently_asked_questions/pandemic/en)
- Yalçın, Ç (2017). 1980 Sonrası Bilim Kurgu Filmlerinin Kurgusal Mekân Üzerinden Örnekler ile Analizi. Doktora tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul
- Yalçın, Ç (2019). Kütahya Sivil Mimari Örnekleri Kapsamında Kossuth Evinin Değerlendirilmesi ve Kurgusal Mekân Açısından Analizi. Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, (Özel Sayı):153-162.

### Elektronik Kaynaklar

- url-1: ET: 23.01.2023, Erişim: <https://www.ntv.com.tr/sanat/cumhurbaskanligi-kultur-ve-sanat-politikalari-kurulundan-virusle-ilgili-turkce-kelime-onerileri,nYjhv7E0rkKiotVIGLJaNA>
- url-2: ET: 20.01.2023, Erişim: <https://educalingo.com/pt/dic-tr/yari-gocebe>
- url-3: ET: 20.01.2023, Erişim: <https://www.messynessychic.com/2016/02/16/oh-lord-wont-you-buy-me-a-gypsy-caravan>
- url-4: ET: 01.02.2023, Erişim: <https://www.martinazua.com/product/basic-house>
- url-5: ET: 01.02.2023, Erişim: <https://www.yankodesign.com/2014/05/30/life-of-pi>
- url-6: E T: 03.02.2023, Erişim: <https://yapidergisi.com/mimarlikta-mobilite-kavrami>
- url-7: E T: 04.02.2023, Erişim: <https://www.ifitshipitshere.com/the-urban-campsites-coolest-caravan-the-marquis-by-eduard-bohtlingk>
- url-8: E T: 04.02.2023, Erişim: <https://www.archdaily.com/47298/blob-vb3-dmva>
- url-9: ET: 05.02.2023, Erişim: <https://www.castleholi.com/2020/02/schloss-lindstedt.html>

### **Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı**

Birinci Yazar %35,

İkinci Yazar %35,

Üçüncü Yazar %30 oranında katkı sağlamıştır

### **Çatışma Beyanı**

Makalenin herhangi bir aşamasında maddi veya manevi çıkar sağlanmamıştır.

### **Yayın Etiği Beyanı**

Bu makalenin planlanmasından, uygulanmasına, verilerin toplanmasından verilerin analizine kadar olan tüm süreçte "Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi" kapsamında uyulması belirtilen tüm kurallara uyulmuştur. Yönergenin ikinci bölümü olan "Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiğine Aykırı Eylemler" başlığı altında belirtilen eylemlerden hiçbirini gerçekleştirilmemiştir. Bu araştırmanın yazım sürecinde bilimsel, etik ve alıntı kurallarına uyulmuş; toplanan veriler üzerinde herhangi bir tahrifat yapılmamıştır. Bu çalışma herhangi başka bir akademik yayın ortamına değerlendirme için gönderilmemiştir.

## Türk Kültüründe Hayat Ağacı (Selvi Motifi), Bir Motif Olarak Çini ve Seramiklerde Kullanımı

The Tree of Life in Turkish Culture, Its Use in Tiles and Ceramics as a Motif

Dr. Öğr. Üyesi Koza KURT KIRTAY

ORCID: 0000-0002-3210-7799 ◆ Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Geleneksel Türk Sanatları  
Bölümü, Dr. Öğr. Üyesi ◆ [kozakurt@gmail.com](mailto:kozakurt@gmail.com)

### Özet

İnsanoğlu ve dünya ile ilgili yaradılış söylencelerinde yer alan ağaç, tohumdan köklenip, köklerinin yerin altında büyümeye devam etmesi, gövdesiyle canlılar âlemini temsili ve dallarının gökyüzüne doğru uzamasıyla sonsuzluğu simgelemiştir. Sürekli yenilenen varlığıyla, ona karşı duyulan bilinmezlik, korku ve saygı “ağaç kültürünün” oluşmasına neden olmuştur. Bu nitelikleriyle evrensel olarak kutsal sayılmış, ilkel inançlardan, ilahi dinlere kadar önemli ve değerli kılınmıştır. Böylelikle toplumların inançları, yaşayışları ve gelenekleriyle şekillenen kültürleri içinde yer edinmiştir. Türk topluluklarında da hayatın ve sonsuzluğun temsili olarak görülmüştür. İnançlar, değerler, gelenekler, maddi ve manevi birikimleri toplumların kültür ortamlarının oluşmasına neden olmuştur. Bir kültür ögesi olan motifler, tüm bu birikimlerin sonraki çağlara ulaşmasını sağlamıştır. İslamiyet öncesinde ağacı kutsal kabul etmişler, İslamiyet sonrasında ise kimi zaman inançları doğrultusunda çoğu zaman ise bir imge olarak sanat yapıtlarında bir motif olarak kullanmışlardır. Tabiat ile iç içe bir yaşam sürmüş olan Türk toplumlarının kimi zaman bir ifade, kimi zaman ise bir süsleme aracı olarak yaşam alanlarına taşıdıkları motiflerden biri de hayat ağacı olmuştur. Türklerin Anadolu’da Selçuklu ile başlayan yerleşik düzenlerine geçmeleri itibariyle, Osmanlı dönemi çini ve seramiklerine kadar yüzyıllar boyunca yer almıştır. Kullanıldığı dönemin ve sanatçısının yorumunu taşımış, tüm biçimsel farklılıklarına rağmen kullanımı ile nesiller arası kültür aktarımını sağlamıştır. Yapılan bu araştırmada, Türk kültüründe hayat ağacının sembolik anlatımı, çini ve seramik sanatına bir motif olarak aktarımı, motiflerin kullanıldığı dönemler içindeki biçimsel değişimleri irdelenmiştir. Motif ekseninde oluşturulan kompozisyonlarda hayat ağacı, lale, gül, sürahi, sümbül gibi natüralist çiçeklerle birlikte kullanılmıştır. Taç Apartmanı, Favoriler Apartmanı, Yeni Cami Hünkâr Kasrı, Ayasofya Kütüphanesi ve Topkapı Sarayı’ndaki Eyüp Sultan Türbesi’ndeki kiremit üzerine servi ağaçları, 16. yüzyıl sonu, 17. yüzyıla ait görkemli örneklerden biridir. Dünya tarihi boyunca dünyalar arasında bir bağlantı olarak görülen hayat ağacı, toplumların yaşam ve inançları doğrultusunda kültürlerinde var olmuş ve yüzyıllardır kullanılan bir kültür unsuru olarak Türk kültürüne dahil olmuştur.

**Anahtar Sözcükler:** Hayat Ağacı, Selvi, Ağaç, Motif, Süsleme, Çini, Seramik.

### Extended Abstract

The tree, which is the most commonly used pattern in myths involving the creation of the world and the existence of humanity, primitive humanity attributed divine characteristics to it by reaching deep into the soil with its roots, reaching into the sky with its branches, surpassing other living beings in size, and having a long life span. Apart from the cosmic, divine beings who have always been watched in the sky, there has been a tree after animals and humans, which has grown from seed. Such respect, interest and fear felt towards the tree in various societies on Earth gradually led to the formation of the tree cult and it was accepted as sacred from the most primitive beliefs to the divine religions. In the cultures where it is used, the tree of life, also called the “Cosmic Tree”, the “World Tree”, the “Evliya Tree”, the “Ridvan Tree”, the “Tuba Tree”; axis mundi is known as a universal motif symbolizing all the relationships between the universe and life, as well as concepts such as heaven, heaven, abundance. In Turkish mythology, the connection between heaven and earth was established with a tree or mountain motif. The tree of life is also related to the structure of the universe. The universe pole is considered equivalent to the tree or mountain motif. This formation, which is sometimes interpreted as a “universal column” and sometimes as a “cosmic mountain”, corresponds to the concept of the center. It is also stated that the tree of life has seven branches, and each of these branches corresponds to the floors of heaven. It is rumored that the fate of people is written on the leaves of the same tree, and when each of them falls, a person's life ends. In addition, it is accepted that living things contain their own water, which is the source of life. References to the tree of life are made not only in Turkish societies, but also in almost all belief systems. “In the Zoroastrian religion, the fruits of the tree of life (white homa) nourish the holy souls in heaven, and the angels could not go beyond. It is in the center of paradise in the Torah. It is written that this will be a vine branch. It is

written in the Qur'an that the Sidra Tree (Sidred al-Muntaha) is located on the seventh floor to the right of Allah's throne in heaven. This was the limit of heaven, and the angels could not go beyond it," it is said. After the acceptance of Islam, the tree of life is kept equal to the Tuba Tree, which is said to exist in heaven, and in some Islamic sources the tree of life is referred to as the "Tuba". The origin of Muslim societies in culture, art and literature is Hazrat Mahdi. "It is imagined that there is a tree in the paradise of the occasion, which is the position of the Prophet, whose branches reach all the layers of paradise from top to bottom. It has also been reflected in living spaces as an important symbol in Turkish societies and has often been used in decorative arts. When the Seljuks began to settle in Anatolia in 1071, the Turks blended their cultural and artistic knowledge with the traditions of the Anatolian geography and created new works in many areas. Cultural accumulations play an important role in establishing a connection between past and future generations by being formed in life and transferred to the future in a way of change, deceleration and continuity. The motifs used in the tiles have been shaped under the influence of the historical past of the geographies they lived in, such as Central Asia, Asia, Mesopotamia and Byzantium, and have become material culture data documenting their past. In this context, they have transformed their lives, which are intertwined with nature, into an element of decoration from the images they used as a symbol in the past. The blending of the elements that the Turks brought with them when they settled in Anatolia with the existing ones is very important for the formation of Anadolu Selcuklu art in the process of formation. It is the qualified formations and cultural diversity that enabled the birth of Seljuk art in the Anatolian geography. Turkish tile art in Anatolia, as in the decorative art, has developed with the influences of Central Asian, Turkish, Iranian, Syrian, Sassanid and Great Seljuk, as well as Armenian and Byzantine cultures of Anatolia before the conquest. Tiles, which are a branch of art that develops with architecture, have started to decorate buildings with their sedentary life. They have decorated their lives intertwined with nature with tile surfaces. In particular, they were complementary to religious and civil structures, and they were processed in different forms from each other in decorations. They have also given place to the tree of life motif many times. They took part in compositions with plant motifs such as pomegranate, poppy, lion, various bird figures and dragon. The tree of life, which is usually seen alone or surrounded by birds in the early periods in Anadolu Selcuklu art, was processed together with various accompanying animals in later periods. The examples seen alone in this period are seen only in religious architecture. Compositions in this way are seen on many stone artifacts. Divriği Ulu Mosque, Yakutiye Madrasa, Konya Fine Minaret Madrasa, Erzurum Double Minaret Madrasa are among the most well-known examples where the tree of life motif is used. The tree of life motif is usually included in Seljuk tiles together with bird figures. The motif of the bird in the middle and on the side of the figure, Priority Arik; "the axis of the universe from the perspective of the Shamanic traditions, the Shaman's spirit the ladder in the journey between the worlds, seeing as that accompanies the birds represents the spirit Shaman. According to Islamic belief, the symbol of paradise is perched on the tree, the birds of paradise. On the other hand, Kubad Abad with his comment that the starling birds that flock to a tree in the every morning as if they are having a meeting can be the inspiration for these pictures." The motifs interpreted as the tree of life, especially those found on the figured tiles of the Kubad Abad Palace, differ from each other formally. Some of them are in the form of a tree, while others are in the form of palmettes, poppies, pomegranates, cones, or other combinations of motifs on a branch. In the past, it was also used on tiles along with some motifs whose symbolic expression was present. The tree of life motifs seen on the Seljuk palace tiles have been processed many times with the underglaze technique and there are also various lüster examples. During the Ottoman period, the tree of life motif was usually called cypress, cypress. In Iznik ceramics, it is seen in the late period of the "Baba Nakkas" ecol in the 1520s. Cypress motifs 16. while the century found more intensive use in Iznik ceramics on plates, cups, jugs and similar uses are rarer on items. During the period, it is seen that the tree of life, placed in the center, is accompanied by tulip, carnation, hyacinth, crockery flowers, large curved leaves and cloud motifs seen in a naturalistic style on plates with leaf slice edges. The varieties of tree motifs used in Ottoman tiles are depicted as religious and civil architectural surfacing, and usually evergreen, coniferous. As it forms the most depicted group in tiles, cypress trees are seen as dominant in compositions in patterns that are more symmetrical and accustomed to the numerical balance of motifs. The compositions created with the axis of the pattern were used together with naturalistic flowers such as tree of life, tulip, rose, Decanter, hyacinth. Cypress trees on tiles in the Crown Apartments, Favorites Apartment, New Mosque Hünkar Kasrı, Hagia Sophia Library and Eyüp Sultan Tomb in Topkapı Palace, 16. End of the century, 17. It is one of the magnificent examples belonging to the century. The tree of life, which has been seen as a link between worlds throughout world history, has existed in the cultures of societies in accordance with their lives and beliefs, and has been included in Turkish culture as a cultural element that has been used for centuries through its reflection on tiles.

**Keywords:** Tree of Life, Cypress, Tree, Motif, Decoration, Tile, Ceramic.

## Giriş

İnsanoğlunun var olduğu günden bu yana en ilkel inanışlardan, ilahi dinlere kadar ağaç, kutsal olarak kabul edilmiş diğer varlıklardan daha kıymetli kılınmış ve çeşitli sembolik anlamlar yüklenmiştir.

Evrensel bir kültür unsuru olan “hayat ağacı” hemen her toplumda kutsal olarak nitelendirilmesiyle yüzyıllar boyunca yer bulmuştur. Türk toplumlarında da önemli bir sembol olarak yaşam alanlarına yansımış, süsleme sanatlarında sıklıkla kullanılmıştır. 1071 yılında Selçuklunun Anadolu’ya yerleşmeye başlamasıyla, Türkler, kendilerine ait olan; kültür ve sanat birikimlerini Anadolu coğrafyasına ait geleneklerle harmanlayıp birçok alanda yeni eserler ortaya koymuşlardır. Mimariyle gelişen bir sanat dalı olan çiniler de yerleşik hayatlarıyla birlikte yapıları süslemeye başlamışlardır. Türk toplumunun inançlarına, değerlerine bağlı olarak gelişim ve değişim gösteren süsleme anlayışı, tabiat ile iç içe olan yaşamları çinilerde görülen kompozisyonlara yansımıştır. Geçmişte sembolik anlamlarıyla bilinen kimi motifler de birçok zaman süsleme ögesine dönüşmüştür. Türk mitolojisinde yaşam, ölüm ve evren simgesi olarak bilinen hayat ağacı bu motiflerin en bilinenlerindedir. Kullanıldığı devrin ve dönem üslubunu yansıtan, birbirinden farklı formlarda yorumlanmıştır. Türk kültürü ve çini, seramik sanatı içinde yüzyıllar boyunca yer alan “hayat ağacı” günümüze kadar ulaşan önemli bir kültür ögesi olmuştur. Bu araştırma makalesi kapsamında, Türk kültüründe önemli bir yeri olan hayat ağacı motifinin İslamiyet öncesi ve İslamiyet sonrasında kullanımına yer verilmiş bir kültürel aktarım nesnesi olan “hayat ağacı” motifinin etkileşimler sonucunda çini sanatına aktarımı ve değişimi, gelişimi üzerinde durulmuştur.

### Yöntem

“Türk Kültüründe Hayat Ağacı, Bir Motif Olarak Çini ve Seramiklerde Kullanımı” adlı çalışmada nitel araştırma modeli ile literatür taraması yapılmıştır. Verilerin toplanması tarama modeli çerçevesinde; konuyla ilgili kitaplar, makaleler, dergiler ve internet kaynaklarından yararlanılmıştır. Bu araştırma boyunca elde edilen veriler sonucunda: Tarihte yer alan en eski Türk toplumlarından başlayarak Türk kültüründe ağaç, hayat ağacı sembolü irdelenmiş, Anadolu Selçuklularından itibaren Osmanlı dönemi Türk çini ve seramik sanatında sevilen bir motif olarak kullanılan hayat ağacının biçimsel değişimi ve kullanılan çinilerin desen ve kompozisyonları değerlendirilmiştir.

### Bulgular

#### Türk Toplumlarında Ağaç ve Hayat Ağacı Sembolü

Dünyanın yaratılışı ve insanoğlunun var olmasını içeren rivayetlerde en sık kullanılan öge olan ağaç, kökleriyle toprağın derinliklerine inen, dallarıyla gökyüzüne uzanmasıyla (Erbek, 1986: 26) boyutlarının diğer canlıları geçmesi, ömrünün uzun olmasıyla da ilkel insanoğlu ona tanrısal özellikler atfetmiştir. Gökyüzünde her zaman izlenen kozmik, tanrısal varlıkların dışında, tohumdan üreyen, hayvan ve insandan sonra ağaç olmuştur (Kuban, 2010: 93). Yeryüzündeki çeşitli toplumlarda ağaca karşı duyulan bu denli bir saygı, ilgi ve korku giderek ağaç kültürünün oluşmasına yol açmış, inançlarında yer alan bir simge haline dönüşmüştür (Erbek, 1986: 26).

Kullanıldığı kültürlerde, “Kozmik Ağaç”, “Dünya Ağacı”, “Evliya Ağacı”, “Rıdvan Ağacı”, “Tûba Ağacı” olarak da isimlendirilen hayat ağacı, axis mundi (Evren Direği), cennet, gök, bereket gibi kavramların yanında evrenle yaşam arasındaki tüm ilişkileri simgeleyen evrensel bir motif olarak bilinmektedir (Kuban, 2010: 95).

Ağacın, yapraklarının döküldüğünde bile dallarının ve kökünün kalıcı olması, bir direğe dönüşümü, yaprakların ağacın değişmeye tepki veren kısmı olduğu manasına gelen sembolik bir anlam taşımaktadır. Yaprakları döküldüğünde ağacın merkezinin değişmemesi, görünen dünyanın etrafında döndüğü dikey ekseni ortaya çıkarmaktadır. Böylelikle kozmik ağaç olarak da anılan hayat ağacı,

yalnızca kozmosun sonsuz yenilenmesinin yanı sıra ölümsüz merkezini de yansıtmaktadır. Böylelikle birçok inanışta gök direği ve yenilenmeyi simgelemektedir (Cook, 1974: 15-16).

Türk mitolojisinde de gökle yer arasındaki bağlantı-ilişki bir ağaç ya da dağ motifiyle kurulmuştur. Hayat ağacı da evrenin yapısı ile ilgilidir. Evren direği, ağaç ya da dağ motifiyle eşdeğer görülmektedir (Kuban, 2010: 97). Bir Altay halk şarkısında “dünyanın merkezinde bir demir dağ ve üzerinde beyaz, yedi dallı bir ağaçtan söz edildiği rivayet edilmektedir. Türk kökenli kavimlerde dünyanın direği gibi, katlardan oluşan bir yapısı olduğu düşünülmektedir. Yakutlarda ise bu ağacı “kökleri yerin dibinde, tepesi dokuzuncu kat gökte olarak tanımlamış (Kuban, 2010: 97).

Kimi zaman “evrensel sütun” kimi zaman da “kozmetik dağ” olarak anlandırılan bu oluşum, merkez kavramına karşılık gelmektedir. Aynı zamanda hayat ağacının yedi dalı olduğu, bu dalların da her birinin göğün katlarına karşılık geldiği ifade edilmektedir. İnsanların kaderinin aynı ağacın yapraklarında yazılı olduğu ve her birinin düştüğünde bir insanın hayatının son bulduğu rivayet edilmektedir. Bunun yanında, canlıların yaşam kaynağı olan öz suyunu bünyesinde barındırdığı kabul edilmektedir (Çaycı, 2012: 11). Yalnızca Türk toplumlarında değil hemen hemen tüm inanç sistemlerinde hayat ağacına referans verilmektedir.

“Zerdüş dininde hayat ağacının (beyaz homa) meyveleri cennette mukaddes ruhları besliyor melekler de öteye geçemezdi. Tevrat’ta cennetin merkezindedir. Bunun bir asma dalı olacağı yazılıdır. Kur’an’da Sidre Ağacı’nın (Sidred’ül- Müntheha) yedinci kat gökte Allah’ın tahtının sağında olduğu yazılıdır. Bu cennetin sınırydı ve melekler de daha öteye geçemezdi” (Kuban, 2010: 96) denilmektedir.

İslamiyet’in kabulünden sonra hayat ağacı cennette var olduğu söylenen Tûba Ağacı ile bir tutulmakta olup, kimi İslami kaynaklarda hayat ağacı, “Tuba” olarak geçmektedir. Müslüman toplumların kültür, sanat ve edebiyatında kökeni Hz. Peygamber’in makamı olan “vesile cennetinde, dalları en üstten alta doğru bütün cennet tabakalarına ulaşacak şekilde olan ağaç olduğu tasavvur edilmektedir (Gürcüm, Kaleli, 2020: 461).

Read, İslam’da Ağaç sembolü isimli makalesinde:

*“Allah’ın nasıl bir sembol zikrettiğini görüyor musun: “Güzel söz, kökü sağlam, kökü sağlam, kökü sağlam olan güzel bir ağaca benzer. Cennette dallar, Rabbinin izniyle her mevsim meyvesini veriyor? (Kur’an XIV: 24-5)2”*

Kuran’ı Kerim’den yaptığı alıntı ile evrensel bir sembol olarak yansıması ve İslam’daki açıklamasına vurgu yapmaktadır. Dünya tarihi boyunca insanın ağacı dünyalar arasında bir bağlantı olarak gördüğünü de belirtmektedir (Reat, 1975: 2). Bu bağlamda, toplumların yaşam ve inançları doğrultusunda kültürlerinde var olan hayat ağacı, evrensel bir sembol olarak yüzyıllardır varlığını sürdürmekte olduğu görülmektedir.

### **Türk Sanatında Süsleme ve Motifi Kullanımı**

Zeyn kökünden türetilmiş olan “tezyinat” kelimesi, süslemek, bezemek, donatmak anlamında kullanılmaktadır (Doğanay, 2012: 79). Türk toplumlarının yaşam alanlarından, sanatlarına kadar kullanılmış olan motifler ve figürler Orta Asya, Asya, Mezopotamya ve Bizans gibi yaşadıkları coğrafyaların tarihsel geçmişinin etkisi altında şekillenmiştir. Motifler, Türk toplumlarının tarihi geçmişlerini belgeleyen birer maddi kültür verileri olmaktadır (Şahin, 1985:13).

Kültürel birikimler yaşam içinde oluşarak geleceğe bir değişim, gelişim ve süreklilik içinde aktarılırlar. Aktarma işi de toplumlarca üretilip tüketilen bilgi, beceri ve değer yargılarının yaşama geçirilmesiyle



gerçekleştirilir. Bu bağlamda bir ulusun kültürü ve o kültür içinde yer alan unsurlar, o ulusun insanların geçmişle gelecek kuşakları arasında bağ kurmada önemli bir rol oynamaktadır. Çünkü kültür var olmanın ve değişimin temelidir (Öztürk, 1997: 331).

Türk toplumları, tabiatla iç içe geçmiş olan hayatlarını motiflere de yansıtılmışlardır. Doğan Kuban'a göre:

*“İnsan ve doğa arasındaki ilişkinin birer simgesi olan bitkisel motifler, zaman içinde anlamı unutulmuş olsa da sanat yapılarında simgeselleşen doğal objenin estetik içeriği olmasa da, belki bir bezeme yorumu ilkesi olarak, bezeme klişesine dönüşmemiş her doğal motifli kompozisyon simgesel olarak değerlendirilebilir. Bu simge, destandan, bir inançtan, mitolojiden ya da bir hikâyeden gelir. Sanat tarihçilerin çok yinelediği gibi her motif başlangıçta bir simge olarak ortaya çıkmıştır” (Kuban, 2010: 184).*

Kullanımına yer verilmiş tüm bu motifler, geçmiş ve gelecek arasında bağ kurmuş, toplum belleğinde yer edinen geçmişten geleceğe yansıyan sürekliliği sağlamıştır.

### **Anadolu Selçuklularında Hayat Ağacı Motifi ve Çini Örnekleri**

Türklerin Anadolu'ya yerleştikleri zaman beraberlerinde getirdikleri unsurlar ile var olan unsurların harmanlanması Anadolu Selçuklu sanatının oluşum sürecinde şekillenmesi açısından oldukça önemlidir. Selçuklu sanatının Anadolu coğrafyasında doğuşunu sağlayan nitelikli oluşumlar ve kültür çeşitliliğidir. Anadolu'da Türk çini sanatı, süsleme sanatında olduğu gibi Orta Asya, Türk, İran, Suriye, Sasani ve Büyük Selçuklu ile Anadolu'nun fetih öncesine ait Ermeni ve Bizans kültürlerinin etkileri ile gelişim göstermiştir.

10. Yüzyılın ikinci yarısında İslamiyet'i kabul edinceye kadar genelinde Şamanizm 'e inanan Oğuz boylarından koparak 11. Yüzyılda Horasan'a, İran'a ve Anadolu'ya uzanan Selçukluların figür sanatında Orta Asya geleneklerinin ve inançlarının hâkim olması olağandır (Öney, 2004: 161-168).

Tüm bu unsurların bir araya gelerek Anadolu Selçuklu sanat anlayışının şekillenmesine neden olmuştur. Süslemenin egemen olduğu mimari, çini, seramik, maden ve diğer alanlarda insan, hayvan figürleri, bitkisel motifler oldukça yoğun bir biçimde kullanılmıştır. Özellikle dini ve sivil yapıları tamamlayıcı bir unsur olan motifler, süslemelerde birbirlerinden farklı biçimlerde işlenmişlerdir. Hayat ağacı motifine de birçok kez yer vermişlerdir. Nar, haşhaş gibi bitkisel motifler ile aslan, çeşitli kuş figürleri ve ejderle birlikte kompozisyonlarda yer almışlardır.

Anadolu Selçuklu sanatında erken devirlerde genellikle tek başına ya da kuşlarla çevrelenmiş olarak görülen hayat ağacı, daha geç dönemlerinde ise çeşitli refakat eden hayvanlarla birlikte işlenmiştir. Bu dönemdeki tek başına görülen örnekleri ise sadece dini mimaride görülmektedir. (Öney, 1968: 25-26) Bu şekildeki kompozisyonlar pek çok taş eserler üzerinde görülmektedir.

En bilinen örneklerinden olan Divriği Ulu camisinin kuzey taç kapısındaki büyük yaprak ve palmetlerle<sup>1</sup> kurulmuş kompozisyonun bir evren direği ya da hayat ağacı bulunmaktadır (Kuban, 2010: 95).

Türk bezeme sanatları açısından değerlendirildiğinde kapı üzerinde yer alan desenlerde küçük boy sade, ayırma ve sencide motifleriyle hurdelenmiş (süslenmiş) iri rûmî motiflerle birlikte kullanıldığı görülmektedir. Hayat ağacı, onun hemen tepesinde göğü temsil eden çift başlı kartal ve dibindeki

<sup>1</sup>Şahin, 1983: 28) Palmet: (1) İki rûmînin simetrik olarak birleşmesi ile oluşan motif. (2) Palmiye yaprağı biçiminde bitkisel süsleme motifi.

koruyucu ejderle oluşturulan taş kabartma-rölyef ay biçiminde görülmektedir (Ögel, 1994: 64). Portal üzerinde küçük bir vazodan dal şeklinde çıktığı görülmektedir (Öney, 1968: 26).



**Resim 1.** Divriği Ulu Cami Hayat Ağacı Bezemesi (Url1)



**Resim 2.** Hayat Ağacı Bezemesi Detayı (Url 2)



**Resim 3.** Hayat Ağacı Bezemesi Detayı (Url 3)

Divriği örneğindeki hayat ağacı motifinin okumasını Doğan Kuban şu şekilde yorumlamaktadır:

*“Divriği bezemesi bağlamında diğer önemli bir olgu da ağaç soyutlamasıdır. Ağaç motifinin, her zaman, doğal bir ağaç biçimine referans vermesi gerekmez. Natüralist varlığını yitirmiştir. İdeal bir doğanın ya da soyut bir cennet imgesinin işareti olarak kullanılmaktadır. Çeşitli eşyalar üzerinde ağaç motifinin kayda değer bir simgesellik taşıdığı ileri sürülemez de camilerin mihraplarına ve kible kapılarına getirildiği zaman simgesel bir içerik kazanmaktadır. Divriği kapısı gibi bir konumda basit bir bezemenin çok ötesinde bir anlam taşıdığı yadsınamaz. Bu nedenle Divriği kuzey taş kapısı kozmik ağaç ya da hayat ağacı geleneği içinde özgün ve güçlü bir simgesel içerik modeli olarak kabul edilmelidir” (Kuban, 2010: 85).*

Yakutiye Medresesi'nin giriş kapısının sağ tarafında yer alan hayat ağacı, palmet motifini andıran birbirini ardına gelen birimlerden oluşmaktadır. Hemen altında iki aslan ve üzerinde bulunan kartal figürü ile adeta bir tılsım, koruyucu gibi yapıda yer almaktadır.



**Resim 4.** Yakutiye Medresesinde Yer Alan Hayat Ağacı Motifi (Url 4)



**Resim 5.** Konya İnce Minareli Medrese Portal Nişinde Yer Alan Hayat Ağacı Motifi (Fot. Kırtay: 2012)



**Resim 6.** Erzurum Çifte Minareli Medresesinde Yer Alan Hayat Ağacı Motifi (Url 5)

Konya İnce Minarelinde ise portal nişinin iki yanında simetrik biçimde, hilalden yükselen bir nar dalı olarak işlenen hayat ağacı, Erzurum Çifte Minareli Medresesinde ise yine tek başına yer almaktadır. Küçük bir vazodan çiçek buketi gibi yükseldiği görülmekte olup, bir rozet gibi portalin dış bordürüne işlenmiştir. Bir motif olarak diğer örneklerinden biçimsel olarak farklı olmasına rağmen, suyu anlamı taşıyan vazo ve cennet sembolü olarak bilinen narla ile tasvir edilmesi, Gönül Öney'e göre bu motifin hayat ağacı olduğuna işaret etmektedir (Öney, 1994: 26).

Hayat ağacı motifi, Selçuklu çinilerinde, genellikle kuş figürleriyle birlikte yer almaktadır. Kuş figürlerinin yanında ve ortalarında yer alan motif, Rüçhan Arık'ın yorumuna göre:

*“Şaman gelenekleri açısından bakılırsa evrenin ekseni, Şaman'ın ruhuna alemler arası yolculukta merdiven görevi görmekte, kuşlar da Şaman'a eşlik eden ruhları temsil etmektedir. İslam inancına göre ise, cennet simgesi ağaçta, cennet kuşları tünemiştir. Diğer bir taraftan da Kubad Abad Sarayı'nda her sabah adeta toplantı yaparcasına bir ağaca üşüşen sığırcık kuşlarının bu resimlere esin kaynağı olabileceği”* şeklindedir (Arık, 2000: 105, 106).



**Resim 7.** Hayat Ağacı ve Bir Çift Tavus Kuşu ve Simetrik Bir Çift Kuş (Arık, 2000: 95)



**Resim 8.** Selçuklu Çinilerinde Hayat Ağacı ve Kuş Figürleri (Arık, 2000: 94)



**Resim 9.** Kozalak Biçimine Benzeyen Hayat Ağacı ve Altında Tünemiş Görünen Kuşlar (Arık, 2000: 94)



**Resim 10.** Dört Kollu Çini Yüzeyi Üzerinde Betimlenen Rumi Motiflerinden Oluşan Hayat Ağacı ve Kuş Figürleri (Arık, 2000: 104)

Kubad Abad Sarayı figürlü çinilerinde bulunanlar hayat ağacı olarak yorumlanan motifler biçimsel olarak birbirinden farklılık göstermektedir. Kimilerinde fazla stilizasyona uğramadan ağaç formunda, kimilerinde ise palmet gibi, bazılarında da haşhaş, nar, kozalak gibi, ya da bir dal üzerinde başka motif kombinasyonları ile karşımıza çıkmaktadır.



**Resim 11-12.** Hayat Ağacı ve Yanında Karşılıklı Duran Kuş Figür Tasvirli Çiniler (Arık, 2000: 93)

Geçmişte sembolik anlatımı mevcut olan kimi motiflerle birlikte çinilerde de kullanılmıştır. Ebedi hayat suyu ihtiva ettiği düşünülen bir vazo-kâse (Öney, 1968: 26) cennet sembolü olan nar ve yine cenneti, sonsuzluğu sembol eden tavus kuşunun birlikte kullanılması, kesin bir bilgi kaynak olmamasına karşın anlatımı destekler niteliktedir. Tek başına kullanıldığı örneklerde ise motifler sekiz kollu yıldız karo üzerinde egemen görülmektedir. Kimi küçük geometrik ve bitkisel motifler yalnızca tamamlayıcı olarak kullanılmıştır. Selçuklu saray çinilerinde görülen hayat ağacı motifleri, birçok kez sır altı tekniği ile işlenmiş olup muhtelif olan lüster tekniğiyle bezenmiş örnekleri de vardır.



**Resim 13.** Hayat Ağacı ve Simetrik Kuş Figürlü Lüster Teknikli Çini (Arık, 2000: 94)



**Resim 14.** Hayat Ağacı ve Üzerinde Tünemiş Kuşlar-Lüster Teknikli Çini (Arık, 2000: 106)

### **Osmanlı Dönemi Çini ve Seramiklerinde Hayat Ağacı Motifi**

Hayat Ağacı, Osmanlı döneminde daha çok selvi, servi ağacı olarak bilinmektedir. İlk olarak 15. Yüzyıl kalemşlerinde görülen ağaç, İznik seramiklerinde ise 1520'lerde "Baba Nakkaş" ekolünün geç devrinde olmuştur. Selvi motifleri 16. yüzyıl İznik seramiklerinde tabaklarda daha yoğun kullanım alanı bulurken, fincan, sürahi ve benzeri eşyalarda daha nadir yer almaktadır. Dönemde daha çok yaprak dilimi kenarlı tabaklarda, merkeze yerleştirmiş hayat ağacı, yarı natüralist üslupta görülen lale, karanfil, sümbül, çiğdem çiçekleri, iri kıvrımlı yapraklar ve bulut motifleriyle birlikte kompozisyonlarda yer almıştır.



**Resim 15.** Hayat Ağacı Motifli Seramik Şişe  
Osmanlı Dönemi/İznik (Aslanapa, 2006: 64)



**Resim 16.** Osmanlı Dönemi, 16. Yüzyılın İkinci Yarısına Ait  
Hayat Ağacı Motifli Tabak (1570-1575) Atasoy, Raby,  
1989)

İlkbaharda tomurcuklanması ve meyve vermesi, sonbaharda ise yaprakların kuruması ve dökülmesi ölümü simgelemektedir. Yedi ve dokuz yapraklı olması nedeniyle, gökyüzünün katmanlarını sembolize etmektedir. Bazı görüşlerde Allah'ın ilk harfi olan elife benzetilmektedir.



**Resim 17.** Osmanlı Dönemi, "Selvi" Motifli  
Tabak, İznik (1565-1570) (Atasoy, Raby,  
1989)



**Resim 18.** Osmanlı  
Dönemi İznik (1575-  
1580) (Atasoy, Raby,  
1989)



**Resim 19.** Osmanlı Dönemi, İznik (1560)  
(Atasoy, Raby, 1989)

Osmanlı İznik seramiklerinde kullanılan selvi ağaçları genellikle tek bir kökten çıkan, formun merkezinde, göğe doğru uzanan görünümü ve dilimli detaylarla kullanılmış, birbirine benzer biçimlerde görülmektedir.

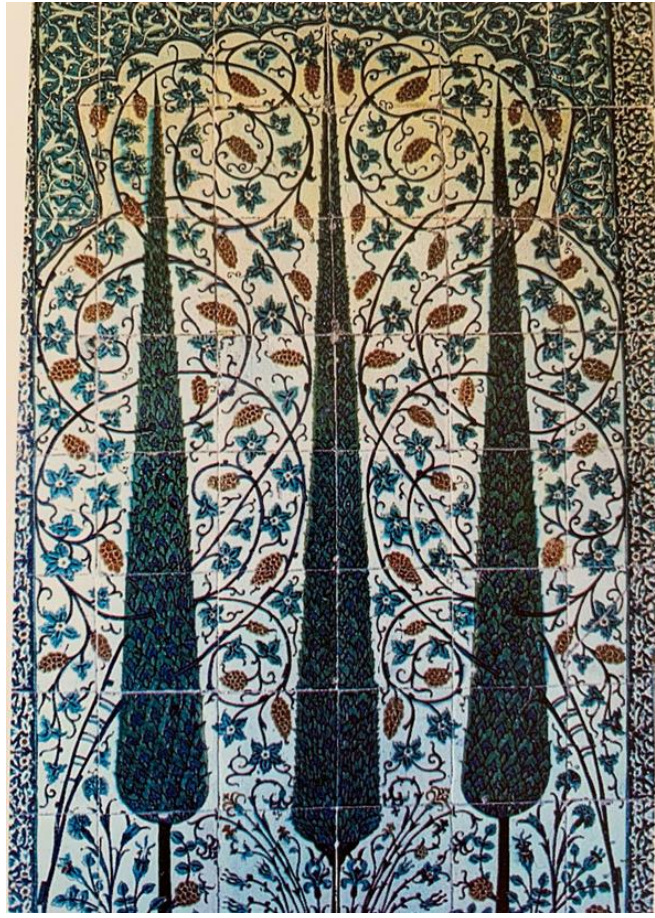
Çinilerde ise hayat ağacı- selvi motifleri, dini ve sivil mimarilerde, Akdeniz kıyılarının yerlisi olarak tabir edilebileceği yaprak dökmeyen, genelde kozalaklı olarak tasvir edilmiştir. Daha çok simetrik ve motif birimlerinin dengeli biçimde yer aldığı Osmanlı dönemi İznik desenlerinde selvi ağaçları kompozisyonlarda egemen olarak görülmektedir. Desenin aksı ile oluşturulan kompozisyonlar, hayat ağacı, lale, gül, karanfil, sümbül gibi natüralist üsluplu çiçekler ile bir arada kullanılmıştır (Atasoy, Raby, 1987: 235) (Demiriz, 1997: 189).



**Resim 20-21.** Osmanlı Dönemi "Selvi"- Hayat Ağacı Motifli Çiniler (Demiriz, 1997: 189)



**Resim 22.** Sultan Ahmet Camii "Selvi" Motifli Çini Pano (Demiriz, 1997: 224)



**Resim 23.** Topkapı Sarayı Harem Odası "Selvi" Motifli Çini Panolar (Demiriz, 1997: 189)



**Resim 24.** Eyüp Sultan Türbesi "Selvi" Motifli Çini Pano (Demiriz, 1997: 235)

Topkapı Sarayı'ndaki Velihaht Daireleri, Ayasofya Kütüphanesi ve Eyüp Sultan Türbesi'ndeki çiniler gibi, ayrıca küçük selviler yinelenen motifler arasında ayırıcı unsur görevi görmektedir. Çiçek dalları ve üzüm salkımına sahip asmalar arasında, merkezi bir konumda konumlanmış selvi de alışılmadık bir kompozisyona sahiptir. Motiflerin dış hatları yarı natüralist formda gerçeğe yakın biçimde çizilmiş olup, içlerinde kullanılan detaylar birbirinden farklılıklar göstermektedir. Topkapı Sarayı'ndaki Gözdeler Dairesi'nde ve Yeni Cami'deki hünkâr kasrı çinilerinde yer alan serviler 16. Yüzyıl sonları, 17. Yüzyıl arasına ait olan görkemli örneklerindedir (Demiriz, 1997: 189).



**Resim 25.** Eyüp Sultan Türbesi Çinilerinden Selvi Ağacı Detayı (Demiriz, 1997: 235)



**Resim 26.** Sultan Ahmet Camii Çinilerinden Selvi Motifi Kök Çıkış Detayı (Demiriz, 1997: 226)

Osmanlı dönemi Kütahya çini ve seramiklerinde ise selvi motifleri yüzeylere sır altı bezemelerle veya kabartma olarak yüzeylere işlenmiştir. Yer aldığı yüzey ve formlar üzerindeki kompozisyonlarda; geometrik, bitkisel bezemeler, kandil ve kuş figürleriyle birlikte görülmektedir. Kobalt mavisi, turkuaz, kiremit kırmızı, yeşil ve sarı ile renklendirilmiştir. İznik örneklerine kıyasla çeşitli formlar üzerinde birbirinden bağımsız her biri biricik olan selvi motiflerinin kullanılıyor olması da dikkat çekicidir. Oldukça sınırlı örneklerine rağmen dönemini yansıtmakta olduğu görülmektedir.



**Resim 27.** Hayat Ağacı Tasvirli Çini Parçası 17. yy. Osmanlı Dönemi / Kütahya (Demirsar, Arlı, 1997: 242)



**Resim 28.** Hayat Ağacı Motifli Seramik Tabak, 18. yy. ) Osmanlı Dönemi / Kütahya (Bilgi, 2005: 160)



**Resim 29.** Selvi Motifleriyle Bezenmiş İbrik, 18. yy. 2. Yarısı Osmanlı Dönemi / Kütahya (Bilgi, 2005: 77)



**Resim 30.** Selvi ve Çift Kuş Motifli Seramik Tabak, 18. yy. 2. Yarısı Osmanlı Dönemi / Kütahya (Bilgi, 2005: 120)

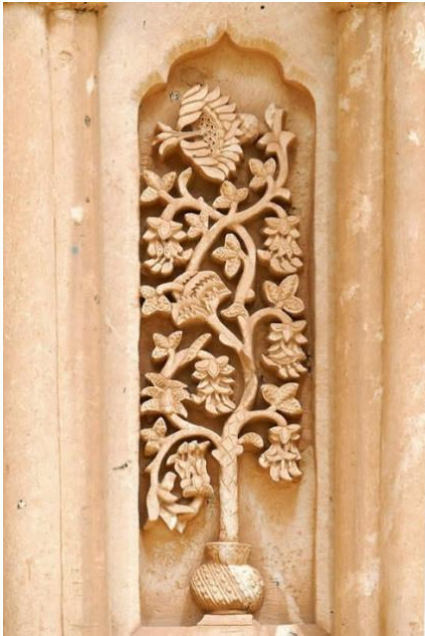


**Resim 31.** Selvi Motifleriyle Bezenmiş Sürahi, 18. yy. 2. Yarısı Osmanlı Dönemi / Kütahya (Bilgi, 2005: 79)

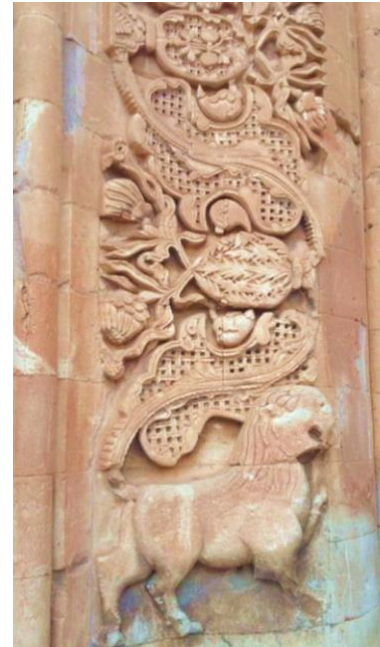


**Resim 32.** Selvi Motifleriyle Bezenmiş İbrik, 18. yy. 2. Yarısı Osmanlı Dönemi / Kütahya (Bilgi, 2005: 78)

18. yüzyılda Osmanlı dönemine ait Ağrı Doğu Bayazıt'ta bulunan İshak Paşa Sarayı'nın (1784) ön cephesinde görülen hayat ağacı motifi de oldukça istisnai bir örnek olarak görülmektedir. Selçuklu örneklerine benzer nitelikte, portalde belirgin nar, şakayık çiçekli hayat ağacı motifleri barok dönem etkileri taşıyan kompozisyonlar (Öney, 1968: 27) çinilerdeki selvi formlarından oldukça uzak yorumlanmışlardır. Genel olarak Osmanlı devri çinilerinde kökeninde sembolik anlatımları olan, süslemelerde yer bulan "hayat ağacı" – "selvi" motifi asırlar boyu zengin bir çeşitlilikle yüzyıllarca kullanılmış, kültürel sürdürülebilirliği sağlaması ile de önemli kılınmıştır.



**Resim 33.** İshak Paşa Sarayı Türbe Gövdesinde Görülen Hayat Ağacı Motifi (Url: 6)



**Resim 34.** İshak Paşa Sarayı Harem Taç Kapısında Görülen Rumi Motiflerinin Oluşturduğu Hayat Ağacı Motifi (Url: 7)





**Resim 35.** İshak Paşa Sarayı II. Taçkapısının Yan Yüzeylerinde Görülen Selvi Motifi (Url: 8)



**Resim 36.** Harem Taçkapısında Görülen Selvi Motifi (Url: 9)

### Sonuç ve Tartışma

“Ağaç”, küçük bir tohumdan üremesi, köklerinin yerin altına inmesi, gövdesiyle canlılar âlemini temsil etmiş, dallarının sonsuz göğe doğru uzanması, ayrıca yapraklarının döküldüğünde bile dallarının ve kökünün kalıcı olması, bir direğe dönüşümüyle sonsuzluk olarak nitelendirilmiştir. Ağacın merkezinin yaprakları döküldüğünde değişmemesiyle, görünen dünyanın etrafında döndüğü dikey ekseni ortaya çıkarmaktadır. Böylelikle kozmik ağaç, evren ağacı olarak da anılan hayat ağacı, yalnızca evrenin sonsuz yenilenmesinin yanında ölümsüz merkezini de yansıtmaktadır. Böylelikle birçok inanışta insanın var olmasından ve dünyanın yaratılışıyla ilgili rivayetlerde yer almış ve gök direği olmasıyla yenilenmeyi simgelemiştir. Böylelikle sürekli yenilen varlığıyla, ona karşı duyulan korku ve saygı nedeniyle “ağaç kültürünün” oluşmasına neden olmuştur. Bu nitelikleriyle evrensel olarak kutsal sayılmış, ilkel inançlardan, ilahi dinlere kadar önemli ve değerli kılınmıştır. Böylelikle toplumların inançları, yaşayışları ve gelenekleriyle şekillenen kültürleri içinde yer edinmiştir. Türk topluluklarında da hayatın ve sonsuzluğun temsili olarak görülmüştür. İslamiyet öncesinde ağacı kutsal kabul etmişler, İslamiyet sonrasında ise kimi zaman inançları doğrultusunda çoğu zaman ise bir imge olarak sanat yapıtlarında bir motif olarak kullanmışlardır. Binlerce yıllık zengin kültür tarihinin ve buldukları coğrafya ile şekillenen süsleme sanatlarında, değişen, günün beğeni ve algısını yansıtan motiflerden biri olmuştur. Özellikle İslamiyet öncesi kimi motiflerin kutsal sayılması, insanların bilinmezliğe duydukları korkuları alanlarına taşımalarına neden olmuştur. Böylelikle kimi bazı motifler inanç ve düşüncelerin birer sembolü olmuşlardır. Tabiat ile iç içe yaşamış bir tarihe sahip olmalarının bir sonucu olarak doğa kaynaklı motifleri tüm yaşam alanlarına taşıdıkları görülmektedir. Türk çini sanatında da yüzyıllarca kesintisiz ve yaygın kullanılan motiflerden biri olmuştur. Anadolu’da Selçuklu ile başlayan Türk sanatının birçok alanında olduğu gibi çini ve seramiklerde tek başına ya da kimi sembolik ona eşlik eden motif ve figürlerle kullanılmıştır. Sembolik bir anlam ile kullanıldığına dair kesin bir belge bulunmamasına karşın içerdiği iki dünya arasındaki bağ, cennet simgesi gibi bilinen manalarını destekleyecek örneklerde mevcuttur. Cennet ve sonsuzluğu simgeleyen tavus kuşlarıyla, birer eşlikçi

olarak çeşitli kuşlarla ya da vazo, kâse gibi ebedi hayat suyu anlamlarına gelen kimi nesnelere bir kompozisyonlar içinde kullanılması ilgi çekicidir. Hayat ağacı motifleri Selçuklularda birbirinden bağımsız başka biçimlerde de görülmüştür. Palmet, kozalak ağacı, tek bir dal üzerinden çıkan çok yapraklı bitki yahut göğe uzanan bir direk formunda yer almıştır. Birlikte kullanıldığı diğer öğeler bu ağaç-bitki formlarının hayat ağacı olduğu yorumunu kazandırmıştır. Osmanlı Döneminde “selvi”, “servi” olarak adlandırılan hayat ağacı, İznik çinilerinde genellikle kalın bir kökten çıkan heybetli, simetrik ve bulunduğu alanının içinde egemen bir motif olarak karşımıza çıkmaktadır. İznik çini ve seramiklerinde ise düzenli bir hat içinde, formun tam ortasında ve yine hakimiyet kuran bir motif olmuştur. Motif form olarak birbirlerine benzer, tabiattaki biçiminde olup, iç kısımları detaylı olarak işlenmiştir. Lale, karanfil, sümbül, gül, haşhaş, nar, bahar dalı-ağacı gibi çiçekli bezemelerin arasında, doğa kaynaklı kaya, dalga motiflerin yanında zencerek desenli bordürlerle birlikte yer almışlardır. Kütahya çini ve seramiklerindeki örneklerde ise dönemin zengin motif repertuarına karşın oldukça sınırlı sayıda kalmış oldukları görülmektedir. İznik’ten bağımsız olarak kullandıkları yerel bitkisel süsleme motifleriyle, kandil, kuş betimleri ve geometrik düzenlemeler ile kompozisyonlarda yer verilmiştir. Selvi biçimli motiflerin yanı sıra zikzaklı bir kuşak ve noktacılarla oluşturulan hayat ağacı motifleri oldukça dikkat çekicidir. Son olarak, bir sembol, bir anlatım öğesi olan hayat ağacı, çini ve seramiklerin süsleme üslubuna dahil olmuş, Türk toplumunun inanç, değer ve yaşam anlayışlarına bağlı olarak gelişim ve değişim göstermişlerdir. Hayat ağacı motifi, yüzyıllarca kullanılmaya devam edilmiş yer aldığı her dönem içinde sanatkarları tarafından eşsiz biçimde yorumlanmıştır.

#### Kaynakça

- Arık, R (2000). Kubad Abad. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Aslanapa, O (2006). Turkish Tile and Ceramic Art. İstanbul: Gözen Kitap ve Yayınevi.
- Atasoy N, Julian R (1989). İznik Seramikleri, Londra: Alexandria Press.
- BİLGİ, H (2005). Kütahya Çini ve Seramikleri II, İstanbul: Pera Müzesi Yayını 2.
- Çaycı A vd. (2012). Mitoloji ve Din, T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını, No:2522, Açıköğretim Fakültesi Yayını, No: 1493, S.11-12, Eskişehir.
- Demiriz Y, Arlı H (1997). “Tile Gardens”. İstanbul. The Story Of Ottoman Tiles and Ceramics, Fotoğraf: Ertem. E, A., H., Creative Yayıncılık ve Tanıtım Ltd. Şti.
- Doğanay, A (2012). “Tezyinat”. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, 41, S. 79-83.
- Erbek, G (1986). Hayat Ağacı Motifi I. Antika Dergisi, 2(15):26-35.
- Gürcüm B, Kaleli D (2020). Kültür Ekseninde Hayat Ağacı Sembölü, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 13(72):461.
- Kuban, D (2010). Divriği Mucizesi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cook, R (1974). The Tree of Life. Newyork: Published by Thames and Hudson.
- Ögel, S (1994). Anadolu’nun Selçuklu Çehresi. İstanbul: Akbank Yayınları.
- Öney, G (2004). Selçuklu Dini Yapılarında Figürlü Tasvirler (Hayat Ağacı). İstanbul: Sanat ve İnanç: Melül Meriç Anısına, Cilt: II.
- Öney, G (1968). Hayat Ağacı. Ankara: Belleten, Türk Tarih Kurumu, XXXII (125):26, 33.

Öztürk, İ (1997). “Cumhuriyet döneminde Türkiye’de Kültürel Değişim ve Müzecilik Açısından Kültürün Maddi Ürünlerinin Önemi”. Ankara: V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi, Maddi Kültür Seksiyon Bildirileri, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları:1904, Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları: 249, Seminer Kongre Bildiriler Dizisi: 56, S. 331.

Reat, R (1975). The Tree Symbol in Islam, Studies in Comparative Religion, 19(3):2.

Şahin, F (1985). Türk Çini Sanatı Süslemeciliği. Kütahya: Anadolu Üniversitesi Yayınları, Kütahya Meslek Yüksek Okulu Yayınları 325(1):13.

Şahin, F (1983). Seramik Sözlüğü. İstanbul: Anadolu Sanat Yayınları, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dizisi, ?(2):28.

Url 1: ET: 07.12.2022, Erişim: <https://tr.pinterest.com/pin/105130972540280500/>

Url 2: ET: 07.12.2022, Erişim: <https://tr.pinterest.com/pin/554505772864876126/>

Url 3: ET: 07.12.2022, Erişim: <https://tr.pinterest.com/pin/554505772864876126/>

Url 4: ET: 10.12.2022, Erişim: <https://erzurum.ktb.gov.tr/#>

Url 5: ET: 10.12.2022, Erişim: <https://tr.pinterest.com/pin/548946642076817419/>

Url 6: ET: 10.12.2022, Erişim: <https://tr.pinterest.com/pin/765119424163361315/>

Url 7: ET: 10.12.2022, Erişim: <https://tr.pinterest.com/pin/409968372304044588/>

Url 8: ET: 10.12.2022, Erişim: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/28718>

Url 9: ET: 11.12.2022, Erişim: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/28718>

#### **Çatışma Beyanı**

Makalenin herhangi bir aşamasında maddi veya manevi çıkar sağlanmamıştır.

#### **Yayın Etiği Beyanı**

Bu makalenin planlanmasından, uygulanmasına, verilerin toplanmasından verilerin analizine kadar olan tüm süreçte “Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi” kapsamında uyulması belirtilen tüm kurallara uyulmuştur. Yönergenin ikinci bölümü olan “Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiğine Aykırı Eylemler” başlığı altında belirtilen eylemlerden hiçbiri gerçekleştirilmemiştir. Bu araştırmanın yazım sürecinde bilimsel, etik ve alıntı kurallarına uyulmuş; toplanan veriler üzerinde herhangi bir tahrifat yapılmamıştır. Bu çalışma herhangi başka bir akademik yayın ortamına değerlendirme için gönderilmemiştir.

## Bekir Sıdkı Sezgin'e Âit Muhayyer Sümbüle Âyin-i Şerif'in Biçim Özellikleri Açısından Tahfili

The Form Analysis of Bekir Sıdkı Sezgin The Muhayyer Sümbüle Mevlevî Âyîn-i Şerîf

Doç. Dr. Sıtkı AKARSU

ORCID: 0000-0002-3028-1021 ◆ Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi,  
Müzikoloji Bölümü, Öğretim Üyesi ◆ [sakarsu@kastamonu.edu.tr](mailto:sakarsu@kastamonu.edu.tr)

### Özet

Mevlevî literatüründe Âyin-i Şerif olarak geçen formlar, günümüzde Mevlevî Âyini olarak da ifade edilmektedir. Sözlerine "Nutm-ı şerif" denilen Âyin-i Şeriflerin güfteleri, Farsça'dır. Sözlerinde de Allah'ın, peygamberin ve tarikat pirlinin isimleri zikredilmektedir. Türk musiki açısından da ayrı ve önemli bir yeri olan bu formlar, müzikal yönü ve anlam bütünlüğü olarak her zaman üst düzey bir besteciliğin ürünü olmuştur. Bölümleri olan "Selam" kısımları bile ayrı manaları içeren belirli temalardaki sözlerden meydana gelmiştir. Yaklaşık olarak, 160'in üzerinde bestelenmiş olan Âyin-i Şeriflerden biri de Bekir Sıdkı Sezgin tarafından bestelenen, Muhayyer Sümbüle Âyin-i Şerif'idir.

Yapılan bu çalışmada, Muhayyer Sümbüle Âyin-i Şerifi biçim özellikleri yönü ile incelenmiş, belirli bulgulara ulaşılmıştır. Doküman analiz yönteminin tercih edildiği betimsel nitelikte olan bu çalışmada, Gülçin Yahya Eser Tahfili Yöntemi kullanılmıştır. Bu tahfil yöntemi ile Âyine ait usûl, ölçü, cümle, bölüm, makam ve güfte yapılarını gösteren eser kurgusu ile icrâ akışı tabloları verilmiş ayrıca açıklanmıştır. Yapılan çalışmadaki in "Selam" olarak nitelendirilen kısımları da eserin bölümlerini oluşturmaktadır. Âyin-i Şerifler 4 selamdan oluştuğundan, eser de 4 bölümden oluşmaktadır. Bu bölümlerdeki usuller de ayinlerde tercih edilen usullerden seçilmiştir. I. Selamda Devr-i Revân usulü (14/8), II. Selamda Mevlevî Evferi olarak da nitelendirilen Ağır Evfer(9/4), III. Selamda Devr-i Kebir(28/4), Aksak Semai(10/8) ve Yürük Semâî(6/8) ile IV. Selamda da yine Ağır Evfer usülleri kullanılmıştır. Bu 4 bölümde toplam 32 müzik cümlesi tespit edilmiştir. Muhayyer sümbüle Âyin-i Şerif, birbirinden farklı 32 müzik cümlesinden meydana gelmiştir. Bestekar Sayın Sezgin, eserinde cümle içlerindeki mısralara bağlı dönüşlerdeki ezgi kalıpları hariç (bu da aynı müzik cümlesi değil, kendi içerisindeki dönüş melodileridir) hep farklı müzik cümleleri tercih etmiştir. Bu tercih, eseri olabildiğine zenginleştirmiş ve müzik cümlelerinde farklı makam geçkileri yaparak Âyin-i Şerif muazzam bir yapıya kavuşturmuştur. Âyin-i Şeriflerde Mesnevi-i Şerif'ten, Divân-ı Kebîr'den ve Ahmed Eflâkî Dede'den alınan sözler dışında, lafızlar ve lafzi terennümler kullanılmıştır. Çalışma sonucunda, Muhayyer Sümbüle Âyin-i Şerif'inin toplamda 251 ölçüden oluştuğu belirlenmiştir. Ayrıca eser içerisinde bestekârın birçok makama atf ve geçki yaptığı tespit edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Âyin-i Şerif, Mevlevî Âyini, Türk Müsiki Formları, Bekir Sıdkı Sezgin, Eser Tahfili.

### Extended Abstract

The term Ayin is used in the history of religions, Sufism and Turkish religious music. It is of Persian origin and carries the meanings of ceremony, procedure, style of worship, customs and traditions. It also expresses various musical ceremonies and worship styles belonging to different religions in some sects. Collective ceremonies have turned into a certain ritual and include bodily movements as well as prayers and works read aloud within the rules adopted by the community. It has manifested itself since the earliest times of mankind that the bodily movement and vocal expression in this ceremonial atmosphere in the rituals. He shaped the contents of the rites that all social causes and mystical elements in human life such as birth, death, seasonal periods, protection from disasters. In fact, it has been ensured that there is an order and continuity in the practices due to the function attributed to the rites by the political structures. The use of the concept of ritual in Islamic geography depends on its occurrence in religious sources. However, when we look at its spread, Persian has had an influence on mystical practices in terms of culture (Başoğlu, 2020: 367).

The origin of the word Ayin is based on Persian and the Turks used this word exactly. But Arabs preferred words that have the same meaning like "Hadran, Hafle, Urs"(Tıraşçı, 2020: 20). This word which is widely used in Turkish culture was mostly used in Mevlevî ceremonies in the field of Turkish music. These types of music composed are called "Âyin-i Şerif". The biggest religious form of Turkish music is the "rite" form (Macit, 2021).

Mevlevis do it with the intention of worship apart from the prayer, we also perform the ritual of turning called Sema accompanied by the Âyin-i Şerif. (In the real sky, the dervish says and remembers Allah at every turn. Zikr-i Hafi. This too is worship (Tosun, 2020).) The works were composed by great musicians which the works performed during the "Sema". It is also difficult to compose these works, which are in a special classification in terms of shape. The Mevlevi sect has been instrumental in raising important names in music through rituals with this difficult aspect. The old Mevlevi lodges can also be considered as the first Turkish conservatories outside the palace (Özkan, 1998: 82).

In this study, it is aimed to determine the formal features of "Muhayyer Sümbüle Âyin-i Şerif", whose composition belongs to Bekir Sıdkı Sezgin. It is intended to be detected the musical aspect of the work and the structure of motifs, sentences and chapters. It is thought that this study will serve to field studies on classical Turkish music.

#### Method

In the study was used descriptive survey model, which is one of the qualitative research methods. Scanning model is a descriptive model as it exists a situation that exists in the past or present. It is a research approach that tries to define the event, individual or object that is the subject of research in its own conditions and as it is (Karasar, 2005: 77).

#### Universe and Sample

The universe of the study consists of all the Mevlevi Ayins that have been composed until today. The sample is composed of the lyrical note of Muhayyer Sümbüle Âyin-i Şerif composed by composer Bekir Sıdkı Sezgin and related sources made about the field.

#### Data Collection and Analysis

The notes of Muhayyer Sümbüle Ayın'ı Şerif, which will be analyzed first were obtained from the web environment during the data collection phase(www.mutriban.com). The measures in the note are numbered for convenience. In addition, vertical lines were used in the note in order to increase the clarity of the measures in the musical sentences.

#### Findings and Comments

In total 251 measures were used in 4 parts of the work. There are 46 measures in the 1st Chapter (1st Selam); In the 2nd part (2.Selam) 22 measures; 175 measures in Section 3(3.Selam) and 8 measures in Section 4(4.Selam). There are 8 musical sentences in the 1st Selam, 3 musical sentences in the 2nd Selam, 19 musical sentences in the 3rd Selam, and 2 musical sentences in the 4th Selam. There are 32 musical phrases in total.

#### Conclusion and Recommendations

"Âyin-i Şerifs" have been the products of composers who are generally affiliated with that group, due to being a Mevlevi tradition, form of worship and ritual. It is difficult and unwelcome that trying to write the Mevlevi ritual without knowing that community. But is rare the writing of such comprehensive and high-level works in today. There are 167 Ayin-i sharifs used in ritual ceremonies. Maybe it meets the demand. Therefore, although the composition of such important works makes incredible contributions to the field of Turkish music, a work to be done for the composition of the rites, competence and competence points should not be overlooked in every step to be taken.

**Keywords:** Âyin-i Şerif, Mevlevi Âyini, Turkish Music Forms, Bekir Sıdkı Sezgin, Composition Analysis.

### Giriş

Dinler tarihi, tasavvuf ve Türk din musikisinde kullanılan bir terim olan Âyin, Farsça kökenli olup merasim, usul, ibadet tarzı, adet ve görenek anlamları taşımaktadır. Bazı tarikatlarda çeşitli müzikal merasimleri ile farklı dinlere ait ibadet tarzlarını da ifade etmektedir. Toplu olarak gerçekleştirilen ayinler, belirli bir ritüel haline dönüşmüş ve topluluğun benimsemiş olduğu kurallar dahilinde yüksek sesle okunan dualar ve eserlerin yanında bedensel hareketleri de içermektedir. Ayinlerdeki bu merasim havasında geçen bedensel hareket ve sesli ifade biçimi, insanoğlunun en eski dönemlerinden beri kendisini göstermiştir. İnsanın yaşamı içerisinde yer alan doğum, ölüm, mevsim dönemleri, afetlerden korunma gibi tüm sosyal sebepler ve mistik unsurlar, ayinlerin içeriklerini şekillendirmiştir. Hatta siyasi yapılanmaların, ayinlere yükledikleri fonksiyon nedeni ile uygulamalarda bir düzen ve sürekliliğin olması sağlanmıştır. Âyin kavramının İslam coğrafyasında kullanılması, dini

kaynaklarda geçmesine bağlıdır elbette. Fakat yaygınlaşmasına bakıldığı zaman, kültür yönü ile tasavvufi uygulamalarda, Farsçanın etkisi görülmektedir (Başoğlu, 2020: 367).

*Tekke edebiyatının yaygınlaşmasında ve ilahi formunun içerik kazanmasında, ayinlerin önemli bir yeri vardır. Türk musikisi tarihinde ayin icrası yönünden en çok eser veren tarikat çevresinin, Halvetiyye olduğu kabul edilir. Ancak hem Türk musikisi tarihi hem de Osmanlı dönemi tasavvuf kültürü açısından Âyin kavramının içeriğine yeni unsurlar katan tarikat, Mevleviyye'dir. Devran uygulamasının farklı bir yorumu olan Mevlevi ayini, aynı zamanda büyük ve bestelenmesi güç bir musiki formudur. Ayinleri bir düzen içerisinde ve estetik tavırla icra etmek, yetenek isteyen bir faaliyet olup uzun araştırmalar gerektirir. Bu yüzden tekkelerde musiki, usul ve vezin dersleri verilmiştir (Başoğlu, 2020: 367).*

Ayin kelimesinin kökeni Farsçaya dayalıdır ve Türkler bu kelimeyi aynen kullanmışlardır. Fakat Araplar Hadran, Hafle, Urs gibi aynı manaya gelen kelimeleri de tercih etmişlerdir (Tıraşçı, 2020: 20). Türk kültüründe kullanımı yaygın olan bu kelime, Türk müziği alanında daha çok Mevlevi törenlerinde kullanılmıştır. Ayrıca mukabele olarak nitelendirilen tarikat ayinlerindeki sema törenine eşlik etmesi amacı ile bestelenen türlere de "Âyin-i Şerif" adı verilmiştir. Türk musikisinin en büyük dini formu "ayin" formudur (Macit, 2021).

Mevleviler, namaz ibadetinin dışında, Âyin-i Şerif eşliğinde Sema adı verilen dönme ritüelini de ibadet niyeti ile gerçekleştirirler (*Hakiki semada, derviş her dönüşte Allah der, zikr eder. Zikr-i Hafî. Bu da ibadettir* (Tosun, 2020:9). Sema sırasında seslendirilen eserler, büyük musiki şinaslar tarafından bestelenmiştir. Şekil anlamında özel bir sınıflamada olan bu eserlerin bestelenmesi de güçtür. Bu zorluğu yönü ile Mevlevi tarikatı, ayinler vesilesi ile musikide önemli isimlerin yetişmesine vesile olmuştur. Bu yönü ile de eski Mevlevi tekkeleri, sarayın dışındaki ilk Türk konservatuarları olarak da kabul edilebilir (Özkan, 1998: 82).

Arel, (1954) Musiki Mecmuasınının 73 nolu sayısında, Âyin-i Şeriften şöyle söz eder:

*"...Mevlevi musikisi denildiği zaman "Mülga Mevlevihanelerde tarikat ayini icra edilirken çalınıp okunan eserler" manası anlaşılır. Bu eserler, klasik Türk musikisi sistemi dâhilinde dini duygulara tercüman olacak üslupta bestelenmiş "Âyin-i Şerif" lerdir. ... Evvela Mutrib denilen ve yüksekçe bir mahfilde yer almış bulunan saz ve söz takımının içinden bir zat, ayağa kalkarak İtri merhumun meşhur Naat-ı Mevlana'sını okur. Rast makamından olan bu naat dini zühd ve huşuu tasvir ve telkin bakımından dünya çapında enfes ve muhteşem bir eserdir. Musikimize büsbütün yabancı olan her kime dinlettiysem eserin belâgatine hayran kaldı."*

Âyin-i Şerif, Mevlevi literatüründe yer alsa da, Mevlevi Ayini tabiri de bu bağlamda kullanılmaktadır. Hatta semâ ve mukabele terimleri de aynı şekilde kullanılsa da Mevlevi ayinleri, sadece Âyin-i Şerif ile sınırlı değildir. Klasik olarak bir Mevlevi ayinine bakıldığında, mevlevihanede cemaatle vakit namazı kılınması, mesnevi dersinin okutulması (şeyh efendi veya mesnevihan tarafından), şeyf efendi ile yapılan post duası, Na't-ı Mevlana'nın okunması, âyin-i şerif öncesi baş taksim yapılması (Âyin-i Şerifin makamında), ardından ilk peşrev, âyin-i şerif, son peşrev ve son yürük semâi icra edilmesi vardır. Seslendirilen son bir taksim akabinde aşrı şerif okunur. Tarikatçı dede veya duacı dede ile en sonunda şeyh efendinin okuduğu Fatiha ve gülbanklar(dua) vardır. Sonrasında niyaz mukabelesi

varsa, son peşrev yerine segâh makamına geçilen bir taksim ile niyaz ayini okunmaktadır. Son taksim ve son yürük semai ile de ayin bitirilir (Tanrıkorur, 1991: 251).

Âyin-i Şeriflerin güfteleri, o dönemde edebiyatta ve ilimde kullanılmakta olan Farsça'dır. Söz içeriğinde Allah'ın, peygamberin ve tarikat pirlinin isimlerinin zikredildiği sözler yer alır. Bu sözlerle de Nutk-ı şerif (yüce söz) denilmiştir (Kaçar, Yurdağül, 2021: 2). Sözlerin Farsça seçilmesine dikkat edilse de zaman zaman Sultan Veled, Yunus Emre ve başka tasavvuf şairlerinin hatta bazı bestekârlara ait Türkçe şiirlerden de bestelenen bölümlere de rastlanmaktadır (Özalp, 2000: 119).

Mevlevî Âyinler, âyin ile aynı makamda olan, Devr-i Kebîr usûlündeki bir peşrev ile başlar. Ayinin başında olan I. Selâm, Devr-i Revân, Devr-i Hindî, Ağır Düyek, Düyek usûllerinden birinde bestelenir. Ziyade ile Devr-i Revân usûlü kullanılır. Saz terennümü ile II. Selâma bağlanır. II. Selâm ise Ağır Evfer, (Mevlevî Evferi) usûlündedir. Bundan sonra saz terennümü ile III. Selâma bağlanır. III. Selâm, iki bölümden oluşur. Birinci bölümde: Devr-i Kebîr, Ağır Düyek, Frenkçin, Çifte Düyek usûllerinden biri kullanılır. Saz terennümü, Aksak Semâî usûlündedir. Daha sonra III. Selâmın ikinci bölümüne geçilir ve Yürük Semâî usûlünün kullanıldığı sazlı ve sözlü bu bölümde bütün âyinlerde aynı güfte olan "Eyki hezar aferin ah bu nice Sultan olur..." kısım icra edilir. Ağır Evfer usulünde olan IV. Selâmdan sonra Son Peşrev ve Son Yürük Semâî çalınarak Âyin-i şerif icrası tamamlanmaktadır (Yavaşca, 2002, akt, Kaçar, Yurdağül, 2021: 2). Mevlevî ayinlerindeki dört selâmın anlam bütünlüğünü Çalışır (2010:12), şöyle açıklamaktadır: "1. selamda kulun kulluğunu anladığı, idrak ettiği bir bölüm; 2. selamda o kulluğun sayesinde Cenabıhak'ın bütün yarattıklarına ve Allah'ın büyüklüğüne hayranlık; 3. selamda bu hayranlık yerini bir aşka ve onunla doğru şekilde ilerleyen bir cezme haline bırakır. 4. selam Mevlâna'nın divan-ı kebir'inden 3137 nolu gazelinin ilk ve ikinci beyitleridir".

Kaçar, Yurdağül (2021:3), yapmış oldukları çalışmada, Türk mûsikisi geleneğinde Mevlevî Âyini besteleyebilmek için daha önce bestelenmiş olan âyinleri ezberlemenin, önemli bir yetkinlik olduğunu; beste öncesinde kural ve kâidelerine vâkıf olabilmeyenin bir ön şartı olarak görüldüğünü belirtmiştir.

Bayrakçı (2012:6), yaptığı çalışmada, bestelenmiş olan Âyin-i Şeriflerin sayısını şöyle belirtir: "16. yüzyılda 3 Mevlevî Âyini (Beste-i Kadim), 17. yüzyılda 6 Mevlevî Âyini ve 3 besteci, 18. yüzyılda 8 Mevlevî Âyini ve 3 besteci, 19. yüzyılda 47 Mevlevî Âyini ve 29 besteci, 20. yüzyılda 103 Mevlevî Âyini (bunlardan 51 tanesi Sadettin Arel'e ait) ve 28 besteci olduğu tespit edilmiştir". Bu bilgiler ışığında toplam 2012 yılı itibari ile 167 Âyin-i Şerif olduğu sonucuna varılmaktadır.

Çalışmada biçim yönü ile tahlili yapılacak olan eserin bestesi de Bekir Sıdkı Sezgin'e aittir. Bekir Bey, Türk müziğinin klasik tavrı içerisinde yer alan önemli bir isim ve önemli bir temsilcidir. 1 Temmuz 1936 yılında İstanbul'da doğmuştur. Babası Hüseyin Sezgin Efendi (Kurra hafız) Erzincanlı; annesi Feride Hanım ise Trabzonludur. Babası kiraat eğitimi nedeni ile İstanbul'a gelmiş, aynı dönemde musiki üstatları ile meşk etmiş, dini musikiyi öğrenmiştir (Çoban, 2021: 212). "İlkokul öğrenimi süresince babasından Kur'an tilâveti ve Kur'an ilimleri dersleriyle mevlid, ilâhi, durak, şügül, tevşîh, na't, kaside, ezan gibi dinî mûsikî form bilgilerini almaya devam etmiştir" (Özcan, 2009:78). 1959 yılında İzmir radyosuna giren Bekir beyin ilk bestesi, Yavuz Sultan Selim'e ait olan "Sanma şahım herkesi sen sadıkâne yâr olur" güftesidir. İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nda repertuar ve üslup hocalığı yapmıştır (Büyüker, 2020:32). Hüzzam makamını çok seven Sezgin, vefatına kadar

Mevlevî âyini, tevşîh, durak, salâ, şügûl, ilâhi, na't, münâcaat, peşrev, saz semâisi, kâr-ı nâtık, kârçe, beste, ağır semâi, yürük semâi, şarkı, çocuk şarkısı formlarında 100'e yakın eser bestelemiştir (Özpek, 2018:76).

İncelenmesi planlanan Muhayyer Sümbüle Âyin-i Şerifin bölümlerinin süreleri; Peşrev 06.25 dakika; 1. Selam 09.27 dakika; 2. Selam 04.32 dakika; 3. Selam 11.34 dakika; 4. Selam 1.46 dakika; Son peşrev 01.26 dakika ve Son yürük semai de 01.11 dakikadır. Toplamda Âyin-i Şerif yaklaşık olarak 36.33 dakika sürmektedir.

Bu âyinin güftesi, "Ey ki hezâr âferin....." ve "Sultân-ı menî...." manzumeleri haricinde Mesnevî'nin birinci defterindeki 1878-1912. Beyitleri arasından seçilmiştir.

Âyin-i Şerif'in güftesi ve güftenin anlamları aşağıda verilmiştir (Şahin, 2011:88). Yanlarında mısra numaraları yer almaktadır. (Anlamlar verilirken her kelimedede Şahin'in çalışmasına bağlı kalınmıştır. "Tanrı" kelimesi birebir çeviri de yer almaktadır.)

#### BİRİNCİ SELÂM

1 An heme güftüm lîk ender besîç

2 Bî-inâyât-i Hudâ hiçim ü hiç

3 Bî-inâyât-i Hak ô hâsân-i Hak

4 Ger melek başed siyâhesteş varak

5 Ey Hudâ ey fazl-i tû hâcet revâ

6 Bâ tû yâd-i hiç kes neb'ved revâ

7 İn kader irşâd tû bahşîdeî

8 Tâ bedin bes ayb-i mâ pûşîdeî

Vezin: Fâilâtün fâilâtün fâilün.

Bunların hepsini söyledik; ama Tanrı inayetleri(yardımlı) olmadıkça Tanrı yolunda hiçiz, hiç! Tanrı'nın ve Tanrı erlerinin inayetleri olmazsa... Melek bile olsa defteri kapkaradır. Ey Tanrı, ey ihsanı hacetler reva eden (ihtiyaçları gideren)! Sana karşı hiçbir kimsenin adını anmak, layık değil. Bu kadarlık irşad kudretini de sen bağışladın, şimdiye kadar nice ayıplarımızı öttün. (1/1878-1881).

#### İKİNCİ SELÂM

9 Katre-i dâniş ki bahşîdî zi pîş

10 Muttasil gerdan be deryâhâ-yi hîş

11 Katre-i ilmest ender cân-ı men



12 Vâ rehâneş ez hevâ ve'z hâk-i ten

Vezin: Fâilâtün fâilâtün fâilât (fâilün).

Ezelde bağışladığın irfan katrasını(bilgi damlasını) bilgi damlasını, denizlere ulaştır. Canımdaki, bir katra ilimden ibarettir; onu ten havasından, ten toprağından kurtar! (1/1882-83).

### ÜÇÜNCÜ SELÂM

13 Pîş ez an k'in hâkhâ hasfeş küned

14 Pîş ez an k'in bâdhâ nesfeş küned

15 Katreî kû der hevâ şüd yâ ki rîht

16 Ez hazîney kudret-i tü key girîht

17 Ger der âyed der adem yâ sad adem

18 Çün bi-hânîş ô küned ez ser kadem

Vezin: Fâilâtün fâilâtün fâilât (fâilün).

Bu topraklar onu örtmeden; bu rüzgârlar onu kurutmadan önce sen halas (muhafaza) eyle! Gerçi rüzgârlar onu kurutsa, mahvetse bile sen, onlardan tekrar kurtarmaya ve almaya kadirsin. Havaya giden yahut yere dökülen katra, senin kudret hazinenden nasıl kaçabilir? Yok olsa yahut yokluğun yüz kat dibine girse bile sen onu çağırınca başını ayak yapıp koşar (1/1884, 1886-87).

19 Ey ki hezâr âferin bu nice sultân olur

20 Kulu olan kişiler hüsrev ü hâkân olur

21 Her ki bugün Veled'e inanuben yüz süre

22 Yoksul ise bay olur bay ise sultân olur (2)

Vezin: Müfteilün fâilün müfteilün fâilün Bahir: Münserih.

Binlerce tebrikler! Bu nasıl bir sultandır ki hizmetçisi olanlar, padişah olur. Bugün her kim (Sultan) Veled'e inanıp (dergâhına) yüz sürerse, fakir ise bey olur, bey ise sultan olur.

23 Sad hezâran zıdd zıd râ mî küşed

24 Bâzşan fazl-ı tü bîrun mî keşed

25 Hâsa her şeb cümle efkâr u ukûl

26 Gark mî gerdend der bahr-i nügûl

27 Bâz vakt-i subh ân Allâhiyân

28 Ber zenend ez bahr ser çün mâhiyân

29 Der hazân an sad hezâran şâh u berg

30 Der hezîmet refte ez deryâ-yı merg

31 Ey birâder akl yek dem bâ hod âr

32 Dembedem der tü hazânest ü bahâr

33 Bağ-ı dil râ sebz ü terr ü tâze bîn

34 Pür zi gonce verd ü serv ü yâsemîn

35 İn sühanhâyî ki ez akl-ı külest

36 Bûy-i an gülzâr ü serv ü sünbüleşt

37 Nâz râ rûyî bi-bâyed hemçü verd

38 Çün ne-dârî gird-i bed-hûyî me-gerd

39 Zîşt başed rûy-i nâ-zîbâ vü zerd

40 Saht başed çeşm-i nâ-bînâ vü derd

41 Ez bahâran key şeved ser-sebz seng

42 Hâk şev tâ gül bi-rûyed reng reng

43 Sâlhâ tü seng bûdî dil-hırâş

44 Âzmun kün yek zamânî hâk bâş.

Vezi: Fâilâtün fâilâtün fâilât (fâilün).

Yüzbinlerce zıt, zıddını mahveder; sonra senin emrin yine onları varlık âlemine getirir. Hele her gece, bütün ruhlar, bütün akıllar o uçsuz bucaksız derin denizde batar, yok olurlar. Yine sabah vakti, o Tanrı'ya mensup ruhlar ve akıllar, balıklar gibi denizden baş çıkarırlar. Güz mevsiminde o yüzbinlerce dallar, yapraklar; bozguna uğrayıp, ölüm denizine giderler (1/1888, 1890-92).

Kardeş, bir an için aklını başına al! Sende de her an hazan ve bahar var. Gönül penceresinin yemyeşil, terütaze, goncalar, güller, serviler ve yaseminlerle dolu! Akl-ı kül'den gelen bu sözlerde, o gül bahçesinin, o servi ve sümbüllerin kokusudur (1/1896-97, 1899)

Naz için gül gibi bir yüz gerek. Öyle bir yüzün yoksa kötü huyun etrafında dönüp dolaşma, nazlanma! Çirkin ve sarı bir yüzün, nazı da çirkindir; gözün hem kör, hem de hastalıklı oluşu müşküldür (zor iştir) (1/1906-1907).

Baharların tesiriyle taş yeşerir mi? Toprak ol ki renk renk çiçekler bitiresin. Yıllarca gönüller yırtan kalplere elem veren taş oldun; bir tecrübe et, bir zaman da toprak ol! (1/1911-1912)

#### DÖRDÜNCÜ SELÂM

(Mevlana'nın divan-ı kebir'inden 3137 nolu gazelinin ilk ve ikinci beyitlerinden oluşmuştur)

45 Sultân-ı menî sultân-ı menî

46 Ender dil ü can îmân-ı menî

47 Der men bi-demî men zinde şevem

48 Yek cân çi şevved sad cân-ı menî.

Vezin: Fa'lün feilün fa'lün feilün. (Mütedârik)

Sultânımsın, sultânımsın; cânımda, gönlümde imânımsın. Bana üflersen ben dirilirim. Bir cân da nedir? Yüz cânımsın.

#### Problem Cümlesi

Çalışmanın problem cümlesi, "Bekir Sıdkı Sezgin'in Muhayyer Sümbüle Âyîn-i Şerîfi'nin biçim özellikleri nasıldır?" olarak belirlenmiştir.

#### Alt Problemler

1. Muhayyer Sümbüle Âyîn-i Şerîfi'nin ezgi yapısına âit özellikler nasıldır?

2. Muhayyer Sümbüle Âyîn-i Şerîfi'nin Ezgi-Usûl-Güfte ilişkisi nasıldır?

3. Muhayyer Sümbüle Âyîn-i Şerîfi'nin Ezgi akışı nasıldır?

#### Çalışmanın Amacı

Yapılan bu çalışmada bestesi Bekir Sıdkı Sezgin'e ait olan Muhayyer Sümbüle Âyîn-i Şerîfi'nin biçimsel özelliklerinin belirlenmesi amaçlanmıştır. Eserin müzikal yönü ile motif, cümle ve bölüm yapılarının tespit edilmesi hedeflenmiştir. Eserde kurgulanan yapısal durumu belirlemek ve bu yapı dâhilinde oluşan melodi haritasına varmak gayesindeki bu çalışmanın, klasik Türk müziği ile ilgili alan araştırmalarına hizmet edeceği düşünülmektedir.

#### Yöntem

Çalışmada, betimsel tarama modeli kullanılmıştır. Tarama modeli, geçmişte veya şimdi de var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan, araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne,

kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlamaya çalışan bir araştırma yaklaşımıdır (Karasar, 2005: 77). Tarama modelinde belirli bir gurubun belirli özelliklerini belirlemek için veri toplanır ve analiz edilir (Büyüköztürk ve diğ., 2009:16). Tarama modelinde gerçekleştirilen bu çalışmada ilgili eserin literatür taraması yapılmış; daha sonra eserin melodik özelliklerine ait motif, cümle ve dönem(bölüm) kurguları ile usûl-arûz vezin ilişkisi analizi yapılmış ve güftelerin şekil özellikleri ve anlamları incelenmiştir.

### Evren ve Örneklem

Çalışmadaki analizin evrenini, bugüne kadar bestelenmiş olan bütün Mevlevî Âyinleri oluşturmaktadır. Analizin örneklemini ise bestekâr Bekir Sıdkı Sezgin tarafından bestelenen Muhayyer Sümbüle Âyin-i Şerif'in güfteli notası ve alan ile yapılmış ilgili kaynaklar oluşturmaktadır.

### Verilerin Toplanması ve Analizi

Verilerin toplanması aşamasında, öncelikle analizi yapılacak olan Muhayyer Sümbüle Âyin'i Şerifinin notaları, web ortamından(www.mutriban.com) temin edilmiştir ve notadaki ölçüler kolaylık sağlaması açısından numaralandırılmıştır. Ayrıca müzik cümlelerindeki ölçülerin belirginliğini arttırmak amacı ile notada dikey çizgiler kullanılmıştır. Eserin icrası dinlenirken (*Sanat Yönetmenliğini Yusuf Kayya'nın yapmış olduğu <https://music.apple.com/us/album/muhayyer-s%C3%BCnb%C3%BCle-ayin-i-%C5%9Ferifi-feat-bekir-s%C4%B1dk%C4%B1-sezgin/1503039960> adresindeki kayıt*) nota yazımındaki birkaç yerdeki değiştirici işaret sehvi giderilmiştir. (13. ölçüde Fa =Fa#; 6. ölçüde 8'lik sol ve 4'lük la).

Âyin-i şerifin biçim tahlili yapılırken, çalışma sahasında yaygınlığını arttıran, Gülçin Yahya Eser Tahlili yöntemi içinde yer alan Gülçin Yahya Biçim Tahlili yöntemi kullanılmıştır.

Bu yöntem ile eserler, biçim yönü ile tahlil edilirken, öncelikle ezgi yapısının tahlili yapılmaktadır. Müzikte önemli kavramlar olan motif, cümle, bölüm, makam, usul gibi özellikleri belirlerken, harf ve sayı kullanmak sureti ile eserin kısımları sembolize edilmiştir. Üç satırlı bir gösterime dayalı olan bu yapı, eserin müzik cümlelerinin bölüm sayısını ve cümlenin harfi yer almaktadır. Harfin üst satırında ise cümlenin usûlü ve ölçü sayısı; alt satırda da güfteye mısranın numarası bulunmaktadır. Bu sayede, ezginin cümle ve bölüm sayısı, ritmik unsurlara âit usûl ve ölçü sayısı, söze âit mısra sayısı ve bölüm adı ile biçim yapısını oluşturan unsurların toplu olarak bir yerde gösterilme imkânı sağlanmıştır. Ezgi yapısının tahlilinden sonra Ezgi-Usul-Güfte birlikteliğinin tahliline bakılmaktadır. Eser kurgusu ve icra akışı incelenmektedir (Kaçar, 2020: 57). Kaçar, eser tahliline ait kitap çalışmasında, terminolojiye yeni kavramlar kazandırmış ve formüllerin kullanımı ile ilgili geniş bilgiler sunmuştur.

## Bulgular

### Muhayyer Sümbüle Âyin-i Şerif'in ezgi yapısına ait özellikler

#### *Bölüm Yapıları ve Cümle Yapılarına ait özellikler*

Müzik eserlerinde cümlelerin birleşimi ile bölümler meydana gelmektedir. Yapılan çalışmadaki Âyin-i Şerifin "Selam" olarak nitelendirilen kısımları da, eserin bölümlerini oluşturmaktadır. Âyin-i Şerifler 4 selamdan oluştuğundan, eser de 4 bölümden oluşmaktadır. Bu bölümlerdeki usuller de, ayinlerde tercih edilen usullerden seçilmiştir. I. Selamda Devr-i Revân usulü(14/8), II. Selamda Mevlevî Evferi olarak da nitelendirilen Ağır Evfer(9/4), III. Selamda Devr-i Kebir(28/4), Aksak Semai(10/8) ve Yürük

Semâî(6/8) ile IV. Selamda da yine Ağır Evfer usûlleri kullanılmıştır. Bu 4 bölümde toplam 32 müzik cümlesi tespit edilmiştir.

Eserin 4 bölümünde toplam 251 ölçü kullanılmıştır. 1. Bölümde(1. Selam) 46 ölçü; 2. Bölümde(2. Selam) 22 ölçü; 3. Bölümde(3. Selam) 175 ölçü ve 4. Bölümde(4. Selam) 8 ölçü vardır. Âyin-i Şerifin selam bölümlerine daha detaylı bakıldığında, şu bulgular elde edilmiştir.

1. Selam: 8 müzik cümlesinden(A-B-C-Ç-D-E-F-G) oluşan bu bölümde, "Ah", "Hey" lafızlarının yanı sıra ard arda gelen uzun lafzi terennümler kullanılmıştır. A cümlesinin büyük bölümü ve B, C, Ç, F cümleleri lafzi terennümden; G cümlesi de saz terennümünden oluşmaktadır. Kullanılan lafzi terennümler şunlardır:

1.2.3.4. mısranın ardından:

*Heyyi heyyi hey ranayı men*

*Heyyi heyyi hey yar zibayı men*

*Hey ranayı men canı men yar*

*Yar ranayı men heyyi hey hey*

*Yar yar canı men miri men*

*Canı men dost zibayı men*

*Hey hey sultanı men hey hey*

*Hey hünkârı men vay*

5.7. mısranın ardından:

*Canı men dost zibayı men*

*Heyyi hey hey canı men*

6.8. mısranın ardından:

*Zibayı men yar yar yar canı men*

*Ah ah hey hey hey hey hey*

*Sultanı men vay vay vay*

9.10.11.12. mısranın ardından:

*Hey sultanı men men hey*

*Hünkârı men hey ranayı men*

*Hey zibayı men vay*

13.15.17. mısranın ardından:

*Beli yâri men vay*

14.16.18. mısranın ardından:

*Beli yâri men vay men vay*

*Beli beli yâri men vay.*

Âyin-i Şerifin 1. Selam bölümünde, muhayyer sümbüle makamının seyir karakterine uygun olarak gardaniye ve muhayyer perdeleri civarından seyre başlanmış, ilk dört ölçüde tiz bölgede dolaşmış, yine karaktere uygun olarak beşinci ölçüde sümbüle perdesi kullanılarak, eserde inici bir eğilim ile yine sümbüle makamında karşılaşılan, düğâh perdesi üzerinde saba dörtlüsü kullanılmıştır. Devamında kürdi perdesi ile düğâhta kürdili karar vermiştir. Devam eden "B" cümlesinde muhayyer makamının geçkileri görülürken, "C" cümlesindeki acem ve nim hicaz perdelerinin kullanılması ile humayün makamı hissi verilmiştir. Cümle sonunda tekrar segâh perdesi ile düğâh üzeri uşşak dörtlüye dönmüştür. "Ç" cümlesindeki acem, nim hicaz ve buselik perdeleri ile yapılan ezgi motifleri, rast perdesi üzerinde pençgah-ı zahid geçkisinin ardından tekrar yerinde saba dörtlüsü ve ardından kürdi makamına geçiş ile son bulmuştur. "D" cümlesi muhayyer makamı ile seyre başlayıp devamında acem, buselik ve nim zirgüle(yeden) perdeleri ile buselik makamı geçkisi kullanılmıştır. E cümlesinde giriş, buselik atıflı olsa da hemen devamında saba makamına geçilerek, üst perdelere kadar çıkmış ve saba makamı dizisi cümle sonuna kadar devam ettirilmiştir. F cümlesinde başlangıçta uşşak dörtlü kullanılıp, hüseyni perdesinde anlamlı bir asma kalış ile hüseyni makamı hissettirilmiş, sonrasında tekrar saba makamı dizisi gösterilmiştir. Ardından yerinde kısa bir kürdi geçkisi ile tekrar buselik makamı dizisi tercih edilmiş ve cümle sonunda yedenli bitiş yapılmıştır. G cümlesinde yine buselik dizisi görülmekte ve ardından hüseyni perdesi üzerinde hicaz dörtlü kullanılmış; ardından nim hisar perdesi tercih edilmiş, hisar buselik makamı hissettirilmiştir.

2. Selam: Toplamda 22 ölçüden oluşan bu bölüm 3 müzik cümlesinden (Ğ, H, I) meydana gelmiştir. "Ah" lafzının yanı sıra "Hey Sultani men men hey. Hünkârî men hey ranayı men. Hey zıbayı ben vay" lafzi terennümleri de kullanılmıştır. Bu bölümde "I" cümlesi saz terennümüdür. Bu bölümün Ğ cümlesinin bazı yerlerinde (53. ölçü) uşşak dörtlü kullanılsa da genel olarak hisar buselik makamı kullanılmıştır. Yine H cümlesinde de hisar buselik makamı devam ettirilmiş ve 61. ölçünün devamında hüseyni dizi ile cümle tamamlanmıştır. Devamındaki I cümlesi olan saz terennümü bölümünde de ilk ölçüde yerinde, tiz bölgede zirgüleli hicaz geçkisi yapmış olsa da devamında saba dizisini kullanıp, cümleyi o şekilde tamamlamıştır.

3. Selam: Toplamda 175 ölçüden oluşan bu bölüm, 19 cümleden meydana gelmiştir. Bölümde kullanılan usuller sırası ile Devr-i Kebir (28/8), Aksak Semai (10/8) ve Yürük Semai(6/8)dir. Bölümün I ve J cümlelerinde saba makamı dizisi kullanılmış, fakat J cümlesinin ortalarında (72. ölçü), acem perdesinde nikrizli asma kalış yapıp, devamında yerinde acem aşiranlı seyir ile tamamlayıp saz terennümüne geçmiştir. Saz terennümü bölümünde de yoğun olarak saba ve bazı ölçülerde de yine acem aşiran ve kürdili asma kalışlar yapılmıştır. Son ölçülerde muhayyer makamına dönüş yapılarak L cümlesine geçilmiştir. L cümlesinde neva perdesi üzerinde hicaz çeşni kullanılmıştır. Devamında M cümlesinde yine hicaz 5 li kullanılmış; sonuna doğru yerinde uşşak makamı dizisi hissettirilmiştir. Ardı sıra gelen N cümlesindeki saz terennümü bölümünde yoğun bir şekilde muhayyer dizi kullanılmış, sonuna doğru acem perdesi alınarak uşşak dizisi inişleri gösterilmiştir. (N cümlesi, birbirini takip eden soru cevap şeklindeki motif yapıları cümleler olması nedeni ile N1-2-3 şeklinde tek bir cümle olarak gösterilmiştir.) O cümlesinde yine muhayyer dizi; Ö cümlesinde ise son kısımda yerinde zirgüleli hicaz dizisinin simetrik genişlemesi tercih edilmiştir. P cümlesinde yine zirgüleli hicaz dizisinin simetrik genişlemesi kullanılmıştır. R cümlesinde yerinde saba dizisi; S cümlesinde başlangıçta yerinde saba dizisi ve sonuna doğru olan kısım ile Ş cümlesinde yerinde zirgüleli hicaz dizisi tercih edilmiştir. T ve U cümlelerinde yerinde hicaz humayün dizisi; Ü cümlesinde ise hicaz dizisi kullanılmıştır. V cümlesinin baş kısmında hicaz makamı dizisi varken, son kısmında segâhlı asma kalış yapıldığı görülmektedir. Y ve Z cümlelerinde uşşak makamı dizisi tercih edilmiştir. A1 cümlesinde de zirgüleli hicaz makamına

geçileceği hissettirilmiş (237. Ölçü) devamında uşşak ve hüseyini dizi bir arada devam ederken 242. ölçü itibari ile eserin seyri tekrar yerinde zirgüleli hicaz makamına bırakılmıştır. Bu bölümde “*Beli yâri men vay*”, “*Beli yâri men vay men vay*”, “*Beli beli yâri men vay*” lafzi terennümlerinin yanı sıra “*dost*” ve “*canım*” lafızları kullanılmıştır.

4. Selam: 2 cümle ve 8 ölçüden oluşan bu bölüm yerinde zirgüleli hicaz dizisi ile başlamış, tiz bölgede yaptığı simetrik genişleme ile inişte hümayun makamını kullanarak nevada asma kalış yapmıştır. Devamında saba makamı dizisini kullanıp yerinde kürdili karar vermiştir. Bu bölümde “*baş*”, “*ah*”, “*aman*” lafızları kullanılmıştır.

Muhayyer Sümbüle Âyin-i Şerifi, birbirinden farklı 32 müzik cümlesinden meydana gelmiştir. Bestekar sayın Sezgin, eserinde cümle içlerindeki mısralara bağlı dönüşlerdeki ezgi kalıpları hariç (bu da aynı müzik cümlesi değil, kendi içerisindeki dönüş melodileridir) hep farklı müzik cümleleri tercih etmiştir. Bu tercih, eseri olabildiğine zenginleştirmiş ve müzik cümlelerinde farklı makam geçkileri yaparak Âyin-i Şerifi muazzam bir yapıya kavuşturmuştur.

Âyin-i Şeriflerde Mesnevi-i Şerif'ten, Divân-ı Kebîr'den ve Ahmed Eflâkî Dede'den alınan sözler dışında, lafızlar ve lafzi terennümler kullanılmıştır. Oter ve Yıldırım (2009:245) çalışmalarından lafızlarla ilgili olarak şunları tespit etmiştir:

*“Terennüm dışı kullanılan lafzî süsler, eserlerde mısra başında, ortasında ve sonunda sıkça karşılaştığımız unsurlar arasındadır. Genellikle Beste, Ağır Semâî, Yürük Semâî gibi büyük formulu eserlerde kullanılan ve genel bir teamülün ürünü olan bu lâfızlar, süs unsuru olmasının ötesinde eserlerde farklı görevler içindedirler. Kimi zaman başta kullanılarak dinleyenleri esere hazırlarken kimi zaman da sonda kullanılarak hâneleri veya mısraları birbirine bağlarlar. Ortada kullanıldıklarında ise med olarak adlandırılan vezin kusurunu kapatacak önemli bir etken oldukları görülmüştür. Terennüm dışı lafzî süslerin bu özelliklerine -Cinuçen TANRIKORUR'un makalelerinden derlenen kitabı dışında- hiçbir kaynakta yer verilmemiştir.”*

Bu çalışmaya ilave olarak, Kaçar (2021:13) kendi araştırmasında da terennüm ve lafız kullanımına dikkat çekmiştir.

İncelenen eserde “*Ah, Hey, Canım, Dost, Baş, Ah, Aman*” lafızlarının yanı sıra uzun lafzi terennümler kullanılmıştır (Yukarıdaki kısımda bunlar sunulmuştur).

### **Muhayyer Sümbüle Âyin-i Şerifi'nin Ezgi-Usûl-Güfte ilişkisi özellikleri**

Çalışmanın gerçekleştirilmesinde tercih edilen tahlil yöntemi olan Gülçin Yahya Eser Tahlili yöntemi içinde yer alan Gülçin Yahya Biçim Tahlili yöntemine ait, eser kurgusu tablosu oluşturulmuştur. Kaçar (2021:14), bu yöntemdeki eser kurgusu tablosunun, her cümleye âit özelliklerin gösterimi açısından ve eserdeki makam, usûl ve güfte kullanımını ile biçim özelliklerini ortaya koyması yönü ile önem arz ettiğini belirtmiştir. Eser kurgusunda müzik cümleleri, bölüm özellikleri, ölçü sayıları, usûl ve güfte kullanımları, makam seyri yer almaktadır. Yapılan çalışmadaki eser kurgusu tablosu da şu şekildedir (*Tabloda jpeg formatında formüller olduğundan, yazı tipi ile farklıdır*):

**Tablo 1** Muhayyer Sümbüle Âyin-i Şerif'e ait eser kurgusu tablosu

<b>Formül</b>	<b>Bölüm</b>	<b>Makamsal yapı</b>
---------------	--------------	----------------------

14/8u-6ö 1.S A 1.2.3.4.m-IT <sup>1</sup>	I. Selam Bölümü	Gerdaniye perdesi ile yerinde muhayyer makamı ile seyir, genişleme ve sonrasında sabaya geçiş ile düğâh perdesinde kalış.
14/8u-4ö B IT <sup>2</sup>	I.Selam Bölümü	Gerdaniye perdesi ile muhayyer makamının güçlüsü civarında gezinme ve muhayyerde kalış.
14/8u-4ö C IT <sup>3</sup>	I.Selam Bölümü	Muhayyer perdesi ile tiz bölgede yerinde muhayyer makamı seyri, nevada buselik çeşnişinin ardından yerinde uşşaklı nevada kalış.
14/8u-6ö Ç IT <sup>4</sup>	I.Selam Bölümü	Acem perdesi ile giriş, yerinde beyati makamı seyrinin ardından rast perdesi üzerinde pençgah-ı zahid atıfının ardından, yerinde saba ve kürdi makamı dizisi ile düğâh perdesinde kalış.
14/8u-6ö D 5.7.m-IT <sup>5</sup>	I.Selam Bölümü	Gerdaniye perdesi ile giriş, tiz bölgede yerinde muhayyer makamı seyri, çargâhta çargahlı kalış, devamında yerinde buselik makamı dizisi ile çargah perdesinde kalış.
14/8u-5 $\frac{7}{14}$ ö E 6.8.m-IT <sup>6</sup>	I.Selam Bölümü	Yerinde buselik makamı dizisi, devamında yerinde saba makamı dizisinin ardından düğâh perdesinde kalış.
14/8u-6 $\frac{7}{14}$ ö F IT <sup>7</sup>	I.Selam Bölümü	Çargâh perdesi ile giriş, yerinde uşşak makamı seyri devamında muhayyer perdesi üzerinde simetrik genişleme ve ardından yerinde saba makamı, yerinde kürdi makamı ve yerinde buselik makamı ile düğâh perdesinde kalış.
14/8u-8ö G sT <sup>1</sup>	I.Selam Bölümü	Gerdaniye perdesi ile başlangıç, kısa muhayyer makamı ve yerinde buselik makamı geçkisi, neva perdesinde hicaz çeşni ile birlikte yerinde hisar buselik makamı dizisi ile düğâh perdesinde kalış.
9/4u-8ö II.S Ğ (ah)lz-9.10.m-(ah)lz-11.12.m	II.Selam Bölümü	Nim hisar perdesi ile giriş, yerinde hisar buselik makamı dizisi ile hüseyni perdesinde kalış.



9/4u-8ö H IT <sup>8</sup>	II.Selam Bölümü	Hüseyini perdesi ile giriş, yerinde hisar buselik makamı dizisi ile son kısımda yerinde uşşak makamı dizisi ile düğâh perdesinde kalış.
9/4u-6ö I sT <sup>2</sup>	II.Selam Bölümü	Muhayyer perdesi ile giriş, muhayyer perdesi üzerinde zirgüleli hicaz makamı geçkisi, yerinde saba makamı dizisine dönüş, yeride kürdi makamı dizisi ve saba makamı ile çargâhta kalış.
28/8u-2ö III.S İ 13.15.17.m-IT <sup>9</sup>	III.Selam Bölümü	Çargâh perdesi ile giriş, yerinde saba makamı dizisi, gerdaniye perdesinde kalış.
28/8u-2ö-10/18u-1ö J 14.16.18.m-IT <sup>10</sup> -Lt <sup>11</sup>	III.Selam Bölümü	Çargâh perdesi ile giriş, yerinde saba makamı dizisi, kısa kürdili iniş ve acem aşıranda nikriz makamı dizisi ile acem aşıranda kalış.
10/8u-21ö K sT <sup>3</sup>	III.Selam Bölümü	Tiz çargâh perdesi ile giriş, saba ve bazı ölçülerde acem aşıranda ve kürdili asma kalışlar, son ölçülerde muhayyer makamına dönüş yapılarak acem perdesinde kalış.
6/8u-12ö L 19.m-(dost)lz-21.m-(dost)lz	III.Selam Bölümü	Gerdaniye perdesi ile giriş, neva perdesi üzerinde hicaz çeşni ile muhayyer üzerinde uşşak dörtlü genişleme ve nevada hümayun dizisi ile neva perdesinde kalış.
6/8u-9ö M 20.m-(canım)lz-22.m-(canım)lz	III.Selam Bölümü	Gerdaniye perdesi ile giriş, nevada hümayun dizisi, yerinde uşşak dizi ile iniş ve yerinde segahlı asma kalış, yerinde uşşak dizi ile düğâh perdesinde kalış.
10/8u-24ö N <sup>1-2-3</sup> sT <sup>4</sup>	III.Selam Bölümü	Gerdaniye perdesi ile giriş, yerinde muhayyer makamı ile tiz bölgede gezinme, hüseyini perdesinde uşşaklı; çargâh perdesine çargahlı asma kalış, düğâhta cümle kararı.
6/8u-8ö O 23.25.24.26.m	III.Selam Bölümü	Gerdaniye perdesi ile giriş, yerinde muhayyer makamı ile tiz bölgede gezinme, muhayyer perdesinde kalış.

6/8u-8ö Ö sT <sup>5</sup>	III.Selam Bölümü	Tiz çargâh perdesi ile giriş, yerinde muhayyer makamı ile tiz bölgede gezinme, muhayyer perdesi üzerinde yerinde zirgüleli hicaz makamı genişlemesi, gerdaniye perdesinde kalış.
6/8u-8ö P 27.28.m	III.Selam Bölümü	Muhayyer perdesi ile giriş, muhayyer perdesi üzerinde yerinde zirgüleli hicaz makamı genişlemesi, muhayyer perdesinde kalış.
6/8u-8ö R 29.30.m	III.Selam Bölümü	Gerdaniye perdesi ile giriş, yerinde saba makamı dizisi ile çargâh perdesinde kalış.
6/8u-8ö S 31.32.m	III.Selam Bölümü	Çargâh perdesi ile giriş, yerinde saba makamı dizisi ile yerinde zirgüleli hicaz makamı dizisi sonrası düğâh perdesinde kalış.
6/8u-8 <sup>4</sup> / <sub>6</sub> ö Ş sT <sup>6</sup>	III.Selam Bölümü	Düğâh perdesi ile giriş, yerinde zirgüleli hicaz makamı dizisi ve aynı dizi ile pest bölgede genişleme, düğâh perdesinde kalış.
6/8u-8ö T 33.34.m	III.Selam Bölümü	Neva perdesi ile giriş, yerinde hicaz makamı dizisi, neva perdesinde kalış.
6/8u-8ö U 35.36.m	III.Selam Bölümü	Hüseyni perdesi ile giriş, yerinde hicaz makamı dizisi, yerinde muhayyer makamı dizisinin tiz bölgede olan genişlemesi, hüseyni perdesinde kalış.
6/8u-8ö Ü 37.38.m	III.Selam Bölümü	Neva perdesi ile giriş, yerinde hicaz makamı dizisi, humayün makamı dizisi ile muhayyer perdesinden iniş, dik kürdi perdesinde kalış.
6/8u-7 <sup>5</sup> / <sub>6</sub> ö V 39.40.m	III.Selam Bölümü	Dik kürdi perdesi ile giriş, yerinde hicaz makamı dizisi, yerinde yedenli segâh makamı dizisi ile segâh perdesinde kalış.

$6/8u-8\frac{1}{6}\ddot{o}$ <b>Y</b> $sT^7$	III.Selam Bölümü	Neva perdesi ile giriş, yerinde uşşak makamı dizisi seyri, çargâh perdesinde kalış.
$6/8u-8\ddot{o}$ <b>Z</b> 41.42.m	III.Selam Bölümü	Çargâh perdesi ile giriş, yerinde uşşak makamı dizisi seyri, çargâh perdesinde kalış.
$6/8u-7\frac{2}{6}\ddot{o}$ <b>A1</b> 43.44.m	III.Selam Bölümü	Neva perdesi ile giriş, nim hicaz perdesi ile yerinde hicaz makamı atfı, yerinde uşşak makamı dizisi, muhayyer perdesi üzerinde hicaz genişlemeye alan açma adına, dik sümbüle perdesi kullanımı, muhayyer perdesinde kalış.
$9/4u-4\frac{4}{9}\ddot{o}$ <b>IV.S B1</b> (baş)lz-45.m-(ah)lz-47.m-(aman)lz	IV.Selam Bölümü	Gerdaniye perdesi ile giriş, yerinde zirgüleli hicaz makamı dizisi genişlemesi, gerdaniye perdesinde kalış.
$9/4u-3\frac{5}{9}\ddot{o}$ <b>C1</b> 46.48.m	IV.Selam Bölümü	Dik sümbüle perdesi ile giriş, yerinde saba makamı dizisi, yerinde kürdi makamı dizisi, düğâh perdesinde kalış.

**Tablo 2** Muhayyer Sümbüle Âyîn-i Şerîf, I. Selama âit icrâ akışı

$14/8u-6\ddot{o}$ <b>1.S A</b> 1.2.3.4.m-IT <sup>1</sup>	+	$14/8u-4\ddot{o}$ <b>B</b> IT <sup>2</sup>	+	$14/8u-4\ddot{o}$ <b>C</b> IT <sup>3</sup>	+	$14/8u-6\ddot{o}$ <b>Ç</b> IT <sup>4</sup>	+	$14/8u-6\ddot{o}$ <b>D</b> 5.7.m-IT <sup>5</sup>	+	$14/8u-5\frac{7}{14}\ddot{o}$ <b>E</b> 6.8.m-IT <sup>6</sup>	+
$14/8u-6\frac{7}{14}\ddot{o}$ <b>F</b> IT <sup>7</sup>	+	$14/8u-8\ddot{o}$ <b>G</b> sT <sup>1</sup>									

**Tablo 3** Muhayyer Sümbüle Âyîn-i Şerîf, II. Selama Âit İcrâ Akışı

$9/4u-8\ddot{o}$ <b>II.S Ğ</b> (ah)lz-9.10.m-(ah)lz-11.12.m	+	$9/4u-8\ddot{o}$ <b>H</b> IT <sup>8</sup>	+	$9/4u-6\ddot{o}$ <b>I</b> sT <sup>2</sup>						
---	---	---	---	---	--	--	--	--	--	--

**Tablo 4** Muhayyer Sümbüle Âyîn-i Şerîf, III. Selama Âit İcrâ Akışı

28/8u-2ö III.S İ 13.15.17.m-IT <sup>9</sup>	+	28/8u-2ö-10/18u-1ö J 14.16.18.m-IT <sup>10</sup> -Lt <sup>11</sup>	+	10/8u-21ö K sT <sup>3</sup>	+	6/8u-12ö L 19.m-(dost)lz-21.m-(dost)lz	+	
6/8u-9ö M 20.m-(canım)lz-22.m-(canım)lz	+	10/8u-24ö N <sup>1-2-3</sup> sT <sup>4</sup>	+	6/8u-8ö O 23.25.24.26.m	+	6/8u-8ö Ö sT <sup>5</sup>	+	6/8u-8ö P 27.28.m
6/8u-8ö R 29.30.m	+	6/8u-8ö S 31.32.m	+	6/8u-8 <sup>4</sup> / <sub>6</sub> ö Ş sT <sup>6</sup>	+	6/8u-8ö T 33.34.m	+	6/8u-8ö U 35.36.m
6/8u-8ö Ü 37.38.m	+	6/8u-7 <sup>5</sup> / <sub>6</sub> ö V 39.40.m	+	6/8u-8 <sup>1</sup> / <sub>6</sub> ö Y sT <sup>7</sup>	+	6/8u-8ö Z 41.42.m	+	6/8u-7 <sup>2</sup> / <sub>6</sub> ö A1 43.44.m

**Tablo 5** Muhayyer Sümbüle Âyîn-i Şerîf, IV. Selama Âit İcrâ Akışı

9/4u-4 <sup>4</sup> / <sub>9</sub> ö IV.S B1 (baş)lz-45.m-(ah)lz-47.m-(aman)lz	+	9/4u-3 <sup>5</sup> / <sub>9</sub> ö C1 46.48.m
--	---	---

Muhayyer Sümbüle Âyîn-i Şerîf'e âit icrâ akışında bölüm, cümle ve diğer ezgi yapılarının birbirleriyle olan zincirleme bağlantılarının gösterimi şu şekildedir:

# MUHAYYERSÜNBÜLE MEVLEVÎ ÂYÎN-İ ŞERÎF'İ

## BİRİNCİ SELÂM

Bekir Sıtkı Sezgin

Devr-i Revan

14/8u-6ö  
1.S A  
1.2.3.4.m-IT<sup>1</sup>

AN HE ME GÜF Tİ Mİ LİK EN DER BE SİÇ  
Bİ İ NA YA Tİ HU DA Hİ Çİ MÜ HİÇ  
Bİ İ NA YA Tİ HA KU HA SA NI HAK  
GER ME LEK BA ŞED Sİ YA HES TEŞ VE RAK

HEY Yİ HEY Yİ HEY RA NA YI MEN  
HEY Yİ HEY Yİ HEY YAR Zİ BA YI MEN

14/8u-4ö  
B  
IT<sup>2</sup>

HEY RA NA YI MEN CA NI MEN  
YAR RA NA YI MEN HEY Yİ HEY HEY

14/8u-4ö  
C  
IT<sup>3</sup>

YAR YAR CA NI MEN  
Mİ Rİ MEN CA NI MEN

14/8u-6ö  
C  
IT<sup>4</sup>

DOST Zİ BA YI MEN HEY  
HEY SUL TA NI MEN HEY HEY  
HEY HÜN KÂ RI MEN VAY

14/8u-6ö  
D  
5.7.m-IT<sup>5</sup>

21 EY HU DA EY FAZ LI TÜ HA HA CET RE VA  
İN KA DER İR ŞA DI TÜ BAH Şİ DE İ

23 CA NI MEN DOST Zİ BA YI  
CA NI MEN DOST Zİ BA YI

25 MEN HEY Yİ HEY HEY CA NI MEN  
MEN HEY Yİ HEY HEY CA NI MEN

14/8u-5  $\frac{7}{14}$   
E  
6.8.m-IT<sup>6</sup>

27 BA TU YA Dİ HIÇ KES NEB VED RE VA  
TA BE DİN BES AY Bİ MA PU Şİ DE İ

29 Zİ BA YI MEN YAR YAR YAR YAR  
Zİ BA YI MEN YAR YAR YAR YAR

14/8u-6  $\frac{7}{14}$   
F  
IT<sup>7</sup>

31 CA NI MEN AH AH  
CA NI MEN AH AH

33 AH HEY HEY HEY HEY HEY HEY  
AH HEY HEY HEY HEY HEY HEY

35 SUL TA NI MEN VAY VAY VAY

37 2. SUL TA NI MEN VAY VAY VAY

14/8u-8ö  
G  
sT<sup>1</sup>

39 40  
41 42  
43 44  
45 46

## İKİNCİ SELÂM

Evfer

9/4u-8ö  
 II.S Ğ  
 (ah)lz-9.10.m-(ah)lz-11.12.m

47 AH KAT RE İ DA DA  
 AH KAT RE İ İL İL

49 NİŞ Kİ BAH Şİ Şİ Şİ Dİ PİŞ  
 MES TI EN DER CA CA NI MEN

51 MUT TA SİL GER DAN  
 VA RE HA NEŞ EZ

53 DAN BE DER YA YA HA Yİ HİŞ  
 EZ HE VA VE VEZ HA Kİ TEN

55 AH HEY SUL TA NI MEN  
 AH HEY SUL TA NI MEN

57 MEN HEY HÜN KÂ RI MEN  
 MEN HEY HÜN KÂ RI MEN

59 HEY RA NA YI MEN  
 HEY RA NA YI MEN

61 HEY Zİ BA YI MEN VAY  
 HEY Zİ BA YI MEN VAY

63  
 65  
 66  
 67  
 68

9/4u-8ö  
 H  
 IT<sup>3</sup>

9/4u-6ö  
 I  
 sT<sup>2</sup>

## ÜÇÜNCÜ SELÂM

Devr-i Kebîr

28/8u-2ö  
III.S İ  
13.15.17.m-İT<sup>9</sup>

69

Pİ ŞE ZAN KİN HAK HA HAS  
KAT RE İ KÜ DER HE VA ŞÜD  
GER DE RA YED DER A DEM YA

70

FEŞ KÜ NED BE Lİ YA Rİ MEN VAY  
YA Kİ RİHT BE Lİ YA Rİ MEN VAY  
SAD A DEM BE Lİ YA Rİ MEN VAY

28/8u-2ö-10/18u-1ö  
J  
14.16.18.m-İT<sup>10</sup>-Lt<sup>11</sup>

71

Pİ ŞE ZAN Kİ BAD HA NES  
EZ HA Zİ NE KUD RE Tİ TÜR  
ÇÜN Bİ HA Nİ ŞO KÜ NED EZ

72

FEŞ KÜ NED BE Lİ YA Rİ MEN VAY  
KEY Gİ RİHT BE Lİ YA Rİ MEN VAY  
SER KA DEM BE Lİ BE Lİ YA Rİ

10/8u-21ö  
K  
sT<sup>3</sup>

73

MEN VAY

74 K

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94



6/8u-12ö  
L  
19.m-(dost)lz-21.m-(dost)lz

95 96 97 98 99

EY Kİ HE ZAR A FE RİN BU Nİ CE SUL TAN O LUR  
HER Kİ BU GÜN VE LE DE İ N A NUBEN YÜZ SÜ RE

100 101 102 103 104

DOST DOST DOST DOST EY Kİ HE ZAR A FE RİN BU Nİ CE SUL  
DOST DOST DOST DOST HER Kİ BU GÜN VE LE DE İ NE NU BEN

6/8u-9ö  
M  
20.m-(canım)lz-22.m-(canım)lz

105 106 107 108 109

TAN O LUR DOST DOST KU LI O LAN Kİ Şİ LER CA NIM  
YÜZ SÜ RE DOST DOST YOK SUL İ SE BAY O LUR CA NIM

110 111 112 113 114 115

HUSRE VÜ HA KAN OLUR HUSRE VÜ HA KAN OLUR  
BAY İ SE SUL TAN OLUR BAY İ SE SUL TAN OLUR

10/8u-24ö  
N<sup>1</sup>-2-3  
sT<sup>4</sup>

116 117 118 119

120 121 122 123

124 125 126 127

128 129 130 131

132 133 134 135

136 137 138 139

6/8u-8ö  
O  
23.25.24.26.m

140 141 142 143

SAD HE ZA RAN ZİD Dİ ZİD RA Mİ KÜ ŞED  
HAS SA HER ŞEB CÜM LE EF KÂ Rİ U KUL

144 145 146 147

BAZ ŞAN FAZ LI TÜ Bİ RUN Mİ KE ŞED  
GARK Mİ KER DEN Dİ DER BAH Rİ NÜ GUL

6/8u-8ö  
Ö  
sT<sup>5</sup>

148  
149  
150  
151

152  
153  
154  
155

6/8u-8ö  
P  
27.28.m

156  
157  
158  
159

BAZ VAK Tİ SUBH AN AL LA Hİ YAN

160  
161  
162  
163

BER ZE NEND EZ BA HİR SER ÇÜN MA Hİ YAN

6/8u-8ö  
R  
29.30.m

164  
165  
166  
167

DER HA ZAN AN SAD HE ZA RAN ŞA HU BERG

168  
169  
170  
171

DER HE Zİ MET REF TE EZ DER YA YI MERG

6/8u-8ö  
S  
31.32.m

172  
173  
174  
175

EY Bİ RA DER AK Lİ YEK DEM BA HOD AR

176  
177  
178  
179

DEM BE DEM DER TÜ HA ZA NES TÜ BE HAR

6/8u-8<sup>4</sup>/<sub>6</sub>ö  
Ş  
sT<sup>6</sup>

180  
181  
182  
183

6/8u-8ö  
T  
33.34.m

184  
185  
186  
187  
188

BA

189  
190  
191  
192

Ğİ DİL RA SEB ZÜ TER RÜ TA ZE BİN PÜR

193  
194  
195  
196

U

6/8u-8ö  
U  
35.36.m

197  
198  
199  
200

Zİ GON CE VER DÜ SER VÜ YA SE MİN İN

197  
198  
199  
200

SÜ HAN HA Yİ Kİ EZ AK Lİ KÜ LEST BU

201  
202  
203  
204

Ü

Yİ AN GÜL ZA RU SER VÜ SÜN BÜ LEST NAZ

6/8u-8ö  
Ü  
37.38.m

6/8u-7<sup>5</sup>/<sub>6</sub>ö  
V  
39.40.m

6/8u-8<sup>1</sup>/<sub>6</sub>ö  
Y  
sT<sup>7</sup>

6/8u-8ö  
Z  
41.42.m

6/8u-7<sup>2</sup>/<sub>6</sub>ö  
A1  
43.44.m

205 RA RU Yİ Bİ BA YED HEM ÇÜ VERD ÇÜN  
206  
207  
208  
209 NE DA Rİ GİR Dİ BED HU Yİ ME GERD ZİŞT  
210  
211  
212  
213 BA ŞED RU Yİ MA Zİ BA VU ZERD SAHT  
214  
215  
216  
217 BA ŞED ÇEŞ Mİ NA Bİ NA VÜ DERD  
218  
219  
220  
221  
222  
223  
224  
225  
226  
227  
228  
229 BE HA RAN KEY ŞE VED SER SEBZ SENG HAK  
230  
231  
232  
233  
234  
235  
236  
237 ŞEV TA GÜL Bİ RU YED RENG RENG SAL  
238  
239  
240  
241 HA TÜ SENG BU Dİ DİL HI RAŞ AZ  
242  
243  
244  
245  
246  
247  
248  
249  
250  
251

MÜN KÜN YEK ZA MA Nİ HAK

## Evfer DÖRDÜNCÜ SELÂM

9/4u-4<sup>4</sup>/<sub>9</sub>ö  
IV.S B1  
(baş)lz-45.m-(ah)lz-47.m-(aman)lz

9/4u-4<sup>4</sup>/<sub>9</sub>ö  
IV.S B1  
(baş)lz-45.m-(ah)lz-47.m-(aman)lz

9/4u-3<sup>5</sup>/<sub>9</sub>ö  
C1  
46.48.m

244 BAŞ SUL TA NI ME Nİ  
AH DER MEN Bİ DE Mİ  
245  
246 AH SUL TA NI ME Nİ A  
AH MEN ZİN DE ŞE VEM A  
247  
248  
249  
250 MAN EN DER AH Dİ LÜ CAN  
MAN YEK CAN A Çİ ŞE VED  
251  
252  
253  
254  
255  
256  
257  
258  
259  
260  
261  
262  
263  
264  
265  
266  
267  
268  
269  
270  
271  
272  
273  
274  
275  
276  
277  
278  
279  
280  
281  
282  
283  
284  
285  
286  
287  
288  
289  
290  
291  
292  
293  
294  
295  
296  
297  
298  
299  
300

CAN VED İ MA NI ME Nİ  
VED SAD CA NI ME Nİ

## Sonuç ve Tartışma

Bir müzik eseri, edebi bir metin misali harfler, kelimeler, deyimler, cümleler gibi, notalar, ölçüler, motifler, müzik cümleleri ve dönemlerden meydana gelmektedir. Duyguyu yansıtan melodi kalıpları, birbirini tamamlayan soru cevaplar veya üst üste gelmiş tamamlayıcı ezgisel kurgular halinde yürümektedir. Bestecinin o anki hâletiruhiyesine göre belirli anlamlara bürünen bu kıymetli, harfsiz kelimeler, tek başlarına da bir mana yüklense de müziğin üç temel unsurundan biri olan söz/güfte ile birleşerek, dolaysız anlatım yolunu da tercih etmiş olabilirler. Bu bileşenleri ile oluşmuş olan eserler incelenirken, genelde alışlagelmiş bir yöntem olan ölçü-motif-cümle-dönem kurgusu ile analiz edilmektedir. Söz unsurunun incelenmesi de yine edebi kurallara ve sınıflandırmalara göre yapılmaktadır.

Alandaki eser inceleme çalışmaları arasında Kılınçarslan (2006:12), Dede Efendi'nin Hüzam Mevlevî Âyini, makam, usul ve ezgisel yönden incelemiştir; Mevlevî Âyinlerinin detaylı bir şekilde analiz edilmediğini belirlemiş, ayin formu dini musikinin en büyük ve en sanatlı formlarından olması nedeni ile böyle bir araştırma yapmaya karar verdiğini belirtmiştir. Çalışma sonucunda, eserdeki hüzam makamının, sistemde anlatılan hüzam makamıyla örtüşmediğini; sistemdeki hüzam makamı dizisinin ayin içerisinde kullanılmadığını dile getirmiştir. Anıtsoy (2006:11), hazırladığı lisansüstü tez çalışmasında, Mevlevî Âyinlerinin ilk peşrevlerini incelemiştir; çalışmasında 40 esere ait bestekârları tespit etmiş (4'ü belirlenememiş), 36 eserin farklı makamlarda yazıldığını, 1. Hane ve teslimlerde, genelde eserin makamının kullanıldığını tespit etmiştir. Barut (1989:99), çalışmasında Beyati Âyin-i Şerifi incelemiştir, veznin başarılı uygulananından, selam bölümlerinde "yar" lafzının kullanımından bahsetmiştir. Bayrakçı (2012), araştırmasında 19. yy sonrası Mevlevî Âyinlerini incelerken, ayin formu besteciliğinin zorluğunun yanı sıra bu bestecilerinin önemini belirtmiş, "*..16. yüzyılda 3 Mevlevî Âyini (Beste-i Kadim), 17. yüzyılda 6 Mevlevî Âyini ve 3 besteci, 18. yüzyılda 8 Mevlevî Âyini ve 3 besteci, 19. yüzyılda 47 Mevlevî Âyini ve 29 besteci, 20. yüzyılda 103 Mevlevî Âyini (bunlardan 51 tanesi Sadettin Are'e ait) ve 28 besteci...*" olduğunu dile getirmiştir. Aynı çalışmasında Zeki Atkoşar'ın ayin besteciliğine değinmiştir. Bayrakçı (2015:22), araştırmasında Mevlevî ayini formunu genel olarak incelenmiş, Mevlevî Âyinlerinin, bir inancın insan, toplum, kâinat ve kıyamet tasavvurunu tasvir ettiğini belirtmiştir. Çevikoğlu (ty), çalışmasında Âyin-i Şerifin seramoni-ritüelinin akışından bahsederek, Nâsır Abdülbâkî Dede'nin Acembûselik Mevlevî Âyini'ni analiz etmiştir. Yine Çevikoğlu (2014:11), bir çalışmasında Haşim Bey'in Suzinak Âyin-i Şerifi'ni incelemiştir, makam geçkinleri bakımından oldukça zengin olduğunu, fakat icra ile ilgili yasaklı bir durumunun olduğundan bahsetmiştir.

Eser analizleri ile ilgili olarak yapılan çalışmalar arasında, Çıpan ve Karaman(2010:2), Dede Efendi'nin Yürük Semâîlerinin Usûl-Arûz-Vezin ilişkisini; Çırak(2021:12), Sâdullah Ağa'nın zencîr bestelerini; Erat (2019:3), Zeki Atkoşar'ın Âyin-i Şeriflerini; Kaçar (2013:4), Hatip Zâkirî Hasan Efendi'nin nühüft makamındaki İmam Hüseyin mersiyesini; İrden (2011:91), Dede Efendi'nin Sabâ Âyîn-i Şerifi'ni; İrden (2012:32), Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin Mevlevî Âyînlerindeki aylaşının yansımasını; Kaçar ve Destegül (2020:43), Cınuçen Tanrıkorur'un Kârçe-i Nüh Felek eserini; Kaçar ve Destegül (2021:6), Mustafa Câzîm el-Mevlevî'ye Âit Hicazkâr Mevlevî Âyîn-i Şerifi'ni incelemelerini örnek verebiliriz. Her bir çalışma, alandaki tahlil içerikli araştırmalara katkı sağlamakta ve yol göstermektedir.

Bu analiz çalışmaları arasında, yeni bir yaklaşım olarak kullanılan Gülçin Yahya Eser Tahlili Yöntemi, sahada daha kullanılır ve eseri her boyutu ile ifade edebilme olanağı sunan bir yaklaşım olmuştur. Bir eserin incelenmesi, ezgisel açıdan tahlili ve güfte yönü ile analizi, bestecilik adına önemli ve bu süreci

aynı zamanda şekillendiren unsurlardır. Bir eseri yazmak elbette duygu ürünü olsa da bu duyguların ifade edilmiş biçiminin de doğru bir zemine oturtulması gerekir. Yanlış bir ifadenin doğru sözü katlettiği gibi eser kurgusunda yapılacak olan hatalar da zengin bir duygu örüntüsünü, niteliksiz bir hale dönüştürebilir. Eserde cümlelerin birbiri ile bağlantısı, soru cevap hali, anlaşılabilirliği ve bir karmaşadan uzak olan yapısı, dildeki sadeliğe benzer. Anlatılmak isteneni, doğrudan muhatabına ulaştırır. Bu bakımdan eser analizi çalışmalarının hem türlerin belirli özellikleri taşıması yönü ile hem de ezgisel kurgulamadaki doğru hareketler yönü ile alanda katkı sağlamaktadır. Yapılan bu çalışmada da esere ait belirli özellikler tespit edilmiş, diğer eser tahlili çalışmalarına paralel sonuçlar bulunmuştur.

Yapılan çalışmada merhum Bekir Sıdkı Sezgin'e ait olan Muhayyer Sümbüle Âyin-i Şerif'i biçim yönü ile tahlil edilmiştir. Eser, öncelikle Türk musikisinin en uzun formlu eserleri arasında yer alması yönü ile bestecilik sahasında birçok bakımdan ön plana çıkmaktadır. Uzun soluklu bir eseri, Türk musikisinin makamsal zenginliği içerisinde işleyebilmek, aruz veznine göre yazılmış olan güftenin kurgusuna bağlı kalabilmek, belirli kalıplardaki usullerin dışına çıkmadan eseri meydana getirmek, elbette kompozitörlük açısından maharet isteyen bir şeydir. Bu bakımdan, yazılan Âyin-i Şerifler, bestecilik yönü ile Türk müziği alanında hep bir adım önde olmuştur.

Genel anlamda bir eser analizleri yapılırken, Türk musikisinin genel biçim özelliklerini yansıtan başlıklar halinde de değerlendirilmektedir. Bir Türk Müziği eserinin, saz eseri veya sözlü eser olarak yazılması; bu başlıklar altında dini veya la-dini formlar arasında yer alması gibi başlıklar, eserin biçimsel olarak ilk tahlil bulgularını sunar. Eserin analiz detaylarına inildiğinde ezgisel özelliklerinde, eserin makamı, makam özellikleri, içerisindeki geçkiler, karar sesi, ritim yapısı, motif-cümle yapıları, ses genişliği, aralık ve atlamalar gibi belirli başlıklar ön plana çıkar. Eserin güfte yönünün tahlili aşamasında, güftenin türü, şekil özelliklerine ait vezin ve kafiye yapısı, konu-tema içeriği ve eser künyesine ait bilgiler incelenmektedir. Bu yönleri ile analizleri yapılmaya çalışılan eserde, birçok makam geçkisi, aruz vezninde yazılmış güftesi, terennümler ve eser formuna uygun biçimsel özellikleri barındırdığı belirlenmiştir.

Yapılan tahlil sonucunda, 32 müzik cümlesinden meydana gelen Âyin-i Şerifin melodik yapısında, bestekârın daima birbirinden bağımsız ve farklı müzik cümlelerini tercih ettiği görülmektedir. Tercih edilen bu müzik cümlelerinde, Âyin-i Şerifin makamı olan muhayyer sümbüle makamı belirli yerlerde görülse de, bestekâr eser içerisinde farklı makamlara geçki ve atıflar yapmış; bunu yaparken de makamların birbirine olan anatomik yakınlığını ve bağlantılarını fevkalade iyi kullanmıştır. Çokça hissedilen bu farklı makamlar, esere zenginlik katmıştır.

Bestekâr, eserindeki selam bölümlerinde, Âyin-i Şeriflerin geleneğinde olan usullerini tercih etmiştir. Usullerin darp zamanları ile güftenin vezin yapısı da dikkate alınmış ve eser içerisinde uyumlu bir birliktelik sağlanmıştır. Güftenin Mesnevi'den alınan bölümleri ve diğer teamül olan sözlerinden oluşan kısımları haricinde, lafızlar ve lafzi terennümler kullanılmıştır. Güftenin, melodi ile bütünleşmesi sırasında, bazı cümlelerde ölçü içerisinde başlangıç ve bitişler gerçekleşmiş, eksik ölçü kurgusu ile bir müddet devam edip sonrasında rutini olan ölçü başları ile sürdürülmüştür. Müzik cümleleri genelde eserin karar perdesi ve güçlüsü olan düğâh ve muhayyer perdelerinde bitirilmiş, bazen de çargâh, neva ve gerdaniye perdelerinde bırakıldığı belirlenmiştir.

Eserin birinci selam bölümünde uzunca lafzi terennümler tercih edilmiştir. Diğer bölümlerde de yine lafzi terennümlerin yanında "ah, canım, dost" gibi lafızların da yer yer kullanıldığı görülmektedir. Eser cümlelerinin ve melodik motiflerinin birbirine bağlantılarının sağlanması ve istenilen geçiş noktasını

yakalayabilmek adına ayrı bir hüner isteyen bu lafız ve lafzi terennümlerin kullanımının da yerinde olduğu düşünülmektedir. Eserin üçüncü selam bölümü, her Âyin-i Şerifte olduğu gibi sanat hünerinin sergilendiği, duyguların seslerle nakış gibi işlendiği bir bölüm olmuştur.

Eserin biçimsel yönü ile tahlil edilmesinde tercih edilen Gülçin Yahya eser tahlili yöntemi, analiz edilen eserin ezgi, usûl, güfte birlikteliğinin birlikte ele alınması, incelenen formun üçlü gösterimle şifrelerinin çıkarılması, eserin yapısının her yönü ile sadeleşmesine ve inceleyene her ayrıntıyı sunma noktasında kolaylık sağladığı da tespit edilmiştir. Bu yönü ile sahada yapılan eser analizlerinde bu tahlil biçiminin yaygınlaştırılmasının çalışmalara kolaylık sağlayacağı düşünülmektedir.

Âyin-i Şerifler, bir Mevlevî geleneği, ibadet şekli ve ritüeli olma hasebi ile genelde o topluluğa bağlanmış bestekârların ürünleri olmuştur. Zaten o ruhu sindirmeden bir Mevlevî ayini bestelemeye çalışmak sahada da hoş karşılanmadığı gibi zorluğu da aşıkârdır. Fakat bu gibi kapsamlı ve üst düzey eserlerin bestelenmesi, günümüzde çokça nadir bir seviyede olduğu görülmektedir. Eserlerin bestelenmesi ve yazılması, bir nevi hattat icazeti hükmüne yakındır. Bugün ayin törenlerinde kullanılan 167 Âyin-i Şerif, belki de ihtiyaç duyulmayacak düzeyde talebi karşılamaktadır. Dolayısı ile bu gibi önemli eserlerin bestelenmesi her ne kadar Türk musikisi alanına inanılmaz katkılar sunsa da Âyin-i Şeriflerin bestelenmesine yönelik olarak yapılacak bir çalışma, atılacak olan her adımda, yetkinlik ve ehil olma noktaları gözden kaçırılmamalıdır.

### Kaynakça

- Arel, H S (1954). Mevlevî Musikisi ve Ayinleri. Musiki mecmuası, 73(3):3-6.
- Bayrakçı, Ö F (2015). Türk Din Mûsikîsi'nde "Mevlevî Ayini" Formuna Genel Bir Bakış. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 2(2):139-152.
- Çıpan M, Karaman S (2010). Dede Efendi'nin Yürük Semâîlerinin Usûl-Arûz Vezni İlişkisi Yönünden İncelenmesi. Türkiyat Araştırmaları Dergisi, 28(28):485-522.
- Çırak, C (2021). Sâdullah Ağa'nın Zencîr Bestelerinde Üslûp ve Makâmın Biçime Etkisi. EJMD, 18(18): 106-173.
- Çoban, Ş (2021). Bekir Sıdkı Sezgin'in Hayatı, Sanatı ve Eserleri. Balıkesir İlahiyat Dergisi, 3(14): 211-250.
- İrden, S (2011). Dede Efendi'nin Sabâ Âyîn-i Şerîfi'nin Makam, Geçki, Çeşni Analizi. Türkiyat Araştırmaları Dergisi, 6(30): 553-600.
- İrden, S (2012). Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin Mevlevî Âyinlerindeki Makam ve Form Anlayışının Türk Din Mûsikîsine Etkileri. İdil Dergisi, 1(4):60-83.
- Kaçar GY, Destegül A (2021). Cınuçen Tanrıkorur'a Ait Kârçe-i Nüh Felek Eserinin Biçim Özellikleri Açısından Tahlîli. İstem, 18(36): 253-282.
- Kaçar, GY (2013). Hatip Zâkirî Hasan Efendi'nin Nühüft Makamındaki İmam Hüseyin Mersiyesi. Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi, 66(66):239-254.
- Kaçar, Y (2021). Mustafa Câzîm el-Mevlevî'ye Âit Hicazkâr Mevlevî Âyîn-i Şerîfi'nin Biçim Yönünden Tahlîli, NEÜ Press-İstem, 19/37 (2021): 1-28.
- Macit, M (2021). Türk mûsikî tarihinde Mevlevî musikisinin yeri, önemi ve etki alanı hakkında genel bir değerlendirme. Balkan Müzik ve Sanat Dergisi, 3(1): 37-54.

Oter S, Yıldırım A (2009). Şeyh Gâlib'in bestelenmiş şiirlerinde usûl-vezin ilişkisi. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 8(26): 211-247.

### **Kitap, Tez, Rapor, Kongre**

- Anıtsoy, B (2006). *Mevlevî Ayinlerindeki İlk Peşrevlerin Melodik Olarak İncelenmesi*. Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal bilimler enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek lisans tezi.
- Barut, Z (1989). *Beyati Âyin-i Şerif-i Bölümleri ve Ritm Açısından İncelemeler ve Düşünceler*. Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal bilimler enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek lisans tezi.
- Başoğlu, T (Ed.) (2020). *Temel İslam Ansiklopedisi*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Bayrakçı, Ö F (2012). *19. Yüzyıl Sonrası Mevlevî Ayini Besteciliği ve Besteci Zeki Atkoşar'ın Katkıları*. Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek lisans tezi.
- Büyüköztürk Ş, diğ. (2009). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- Çevikoğlu, T (2014). *Mahzun Ayin: Haşim Bey'in Suzinak Âyin-i Şerifi, A. Karaismailoğlu İçinde, Mevlana Araştırmaları 5*. Ankara: Akçağ Basım Yayım.
- Erat, Z (2019). *Zeki Atkoşar'ın Bestelediği Mevlevî Âyinlerinin Usûl-Arûz Vezni İlişkisi Yönünden İncelenmesi*. Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek lisans tezi.
- Kaçar, GY (2020). *Türk Mûsikisinde Eser ve İcrâ Tahlîli Yöntemleri (Kavramlar-Semboller ve Örnekleriyle)*. Ankara: Gece Kitaplığı Yayınları.
- Karasar, N (2005). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayınları
- Kılınçarslan, H (2006). *Dede Efendi'nin Hüzzam Mevlevî Ayininin Makam, Usul ve Ezgisel Yönden İncelenmesi*. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek lisans tezi.
- Özalp, M N (2000). *Türk Musikisi Tarihi I*. İstanbul: MEB Yayınları.
- Özkan, İ H (1998). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usûlleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Özpek, A (2018). *Türk Müziği Solo Ses İcracılığında Üslup ve Tavrı İle İlgili Öğrenci Algıları*. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Şahin, A (2011). *Mesnevi-i Şerif Mevlana (Tam Metin)*. Ankara: Süre Yayınları.
- Tıraşçı, M (2020). *Türk Musikisi Tarihi Terimleri Sözlüğü*. Konya: Eğitim Yayınevi.
- Yavaşca, G Y (2002). *Türk Mûsikisinde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.

### **İnternet Kaynakları**

- Büyüker, K (2020) *Bitmeyecek Bir Beste: Bekir Sıtkı Sezgin*. ET, 10.01.2023, Erişim: <https://www.yenisafak.com/hayat/bitmeyecek-bir-beste-bekir-sitki-sezgin-3575167>
- Çalışır, A (2010) *TRT Gönül Makamı, Bölüm 56*. ET, 29.01.2023, Erişim: <https://mutriban.com/trt-gonul-makami-bolum-56-ahmet-calisir>
- Çevikoğlu, T (ty). *Bir Mevlevî Âyininin Makâm ve Geçkileri Bakımından İncelemesi*. E T: 25.01.2023, Erişim:

<https://mutriban.com/bir-mevlevi-ayininin-makam-ve-geckileri-bakimindan-incelemesi>

Özcan, N (2009). Sezgin Bekir Sıtkı. (TDV İslâm Ansiklopedisi). ET : 29.05.2023, Erişim:

<https://islamansiklopedisi.org.tr/sezgin-bekir-sitki>

Tanrıkorur, C (1991). ÂYİN-TDV İslâm Ansiklopedisi. ET: 28.01.2023, Erişim:

<https://islamansiklopedisi.org.tr/ayin#3-musiki>.

Tosun, N (2020). Semâ Yapmak İbadet midir?. ET, 12.01.2023, Erişim:

<https://www.islamveihsan.com/sema-yapmak-ibadet-midir.html>

### **Çatışma Beyanı**

Makalenin herhangi bir aşamasında maddi veya manevi çıkar sağlanmamıştır.

### **Yayın Etiği Beyanı**

Bu makalenin planlanmasından, uygulanmasına, verilerin toplanmasından verilerin analizine kadar olan tüm süreçte “Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi” kapsamında uyulması belirtilen tüm kurallara uyulmuştur. Yönergenin ikinci bölümü olan “Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiğine Aykırı Eylemler” başlığı altında belirtilen eylemlerden hiçbiri gerçekleştirilmemiştir. Bu araştırmanın yazım sürecinde bilimsel, etik ve alıntı kurallarına uyulmuş; toplanan veriler üzerinde herhangi bir tahrifat yapılmamıştır. Bu çalışma herhangi başka bir akademik yayın ortamına değerlendirme için gönderilmemiştir.



## Jean Lurçat ve Tapestry Dokumalar Üzerindeki Etkisi

### Jean Lurçat and His Impact on Tapestry Wovens

**Doç. Özlem ERZURUMLU JORAYEV**

ORCID: 0000-0001-5518-7595 ◆ Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Bölümü, Doktora Programı, Doktora Öğrencisi ◆ [jorayevozlem@gmail.com](mailto:jorayevozlem@gmail.com)

**Prof. Dr. Lütfü Kaplanoğlu**

ORCID: 0000-0002-7094-8302 ◆ Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü, Birleşik Sanatlar Anasanat Dalı, Öğretim Üyesi ◆ [lkapanoglu@gmail.com](mailto:lkapanoglu@gmail.com)

#### Özet

İnsanların örtünme ve korunma gereksinimiyle geliştirdikleri dokumacılık, tarihte uygulandığı dönemin sosyal ve kültürel değerlerini barındıran belge niteliğindedir. Yaşanılan çevreden yapılan gözlemler ve esinlenmeler dokumacıları, estetik ve güzellik arayışına yöneltmiş, uygulamalar renk ve desenle bezenmiş, yaşanılan dönemi yansıtan resimsel anlatımlar geliştirilmiştir. Tapestry, dokuma resim, duvar halısı, goblen gibi isimlerle anılan resimsel dokumaların en eski örneklerinin Mısır'da dokunduğu bilinmektedir. Yüzyıllardır devam eden bu gelenekte Orta Çağ'da, mitolojik ve dinî sahneler, savaş ve av betimlemeleri gibi konular dönemin ünlü ressamı tarafından çalışılmış ve atölyelerde klasik tapestry dokumalar olarak uygulanmıştır. Endüstri devrimiyle el sanatlarına verilen önemin azalması, tapestrylere olan talebi de azaltmış, sanat ve zanaat birlikteliğini destekleyen "Arts and Crafts" hareketi ile konu tekrar önem kazanmıştır. Almanya'da Bahaus okullarında, el sanatları ve endüstri işbirliği ile gerçekleştirilen tasarımların desteklenmesi, sanatçı zanaatkârların yetiştirilmesini sağlamıştır. Tapestry dokumalarının yeniden önemsenmesi ise Jean Lurçat'ın başlattığı hareket ile klasik tapestry algısının dışına çıkan ve çağdaş sanat içinde yer alan tapestry eserlerin uygulanmasına ortam sağlamıştır. Kozmos, doğa, canlılar Lurçat tarafından en çok işlenen konular olmuş, ayrıntılı ve güçlü vurgular taşıyan çalışmaları zaman içinde sanatçının imzasını oluşturmuştur. İllüstrasyon ve litografi çalışmaları, mücevher, mozaik ve seramik eserleri, dekor tasarımları, şiirlerinin yanı sıra tapestry üzerine yazılmış kitapları olan çok yönlü sanatçı, tapestrylerin çağdaş form kazanmasında en önemli isimlerden biridir. Özgün tarzı, yeteneği ve oluşturup geliştirdiği çok renkli üslubu ile dikkat çeken sanatçının eserleri birçok ulusal ve uluslararası galeri ve müzede sergilenmiştir. Lurçat'ın açtığı kapı, günümüz tapestry sanatını tetiklemiş, üç boyutlu tekstil heykellerin uygulanmasına uzanan yolu başlatmıştır. Tapestry Sanatındaki bu değişimler günümüz sanatçıların bir kısmının ifade biçimi olarak kullandığı Lif Sanatı kavramını doğurmuştur. Yapılan bu çalışmada izlenen yöntem; tapestry tarihine kısaca yer verilmesi, Jean Lurçat'ın sanatsal yaklaşımının, getirdiği yeniliklerin, literatür kayıtlarından ve uygulamalar üzerinden irdelenmesidir. Makale kapsamında, Jean Lurçat'ın tapestry dokumalar üzerindeki etkisine odaklanılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Jean Lurçat, Tapestry, Goblen, Dokuma Resim.

#### Extended Abstract

Weaving, developed by people with the need for covering and protection, is a document that contains the social and cultural values of the period in which it was practiced in history. Observations and inspirations from the living environment led weavers to seek aesthetics and beauty, applications were decorated with colors and patterns, and pictorial expressions reflecting the lived period were developed. It is known that the oldest examples of pictorial weavings, which are known as tapestry, woven painting, tapestry, and tapestry, Goblen were woven in Egypt. In this tradition, which has been going on for centuries, in the Middle Ages, subjects such as mythological and religious scenes, war and hunting depictions were studied by famous painters of the period and applied as classical tapestry weavings in workshops.

The decrease in the importance given to handicrafts with the industrial revolution also decreased the demand for tapestry, and the subject gained importance again with the "Arts and Crafts" movement, which supported the unity of art and craft. Supporting the designs realized in cooperation with handicrafts and industry in Bahaus schools in Germany enabled the training of artisans/craftsmen. Re-emphasizing tapestry weavings, on the other hand, provided an environment for the application of tapestry works that go beyond the classical tapestry perception and take place in contemporary art, with the movement initiated by Jean Lurçat. Cosmos, Nature, living things have been the most studied subjects by Lurçat, and her works with detailed and strong accents have formed the artist's signature over time. The versatile artist, who has illustrations

and lithography works, jewellery, mosaic and ceramic works, decor designs, poems as well as books written on tapestry, is one of the most important names in the contemporary form of tapestry. The works of the artist, who draw attention with his unique style, talent and multicolored style that he created and developed, have been exhibited in many national and international galleries and museums.

The innovations that Lurçat brought in tapestry technique and design were clearly seen in his works. One of the most important innovations brought by the artist in technique was the use of black and white numbered cardboard instead of the traditional colored cardboard design used in practice. In addition, while shading was made with thirty thousand different color tones in the application of classical tapestry weavings, the amount of color was reduced to twenty-five, thirty different tones, and color transitions were made with scanning lines by using larger loops. These technical innovations brought by the artist in practice carried the tapestry identity to a different dimension and made a real "Tapestry Renaissance".

Another important step taken by Lurçat is being a pioneer in the organization of the Lausanne Tapestry Biennial with Pierre Pauli. Lausanne has become the center of modern tapestry and has hosted artists from many parts of the world. An international platform has been created where artists can follow current practices. Lurçat, which was influential in the spread of tapestry production in France and all over the world in the twentieth century, has undoubtedly revolutionized the art of tapestry with its innovations in tapestry technique and design. There have been breaks in the tapestry tradition, which has been practiced with the cooperation of designers and weavers for centuries, and tapestry works of artists who both weaving and designing have emerged. As a result of the movement initiated by Lurçat, it also created an environment for the application of three-dimensional textile sculptures. Apart from Tapestry Art, Textile Art and the concept of Fiber Art, which has a wider scope and reflects the way of expression in the works of many of today's artists, was born.

When the reflection of the effects of the innovations brought by Lurçat to the present is observed, it is seen that thanks to the diversity of the materials used and the subjects covered in contemporary tapestry examples, and the free intervention of the artists during the application, very rich expression differences have been captured. In classical tapestry applications, while the warp threads are colored with weft threads so that they are not effective on the surface, and therefore illustration, it is noteworthy that in current examples, warp threads are also used as a means of expression and visual expressions are enriched. Today, the tapestry phenomenon is handled in the context of Fiber Art and positioned within Contemporary Art.

The method followed in this study; Giving a brief place to the history of tapestry is to examine Jean Lurçat's artistic approach, the innovations he brought, through literature records and practices. The article focuses on the influence of Jean Lurçat on tapestry weavings.

**Keywords:** Jean Lurçat, Tapestry, Gobelin, Woven Picture.

## Giriş

İnsanlar tarihin en eski dönemlerinden beri hayatta kalabilmek için zorlu doğa güçlerine karşı savaşmış, yetenekleri ve zekâları ile her dönem kendileri için gerekli koşulları oluşturmuş, çevrelerindeki kısıtlı kaynakları beslenme, korunma ve örtünme ihtiyaçlarını karşılayacak şekilde bir araya getirmişlerdir. Yaşadıkları koşulları ve karşılaştıkları nesnelere gerek mağara resimleri gerek çizimler yolu ile günümüze dek aktarmayı başarmışlardır.

İnsanların, örtünme kavramını yaşantılarına katmasıyla başlayan dokuma öyküsü, kültürün gelişimi ve değişimleri ile birlikte ilerleme göstermiştir. Bu nedenle bilinen tüm eski tekstil örnekleri üretildikleri dönemlerle ilgili birçok ipucu vermektedir.

Sosyal bir varlık olan insan için yeme, içme, örtünme zorunluluğu gibi, yaşadığı çevresine güzellik ve estetik değer katma gereksinimi öncelikli ihtiyaçları arasında olmuştur. Aklını ve becerilerini kullanan birey, çevresinde yer alan nesnelere en uygun imkânları kullanarak işlevsel hale getirmiştir. Yün malzeme bu konuda önemli bir yere sahiptir. Bir yandan örtünme ihtiyacını yün giysilerle karşılarken bir yandan ısınmasını yüne dayalı yaygılar ve örtüler üzerinden gerçekleştirmiştir. Farklı yöntemlerle renklendirdiği yün malzeme ile giysilerini ve çevresini bezemiştir. Dünyanın çeşitli coğrafi bölgelerinde, benzer ihtiyaçlara karşı gelişen dokuma ve örme teknikleri, dönem örnekleri incelendiğinde benzer bir

gelişim çizgisi içinde yer almıştır (Arıgil, 1999: 66). Dokuma çeşitleri işlevlerine göre pek çok farklı özellik göstermektedir.

Giyim ve örtünme amaçlı dokumalar kadar yaygın işlevli dokumalar da konfor ve estetik bütünlük içinde ele alınmıştır. Düz dokuma yaygılar; tek renk, çizgili, geometrik desenli ve organik desenli örnekleriyle, çeşitli renk armonileriyle değişim göstermiş, insanın yaşam alanında yer almıştır.

Atkı yüzlü düz dokuma tekniğinde geometrik desenlerin yer aldığı pek çok yaygın ve örtü uygulamasının aksine duvar halısı uygulamalarında bir ressamın eskizleri ile şekillenen ve resimsel anlatım taşıyan örnekler, uygulayıcı dokuma ustalarının becerileri ile büyük boyutlu dekoratif eserler olarak ortaya çıkmıştır. Tapestry adı ile tanımlanan bu dokuma türü, “Goblen” ya da “Resimli duvar halıları” olarak da bilinmektedir.

Özay’ın belirttiği gibi; “Dokuma resim sanatı olarak Tapestry’nin, tekstil sanatları içindeki yeri, önemi, etimolojik yapısı, farklı kültürlerdeki kavram ayrımları ortak özellik gösterir” (1995a: 34).

Çok sayıda renkli ipliklerin kullanılması ile yatay ya da dikey tezgâhlarda üretilen duvar halılarında, çoğunlukla atkı yönünde yün ipliklerin, çözü yönünde pamuk, keten, kenevir ipliklerin kullanılmış olduğu görülmektedir. Uygulama yönteminde ise Akbostancı’nın tanımladığı şekilde;

*“Uygulama tekniğinde, orijinal işle aynı boyutta olan ve renk kodlarını üzerinde taşıyan kartonlara (cartoon) çizilen tasarımlar, genellikle çözgünün altına koyulur ve atkı iplikleri, bu plana göre kendi renk alanlarını doldurana kadar çözgü iplikleri boyunca hareket eder. Dokumacı uygulamayı bir ayna vasıtasıyla kontrol eder. Geometrik desenli tapestry’ler bir kişi tarafından dokunduğu halde, büyük resimsel Tapestry’ler dokumacılardan oluşan bir takım tarafından üretilmiştir. Orta Çağ ve sonrasında, soylular için yapılan yüksek maliyetteki çalışmalarda; altın, gümüş, ipek ve değerli taşlar, aplike ve işleme teknikleriyle birlikte kullanılmıştır” (1999:42).*

Manzara, doğa, bitkisel betimlemelerin yer aldığı kompozisyonlar, dinî tasvirler, avcılık, somut ve mitolojik hayvanlar, savaş gibi konuların sıkça işlendiği tapestry dokumalarda Orta Çağ’a özgü bir ölçeklendirme kullanılarak; figürler arasında gerçekçi, ölçüye bağlı bir kıyaslama gözetilmemiştir.

Tapestry dokumalar saray, kilise, kale ve soylulara ait mekânlarda önemli unsurlar olarak yer almış, tasvir ettikleri konular nedeni ile törenlerde de kullanılmıştır. Duvar halılarında çok sayıda figürün yer aldığı, büyük boyutlarda üretilmiş olanları mevcuttur. Belirli bir konuyu birkaç farklı uygulama ile ele alan bir seri şekilde üretilmiş tapestryler bütünlük sağlanması amacıyla aynı mekânda yan yana asılarak kullanılmıştır. Kiliseler özel günlerde duvar halılarını sergilemiştir. Devlet törenleri, sosyal toplantılar tapestry örneklerinin sunulduğu etkinlikler olmuştur. Yapısı ve malzemesi nedeni ile kolayca rulo yapılan ya da katlanabilen bu eserler, taşınarak farklı mekânlarda da işlevini sürdürmüştür. Dekoratif olmanın dışında soğuktan da koruyan duvar halılarının büyük parçaları, zaman içinde yıpranmaya karşı, kullanılmadıkları dönemde depolanarak korunmaya alınmıştır.

Değerli malzemeler kullanılarak dokunmuş olan bu dokuma grubunun, Fransız Devrimi’nin kaçınılmaz sonucu olarak içindeki malzemeler için yok edilmesi, dünya mirası açısından da önemli bir kayıp niteliğindedir. Sadece yün olan duvar halılarının bir kısmı çeşitli amaçlar için parçalara ayrılarak kullanılmış, altın ve gümüş gibi değerli malzemeleri barındıranlar ise eritilerek imha edilmiştir (Akbostancı, 1999: 45).

Tapestry dokumaların uygulamalarında yüksek çözgü (dikey dokuma tezgâhı) ve alçak çözgü (yatay dokuma tezgâhı) tezgâhlar kullanılmıştır. Kilim dokuma yöntemlerinden olan devamsız atkı ipliklerinin çözgü ipliklerini bir üstten bir alttan geçecek biçimde kenetlemesi ile figüratif tapestry dokumalarının yapısı oluşmaktadır. Atkı iplikleri kullanıldıkça kirkit veya benzeri bir aletle sıkıştırılmakta, çözgü iplikleri örtülerek yüzeyde atkı iplikleri görülmektedir. Tapestry dokumalarında devamsız atkı ipliklerinin kullanımı, renk adedinde sınırsız çalışma olanağı sunarken; aynı zamanda detaylı resimleme imkânı da sağlamaktadır. Resim sanatı ile paralellik gösteren dokuma resimlerde birçok konu detaylı işlenmekte ve dokundukları dönem hakkında bilgi sunan önemli belgeler olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle dönemin toplumsal değişimini tapestryler üzerinden okumak mümkün olmaktadır. Örneğin, Orta Çağ'ın baskıcı dinî yaptırımlarının yansımaları aynı dönem tapestryler üzerinde etkin dinî tasvirler olarak görülmektedir. Rönesans dönemine ait tapestrylerde bireyin özgürlüğünü ve yaşam enerjisini ele alan yapıtlarla karşılaşmaktadır.

Tapestry dokumalarının tarihsel sürecine bakıldığında, Jean Lurçat'ın uygulamalara getirdiği yeniliklerin dönüm noktası olduğu görülmektedir.

Konu ele alınırken öncelikle tapestry dokuma tarihi hakkında kısa ve genel bilgilere değinilmiş, devamında Lurçat ve yenilikçi yaklaşımlarına yer verilmiştir. Sonrasında, Lurçat'ın tapestry dokumaları irdelenmiş, tapestry sanatına olan katkıları ve etkileri gözlemlenmiştir. Sanatçının tapestry dokumalar üzerindeki belirgin etkisi, yapılan bu çalışmanın ana konusu olmuştur. Çalışma Lurçat özelinde sınırlandırılmış, dokuma sanatı, lif sanatı ve çağdaş tapestry örnekleri ele alınmamıştır.

### Tapestry Tarihine Kısa Bir Bakış

Duvar halılarının ilk örneklerinin ne zaman ve nerede ortaya çıktığı ile ilgili varsayımlar olmasına karşın elimizde net bir bilgi bulunmamaktadır.

Güney Amerika mezar kazılarında çıkan yaygılar, Uzak Doğu'da Çin'e özgü ipek kesi dokumalar, Orta Doğu'da çadır ve ev içi mekânlarda duvar örtüsü ya da yer yaygısı olarak kullanılmış kilimler, Mısır'da anıt mezarlardan çıkan dokumalar, teknik olarak benzerlikler gösteren atkı yüzlü kilim uygulamalarıdır.



*Resim 1. Kopt Dokuma, Geniş Bordür. Mısır, 6-8. Yüzyıl (Thurman, 1992, s. 13).*



*Resim 2. Kopt Dokuma, detay (Thurman, 1992, s. 12-13).*

Resim sanatının konusu olan figür ve kompozisyonların birçoğu tapestry dokuma uygulamalarında da yer almaktadır. En eski örneklerin bir kısmında gördüğümüz, mitolojik yaratıklar, insan figürleri, hayvanlar, bitki örtüsü ve geometrik motifler içeren tasarımlarla dekore edilmiş, Mısır ve Kopt Tapistry'lerinin önemli bir bölümü iyi korunmuş mezarlardan çıkarılmıştır.

Özay'ın ifade ettiği gibi ilk örnekler;

*“M.Ö. 1400-1300 ile tarihlenen Tutmosis IV'ün mezarından çıkmış giysi ve tunik parçalarıdır. Tutmosis IV'ün mezarından, Carter tarafından 1903'te çıkarılan dört dokuma, günümüzde yaşayan en eski tapestry parçalarını oluştururlar” (1995b:76).*

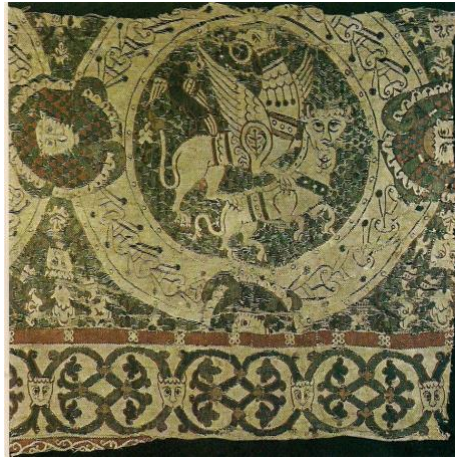
Mısır'da Firavunlar dönemi, en eski dokuma örneklerinin olduğu zamandır. Hristiyanlık dönemi ise en özel ve sanatsal nitelik taşıyan örneklerin geliştirildiği dönem olarak görülmektedir (Özay, 1995b:76).

Üçüncü ve on ikinci yüzyıllar arasında yapılan ve kullanılan tekstiller arasında en eski parçalar Kıptiler veya Hristiyan Mısırlılara aittir. Pek çok Mısır Kıpti dokuma eşyası, giyim eşyası, perde veya diğer ev eşyaları nem almayan mezarlarda yüzyıllar boyunca oldukça iyi durumda hayatta kalarak günümüze dek muhafaza edilmiştir (Thurman, 1992:11).

Bilinen en eski örneklerden biri de Washington, DC, Dumbarton Oaks Araştırma Kütüphanesi ve koleksiyonunda yer alan yaklaşık altıncı yüzyıla tarihlenen Mısır'da bulunmuş Hestia Goblenidir. Tahtta oturan pagan tanrıça Hestia'nın birçok figür ile birlikte yer aldığı büyük ölçüde bozulmamış bir yün tapestry örneğidir.



**Resim 3.** Hestia Tapestry Dokuma ve Detay, 6. yüzyıl, 114.5 x 138 cm (URL-1, 2022).



**Resim 4.** The Cloth of St. Gereon / St. Gereon'un Örtüsü, 11. yüzyıl (URL-2, 2022).

En eski batı gobleni on birinci yüzyılın başlarında yapıldığı düşünülen St. Gereon'un örtüsüdür (The Cloth of st. Gereon). Bu tapestry örneğinin parçaları çeşitli müzelerde koruma altına alınmıştır. Orta Çağ'da geleneksel biçimleri ile ilk örneklerini gördüğümüz büyük boyutlu, etkileyici bu eserler ince kalitede, elle dokunmuş, çok renkli, atkı yüzü, uzun süreçlerde tamamlanabilen düz dokuma uygulamalarıdır. Bu tekniğin tarihte pek çok uygarlık tarafından farklı yöntemlerle dokunduğu ve ürünlerin çeşitli işlevlerde kullanılmış olduğu görülmektedir. Orta Çağ Avrupası'nda üretilen ve tapestry olarak isimlendirilen dokumalar ise benzer karakteristik özelliklere sahip, adeta resimsel nitelikler taşıyan çok renkli ve figüratif unsurlarla bezenmiş dokuma örnekleridir. On dördüncü yüzyılın ikinci yarısından sonra tapestry dokumacılığı yükseliş sürecine girmiştir. Bu gelişmede Fransa ve Burgundiya soylularının desteği çok önemli olmuştur.

### On Dördüncü Yüzyıldan Yirminci Yüzyıla Tapestry

On dördüncü yüzyılda tapestryler dikey tezgâhlarda dokunmaya başlamış, bu değişim kalitenin yükselmesine yol açmıştır. Aristokrasi, alim gücü yüksek soylu kesim ve kilisenin beğenisine cevap vermek için üretilen tapestryler, bu dönemde sanat eseri niteliği kazanmıştır (Zaimoğlu, 2011:144).

En eski Fransız gobleni, Flaman asıllı tanınmış ressam Jean Bondol'in çizimlerini yaptığı "Apocalypse"dir (Arıgil, 1999:66). Apocalypse duvar halısı serisinde, figürlerin gerçek boyutlarda dokunmuş, 14. yüzyılda yaşanan kıtlık, savaş, hastalık, ölüm olguları, Hristiyan mitolojisine dayalı kartallar, deniz canavarları, ejderhalar, melekler, iblisler, şehirler, dönemin kadınları ve şövalyelerin birbirine karıştığı fantastik ama bir o kadar da gerçekçi ayrıntılarla harmanlanmış tasvirler aktarılmıştır. Apocalypse duvar halısı, dinî unsurlar, coğrafi koşullar ve mimari yapıların birlikte yansıtıldığı üç boyutlu görsel etki yaratan bir yaklaşımda uygulanmıştır. Çeşitli kaynaklarda farklı ölçüler belirtilmiş ancak günümüzde müzenin kayıtlarında 103 metre uzunluğunda ve 4,5 metre yüksekliğinde olduğu, 74 adet sahnenin yer aldığı görülmektedir. Apocalypse serisi, boyut olarak en büyük Orta Çağ duvar halıları serisidir. Orta Çağ'ın sonunun resim sanatını örneklemektedir. Dokunmasında uygulanan teknik detaylarla her iki yüzünün de kullanılabilirdiği mükemmel bir eserdir. On dördüncü yüzyılın sonunun tarihsel, sosyal ve politik yaklaşımları hakkında müthiş bir belge niteliğindedir. İlk olarak Angers piskoposluk sarayında sergilenmiş ve sanatçı Jean Lurçat tarafından 1938 yılında burada keşfedilmiştir. Halen Château d'Angers, Angers, Fransa'da kalıcı olarak kendisine ayrılan alanda sergilenmektedir.



*Resim 5. "Apocalypse / Kıyamet" Duvar Halısı, 1360-1380 (URL-3, 2022).*

Düz dokumalardan ayrışıp resimsel anlatımı ile farklı bir dokuma grubu olarak tekstil tarihinde yerini alan duvar halılarının on beşinci yüzyıldan sonraki örneklerin bir kısmında parlak ve ince kalitesi ile ipek liflerin yün lifler ile birlikte kullanıldığı, böylece daha detaylı ve derinliği olan görsellerin ortaya çıktığı görülmektedir.

On beşinci yüzyıl ile başlayan, tapestrylerin en parlak dönemi on sekizinci yüzyıla kadar devam etmiştir. Kalitesindeki mükemmelliğe ek olarak resimsel nitelikte ulaştığı yetkinlik bu tekstil grubunu önemli bir ticari unsur haline de getirmiştir. Flandre, Fransa, Arras, Brüksel ve Tournai önemli üretim bölgeleri olmuştur. Daha sonra İtalya'da Ferrara, Mantova ve Floransa gibi bölgelerde de tapestry üretildiği kaynaklarda yer almaktadır (Arslan. 2012:47).

Tapestry üretimi Orta Çağ'ın en büyük gelir kaynaklarından biri olmuştur, bu dönemde çok sayıda dokuma ustası yetişmiş ve ürettikleri eserlerle iz bırakmışlardır. Atölyelerde ekip anlayışı içinde çalışan ustalar gerekli gördüklerinde teknikle bağlantılı uygun buldukları müdahaleleri de yapabilmişlerdir. Hamidova'nın belirttiği gibi;

*“Dokumacılar bazen ön hazırlık işlerinde serbest çalışarak, istenilen renk tonlarını elde etmek için klasik renk paletini değiştirmek ve kompozisyona müdahale etme yetkisine sahip olmuşlardır. 15. yüzyılın en önemli tapestry üretimi önce Arras ve Brüksel daha sonra Tournai şehirlerinde merkezleşmiştir. Çağın en muhteşem tapestry dokumaları bu merkezlerde üretilerek İtalya, İspanya, İngiltere'ye ihraç edilirdi” (2012:128).*

Kuzey Fransa ve Flanders atölyeleri on beşinci yüzyılda tapestry üretiminde en verimli dönemlerini yaşayarak mükemmel bir kaliteye ulaşmış, Avrupa'daki birçok atölye burada uzmanlaşmış elemanları kendi iş yerlerine çekmek için çaba harcamıştır.

Oskay'ın belirttiği gibi;

*“Tapestry, Avrupa'da resim sanatıyla paralel bir gelişim göstermiştir. Orta Çağ Avrupa'sında özellikle Hristiyanlığın kabul edilmesiyle birlikte resimlerin konusunu başlıca; kutsal sayılan kişi ve olayların yanında, İncil'den sahneler, savaş tasvirleri oluşturmuştur. Resimde etkili bu konular, tapestrylerde de kendisini göstermiştir” (2019:141-142).*

On beşinci yüzyılda atölyeler doğrudan zengin bir kişi ya da aile tarafından istihdam edilmiştir. İtalyan duvar halısı, dönemin kültürel değerleri, sanatsal yaklaşımı yanı sıra sipariş verenin saygınlık ve gücünü iletme görevini de üstlenmiştir. Yüzyılın başında, figüratif resmin üstünlüğünün kabul gördüğü bir sürecin başlamasıyla, tapestry dokumacılığında sanatçılar tarafından hazırlanan kartonlar temel unsur haline gelmiştir. Bu dönemde kartonların en güzel şekilde uygulanabilmesi için Fransız ve Flaman duvar halısı yapımcıları davet edilmiştir. On altıncı yüzyılın en ünlü İtalyan duvar halısı, Medici Duvar Halısı olarak kabul edilmektedir.

İtalya'da “arazzo” adı ile anılan tapestry dokuma grubu, zanaat ve sanatsal üretimin kesişme noktaları olarak tanımlanabilir. Medici Ailesi'nin on sekizinci yüzyıla kadar olan desteği bu süreçte çok önemlidir. Arslan'ın belirttiği gibi;

*“Pontormo, Francesco Salviati, Bronzino ve Bachiacca gibi sanatçıların hazırladığı kartonlar önceleri gezgin Felemenkli ustalar tarafından dokunmuşlardır. Bu dönemde birçok sanatçının yanı sıra Raphael ve Rubens tapestry desenleri hazırlayan sanatçılar arasındadır” (2012:47).*

Dönemin gündelik yaşantısının kesitlerini, gözlemci bakış açısı ile ortaya koyan tapestrylerde yoğun insan figürleri, manzara, kır sahneleri, av sahneleri, yaşamı ve ölümü yansıtan betimlemeler, mitolojik ve dinsel temalar, zaman kavramı ve mevsimlerle ilişkilendirilen panolar çokça kullanılmış konulardır. Arslan'ın da belirttiği gibi;

*“Vaftiz törenleri, resmi yemekler, düğünler, diplomatik resepsiyonlar ve cenaze törenleri gibi özel durumlarda dekorasyon unsuru olarak kullanılmıştır. Kentlerdeki çeşitli tören alayları sırasında meydana bakan belediye saraylarının cepheleri duvar halılarıyla süslenmektedir” (2012: 47).*

On altıncı yüzyıl, duvar halılarının öneminin en yüksek olduğu dönemlerdendir ve mekân içlerinde olduğu kadar dış mekânlar ve kamusal alanlarda da kullanılmıştır. Halka açık festivallerde de sergilenen tapestryler, önemli tüm etkinliklerde yer almıştır.

Duvar halısı üretimi, Flanders'tan sonra, on altıncı yüzyılda İtalya'da en üst seviyeye ulaşmıştır. Rönesans'ın yayılması ile birlikte büyük gelişme göstermiş, Avrupa'nın geri kalanı için kartonlar hazırlamanın yanı sıra duvar halılarını üretme konusunda da İtalya, çok başarılı olmuştur. Burada yer alan atölyeler zaman zaman Flaman sanatçılara geleneği korumak adına yönlendirici uyarılarda da bulunmuşlardır (Müntz, 1885:215).

Cluny Müzesinde yer alan, Flanders'da 15. yüzyılın son çeyreği-16. yüzyılın ilk çeyreğinde dokunan, büyük hayranlık uyandıran Orta Çağ duvar halılarından bir başka grup ise “The Lady and the Unicorn / Hanım ve Tek Boynuzlu At” serisidir. Hepsini yün ve ipek malzeme kullanılarak dokunmuştur. Bu seri, Paris'ten gelen tasarımların Belçika Flanders'da uygulaması ile gerçekleştirilen altı parçadan oluşmaktadır (URL-4, 2022).



**Resim 6.** “The Lady and the Unicorn / Hanım ve Tek Boynuzlu At”, 15. Yüzyılın Son Çeyreği-16. Yüzyılın İlk Çeyreği. (URL-4, 2022).

Ünlü ressam Raffaello (1483-1520) ve öğrencileri, 1516- 1530'lu yıllarda tapestryler için birkaç karton serisi hazırlamıştır. Bu çalışmalar tapestry dokumacılığında önemli bir nokta olarak kabul edilmektedir. 1530'lu yıllarda başlayan bu yeni yöntem, Bernard van Orli (1491-1542) ve Brüksel'in ünlü ressamı tarafından devam ettirilmiştir. Paşayeva ve Hamidova'nın aktardığı gibi;



*“..., Onların yarattığı üslupta Flamanların her şeyi ayrıntılı vermek geleneği ile İtalyanların dramatik muazzam figürlere ve perspektife olan merakları birleşmiştir. Bu üslupta konservatizm, İtalyan tantanalı üslubu ve kuzeyli realizmi yansıtılırdı” (2003:149).*

Büyük emek ve özenle, dönem ressamlarınca hazırlanan kartonlar, kâğıt üzerinde esas yapının renginde uygulanmıştır. Üzerine boyandıkları kartonlar ön hazırlıkları oluşturmuş, desende donuk ve cansız geçişler olan tekdüze alanlar bile birbirine yapıştırılan çok sayıda küçük levhalar oluşturmuştur. Raphael’inki olarak tanımlanan yetenekli ve kendine güvenen bir elin ortaya koyduğu sanat eseri tapestry’ler bu dönemde yaratılmıştır (Campbell, 2002:191).

Tapestryler dokunurken karton tasarımları çözümlenirken ipliklerinin arkasına yerleştirilerek uygulamalar gerçekleştirilmiştir. Çözgü ipliklerinin arkasından görülebilen çizimler ve renk değişimleri dokuma ustası tarafından rahatlıkla takip edilerek uygulamaya sokulmuştur. Dokumacılar, tapestrynin arka yüzeyini bu sayede görebilerek karton tasarımına sadık kalıp çalışmalarını sürdürmüştür. Bu uygulama biçimi, karton tasarımı ile tapestrynin tezgâhın arka tarafında kalan ön yüzeyinin örtüşmesine olanak sağlamaktadır. Eserin dokuması tamamlanıp tezgâhtan çıkartıldığında uygulama, bu örtüşme nedeni ile tasarımın ayna (simetrik) görüntüsü şeklinde elde edilmektedir. Diğer bir deyişle, tasarımda bulunan bir figür sol tarafa bakıyorsa, tapestryde aynı figür sağ tarafa bakar pozisyonda yer almaktadır.



**Resim 7.** “Christ’s charge to Peter / İsa’nın Peter’a Emri”, Raffaello Sanzio da Urbino, Karton Tasarımı, 1515-1516. (<https://www.rct.uk/collection/themes/trails/the-raphael-cartoons/christs-charge-to-peter>).

**Resim 8.** “Christ’s charge to Peter / İsa’nın Peter’a Emri”, Raffaello Sanzio da Urbino, Tapestry Dokuma, 1752–1754 (Brosens and Delmarcel, 2014, s. 377).

On altıncı yüzyılda Avrupa’nın farklı ülkelerinde değerli tapestry eserler alım gücü yüksek kişilerce toplanmaya başlamış, dönemin ünlü ve zenginleri tapestry koleksiyonları oluşturmuşlardır. Önemli tapestrylerin toplandığı bu süreçte, Britanya Kralı VIII. Henri’nin, koleksiyonunda 2000’den fazla tapestry örneğine sahip olduğu kaynaklarda belirtilmektedir. Bu tapestryler, devrin ünlü ressamlarının eserlerinden dokunmuştur (Paşayeva, Hamidova, 2003:149).

Tapestry üretiminde Flandra, on altıncı yüzyılın başlarından itibaren üç yüzyıl boyunca önemli bir merkez olma özelliğini korumuştur. Flandra’daki merkezlerde kişiye özel siparişlere bağlı olmayan üretimler, şehir atölyelerinin desteğini almıştır. Sanatçıların tablolarının özgün kopyalarının değiştirilmeden dokumalara aktarıldığı süreç burada başlamıştır. Ünlü ressam Raffaello ve öğrencileri 1483-1520 yılları arasında, burada tapestryler için bir dizi tasarım hazırlamışlardır (Hamidova, 2012: 128).

Raffaello ve ekibinin bu döneme kattığı bir yenilik olarak tapestry kenarlarında adeta resim çerçevesini andıran kenar bordürleri kullanılmıştır. Tablo etkisi veren duvar halıları bu dönemde birer sanat eseri olarak görülmüştür. Özey'in belirttiği gibi;

*“Tapestryler, Rönesans sürecinde ressamın tablo kopyalarının kartonlara geçirilip dokutturulmasına araç olmuştur. Albrech Dürer’in gravürleri de 17. yüzyıl sonlarına kadar dokunan küçük boyuttaki tapestrylerin kaynağı olmuştur” (2001:50).*

Gobelins Fabrikası kadar önemli bir diğer üretim merkezi olan, 1450 yılından beri üretimi devam eden, özel bir imalathane olarak çalışan Aubusson, 1665’de kraliyet üreticisi unvanını almıştır. On dokuzuncu yüzyılda hâlâ uygulamalarını sürdüren Aubusson üreticileri yeni tasarımların yanı sıra eski örnekleri yeniden üreterek hayatta kalmıştır (URL-5, 2022).

Yeni sanat akımlarının ortaya çıkması, beğenilerde meydana gelen farklılaşmalar ve değişimler, on yedi ve on sekizinci yüzyıllarda tapestry dokumalarına olan ilgiyi de azaltmaya başlamıştır. Rokoko ve Neoklasik mekân düzenlemelerinin önem kazanması, duvar panoları ve duvar kâğıtlarının popüler hale gelmesi sonucu tapestrylere azalan ilgi, talebi de çok düşürmüştür.

Barok, rokoko, yeni klasisizm üsluplarının etkilerini taşıyan Goblenler, on yedi ve on sekizinci yüzyıl dönemlerinin zevkini ve sanat görüşünü yansıtmıştır. Gobelin atölyeleri on yedinci ve on sekizinci yüzyıllar arası Fransız dekoratif sanatları ve resim sanatı tarihinde önemli rol oynamıştır.

Paris’te, 1607 yılında Fransa Kralı IV. Henri tapestry üreten ilk işletmeyi kurmuş, Mark Komans ve Frans van der Plancken işletmenin yönetimini üstlenmiştir. Daha sonra Fransa Kralı XIV. Louis’in Maliye Bakanı, Paris’teki atölyeleri birleştirmiş, Gobleinler ailesine ait malikâneye yerleştirerek atölyeleri bir çatı altında toplamıştır. 1667 yılında Paris’in diğer iyi ustaları da bu birliğe katılmıştır. Burada üretilen tapestrylerin tamamı, XIV. Louis’in sarayının süslenmesinde kullanılmıştır. Bu devirden itibaren bu imalathanelerde üretilen tapestry’ler “Gobelin” (Goblen) olarak adlandırılmaya başlanmıştır (Paşayeva Hamidova, 2003:149-150).

On sekizinci yüzyılda, önce Flaman üretim merkezleri önemini kaybetmeye başlamıştır. Ardından Brüksel’deki atölyelerin yüzyılın sonunda kapanması ile Fransa’nın önemli bir üretim merkezi haline gelmesi aynı zamanlara denk gelmiştir. Gobelins, Beauvais, Aubosson atölyeleri bu süreçte adını en çok duyuran üretim bölgeleri olmuştur. Arslan’ın belirttiği gibi;

*“... Gobelins İmalat 1662’de Paris’te kurulmuş ve birçok atölyeyi çatısı altında birleştirerek kısa zamanda “Gobelins” adını tapestry ile eş anlamlı hale getirmiştir. XIV. Louis’in Maliye Bakanı Colbert’in girişimiyle kurulan Gobelins Fabrikası üretimini günümüze kadar sürdürmüştür” (2012:47).*

Fransız devrimi alım gücü yüksek müşteri kitlesini yok ettiği için sonraki dönemlerde bir süre goblen üretimine talepte büyük düşüş yaşanmıştır. On sekizinci yüzyılın ilk yarısında, tapestry uygulamalarında resmin orijinaline sadık kalınması oldukça önemli olmuştur. Resimdeki tüm detaylar, çözgü sıklığının arttırılmasının yanı sıra çok sayıda boyanmış ipliklerin kullanımıyla renk geçişleri yapılarak elde edilmiştir. Bu sayede hem gölgeleme hem de derinlik etkisi vurgulanmıştır. Elindeki kartona ve renk paletine bağlı kalmak zorunda olan dokumacı, bütün hünerini yaptığı çalışmanın teknik detaylarında göstermiştir.

*“Yapılışı uzun süren zahmetli ve çok pahalı olan tapestryler usta dokumacı tarafından bir yıl içinde sadece tek metrekaresinin tamamlanması mümkün olabilirdi. Tapestry klasik*

*dönemini 17. ve 18. yüzyıllarda yaşamıştır. Ne yazık ki 19. yüzyılda tapestryler dekoratif özelliklerini ve iç mekândaki önemini kaybederek, giderek duvar resim görünüşünü almıştır” (Hamidova, 2012:129).*

Duvar halıları manzara, bitkisel betimlemeler, dinî konular, avcılık, hayvanlar, savaş gibi konuların yer aldığı resimlerin yerine Rönesans sonrasında ressam paletinden çıkmış renklerle, çok daha özgün konuların işlendiği bir sürece evrilmiştir. On dokuzuncu yüzyıl sonları tapestry dokumalara olan ilginin arttığı görülmüştür. Windsor’da, New-York’ta, Edinburgh’ta goblen üretim merkezleri kurulmuş, devam eden süreçte, dönemin sanat eğilimlerine bağlı olarak dalgalanmalar gözlemlenmiştir.

Endüstri devriminin yükselişi, el sanatlarına verilen önemi azaltırken, tapestry dokumalar da bu süreçten büyük ölçüde etkilenmiştir. Akbostancı’nın ifade ettiği gibi;

*“William Morris, Sir Edward Brune – Johns ve aynı görüşü paylaşan diğer tasarımcıların eserlerinde Orta Çağ etkisi hâkimdir. Sanatçılar perspektifi ret ederek güçlü desenlere yönelmiştir. Endüstri devriminde teknoloji çağının başlaması ve buna paralel olarak 20. yüzyıl sanatında başlayan değişim dönemi, tapestry sanatını klasik anlatımlardan uzaklaştırmış ve bu sanata plastik değerler girmeye başlamıştır” (1999:45).*

William Morris’in öncülerinden olduğu ve sanat ile zanaatın işbirliğini destekleyen 1880 - 1910 yılları arasında etkin olan “Arts and Crafts” hareketi Tapestry Sanatı’nda da etkili olmuştur. Bu hareket, on dokuzuncu yüzyılın sonuna doğru İngiltere’de ortaya çıkan büyük bir sanat akımıdır.

Endüstri devrimi sonrası yaşanan kaos, seri ve kalitesiz ürünler, sanat ve seri üretimin tekrar sorgulanmasına yol açmıştır. William Morris, dönemin niteliksiz ürünlerini irdeleyerek, daha özen gösterilmiş ürünlere duyulan ihtiyacı vurgulayarak, el sanatlarının da desteğini almayı hedeflemiş, sanatı ve endüstriyi bir arada yürütme biçiminde bir sanat hareketine dönüşmüştür. Bu bağlamda William&Co. Firması, William Morris tarafından kurularak el yapımı mobilya, duvar kâğıdı gibi çeşitli üretimler gerçekleştirilmiştir. 1881 yılında kurulan Merton Abbey Atölyesi ile tapestry üretiminin tekrar başlaması, diğer atölyelere de umut ışığı olmuştur.

Tapestrylerin yirminci yüzyılda canlanmasında diğer önemli etken de Bahaus atölyeleri olmuştur. Bauhaus akımı sanatın tüm dallarını etkilerken mimari ve endüstriyel tasarım alanlarda getirdiği yenilik ve değişimlerle de çok önemlidir. Geleneksel kavramların soyutlama ile bir araya geldiği, analizlerle sanat ve tasarıma ait elemanların, ilkelerin, kuram ve kurallarının incelendiği ve örgütlendiği bir süreci başlatmıştır. İşlevsel, estetik ve kolay ulaşılabilen ürünler hedefleyen bu akım, öğrencilerin ortak disiplinlerde çalışarak, tasarlanmış özgün ürünler ortaya koymasını benimsemiştir. Yirminci yüzyılın en önemli tasarım okulu olan Bauhaus, 1919’dan 1933’e kadar açık olmasına rağmen, ortaya koymuş olduğu sanat-zanaat yaklaşımı ve kuramları ile günümüzde de etkisini sürdürmektedir.

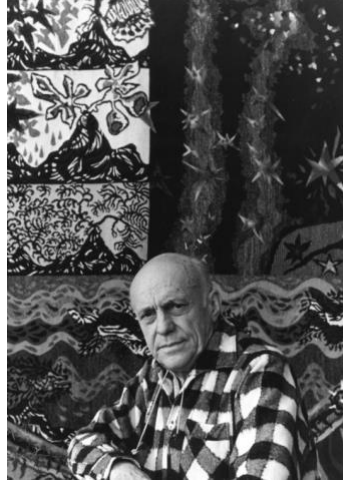
*“İlk yöneticisi Walter Gropius’un belirttiği gibi “fonksiyonel ve sanatsal ürünler” ayrımını reddeden Bauhaus, makineyi tasarımın evriminde olumlu, demokratikleştirici ve özgürleştirici bir güç olarak benimsedi” (Thurman, 1992:130).*

Lurçat, 1950’li yıllarda Lozanlı iki sanatsever olan Alice Pauli ve Pierre Pauli ile tanışmıştır. Birlikte binal düzenleme fikri bu tanışma sonrasında ortaya çıkmıştır. Sanatçının etkinlikleri, sergileri ortak ilgi alanları haline gelmiş ve tapestryler için daha farklı bir üretim ve sergileme anlayışının temelleri atılmıştır. Sağlanan fonlar sayesinde 1961 yılında Lozan’da CITAM (Uluslararası Modern ve Antik Tapestry Merkezi / The International Centre for Modern and Ancient Tapestry) kurularak, şehir çağdaş ve klasik duvar halılarının merkezi haline gelmiştir (Cotton, 2012:1). Lurçat getirdiği yeniliklerle sadece

tapestry üretimlerini canlandırmamış, beraberinde renk kullanımında, kompozisyon düzeninde, figüratif anlatımda, teknik uygulamada, sergilemede, klasik görüşün dışında yepyeni ufuklar açmıştır.

### Jean Lurçat ve Sanatçı Kimliği

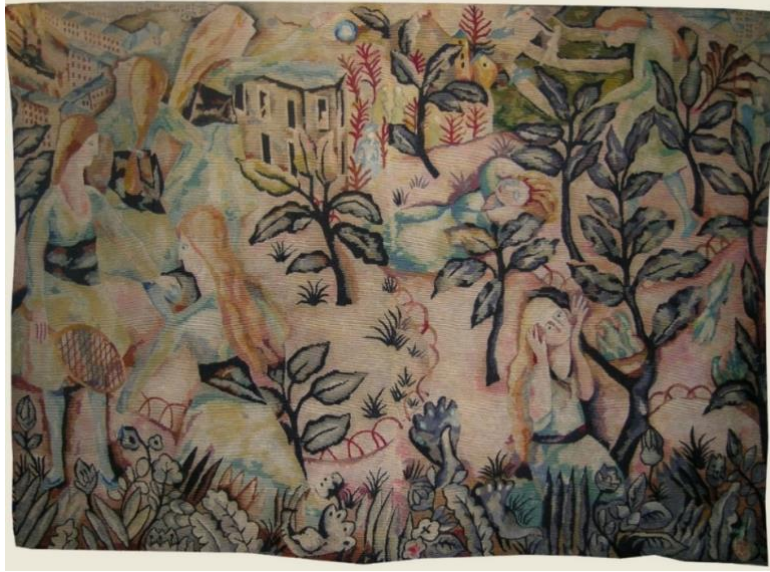
Jean Lurçat, 1 Temmuz 1892 tarihinde Fransa'nın Bruyeres kentinde doğmuştur. Fransız ressam ve tapestry karton tasarımcısı olarak ünlenen sanatçı, tapestrylerin çağdaş form kazanmasında önemli bir mihenk taşı olarak kabul edilmektedir. Tiyatro dekor ve kostüm tasarımları, kitap illüstrasyonları ve taşbaskılar da yapan Lurçat, mücevherler, mozaikler ve özellikle seramikler de yapmış, şiirler ve tapestry üzerine kitaplar yazmış, çok yönlü bir sanatçısıdır.



*Resim 9. Jean Lurçat, (1956–1966) (URL-6, 2022).*

Lurçat eserlerinde çoğunlukla doğa, hayvanlar ve kozmos gibi konuları ele almış, zamanla daha ayrıntılı ve iddialı çalışmalar gerçekleştirmiştir. Académie Colarossi'nde okurken, Henri Matisse, Paul Cézanne ve Pierre-Auguste Renoir ile sınıf arkadaşları olmuştur. 1915 yılında Zürih'te ilk sergisine katılan sanatçı, 1917'de "Granada'da Akşam ve Yeşil Kızlar" adlı ilk büyük tapestry çalışmasını tamamlamıştır (URL-7, 2022).

Lurçat, 1914-1918 yılları arasında gerçekleşen Birinci Dünya Savaşı'nın travmalarını yaşayan Pablo Picasso ve Georges Braque gibi dönemin kübist ressamlarıyla aynı zaman dilimini paylaşmıştır. Savaşın olumsuz etkileri ile Dadaist ve Sürrealist sanatçılar gibi Lurçat da sanatın statüsünü sorgulamaya yönelmiştir. Bu eğiliminin yanı sıra 1920-1930 yılları arasında özgünlüğü ve yeteneği ile dikkat çekmiş, dönemin sanat eleştirmenleri tarafından çok renkli palet oluşturması ve geliştirmesi vurgulanmıştır. Sanatçı, I. Dünya Savaşı sonrasında, Fransız Tapestry Rönesansı'ı olarak kabul edilen hareketin öne çıkan isimlerindedir.



**Resim 10.** Jean Lurçat, "Little Green Girls / Küçük Yeşil Kızlar", 1920 (URL-8, 2022).

Jean Lurçat, 1912 yılında Pablo Picasso ve Louis Marcoussis gibi sanatçıların bulunduğu Paris'te sanat hayatına başlamıştır. Kübizm'den etkilenen sanatçı, 1920'de Berlin ve Münih gezisi ile Ekspresyonizme yönelmiştir. Lurçat, 1923 yılında İspanya'ya, 1924'ten 1929'a kadar Orta Doğu, Kuzey Afrika ve Sahra'ya seyahatler yapmıştır, bu seyahatlerin izleri sanatçının eserlerinde görülmektedir. Lurçat tapestry yapımına olan ilgisini, 1937 yılında Beauvais dokuma fabrikaları ile imzaladığı anlaşmayla profesyonel boyuta taşımıştır. Alanında dünya çapında tanınan Lurçat, 1930'larda bir sanat formu olarak tapestry üretimini canlandırmıştır. Ayrıca 1950'lerde Perpignan kentinde bir seramik fabrikasında yoğun çalışmalar gerçekleştirmiş, bu çalışmaları Lurçat'a uluslararası tanınırlık sağlamış, birçok ulusal ve uluslararası galeri ve müzelerde seramik eserleri sergilenmiştir. Lurçat çalışmalarında, ruhun uyanışı ile ilişkilendirilen, gün doğumunu temsil eden horoz ve bilgeliği sembolize eden baykuş figürlerini sıklıkla kullanmıştır (URL-9, 2022).



**Resim 11.** Jean Lurçat, "Night Guard / Gece Bekçisi", "Rooster / Horoz", 1955 (URL-10, 2022).

Lurçat ilk tapestry eserini 1917 yılında sergilemesine rağmen, resim sanatından gerçek anlamda tapestry tasarımcılığına yönelmesi, 1936 yılı sonrasında olmuştur. Sanatçı 1939 yılında, ressam Toussaint Dubreuil ve Marcel Gromaire ile tapestry dokumacılığıyla en az on altıncı yüzyıldan itibaren birlikte anılan Aubusson'a gitmiştir. Burada usta dokumacı François Tabard işbirliğiyle modern duvar halılarının yapımı için bir merkez kurmuşlardır (URL-11, 2022).

Dönemin önemli tasarımcılarından Marcel Gromaire, Pierre Dubreuil ve Jean Lurçat birlikte ikinci dünya savaşından önce Aubusson'a taşınmıştır. "Aubusson Duvar Halısı" 2009 yılında UNESCO İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirasının Temsili Listesi'ne girmiştir (URL-12, 2022).

Lurçat'nın 1930-40 yıllarında Aubusson'da, tapestry dokumalarının ikinci kez doğduğu dönemi başlattığını belirten Paşayeva ve Hamidova'nın aktardığı gibi;

*"O, yapıtlarında basit ve yalın biçimlere, soyut ve dekoratif motiflere, renk ilişkilerine çok önem veriyordu. Böylece goblen bugünkü çağdaş görünüşünü aldı. Lurçat'ın eserleri Aubusson'da Madam Cuttoli'nin yönetiminde çalışan dokumacılar tarafından dokunurdu. Lurçat ise Cuttoli okulunda renk dersleri veriyordu. Bu işler yeni tekstilci-ressamların yetişmesine neden oldu ve sonraki yıllarda goblen herkesin kabul ettiği bir sanat alanına dönüştü" (2003:150).*



**Resim 12.** Aubusson Tapestry Atölyeleri, 1945. ( O'Mahony, 2016, s. 269).

William Morris, Orta Çağ'dan ilham alarak tapestry sanatını reforme etmeye çabalarken, Lurçat modern imgeleri tapestrye dönüştürmüştür. Lurçat'ın tapestry tasarımlarında yaptığı bu yenilikle, temsili görüntüleri uygulama konusunda yetkin dokumacılar, soyutu betimlemeyi öğrenmişlerdir (Kane, 2004:503).

Dokumacılar tapestrylerin tersini görerek uygulamalarını yapmış, bazen ayna yardımı, bazen de tezgâhın altına uzanarak uygulamaların yüzünü görmeye çalışmışlardır. Dokuma tamamlanıp tezgâhtan çıkarılmadıkça, ön yüzeyi tam olarak görememişlerdir. Bu uygulama biçiminin zorlukları olabildiği gibi, iplik uçlarının veya düğümlerin uygulama esnasında rahatlıkla arka yüzeyde bırakılmasını sağlamasının, dokuma esnasında kolaylaştırıcı bir yön olduğu söylenebilir.



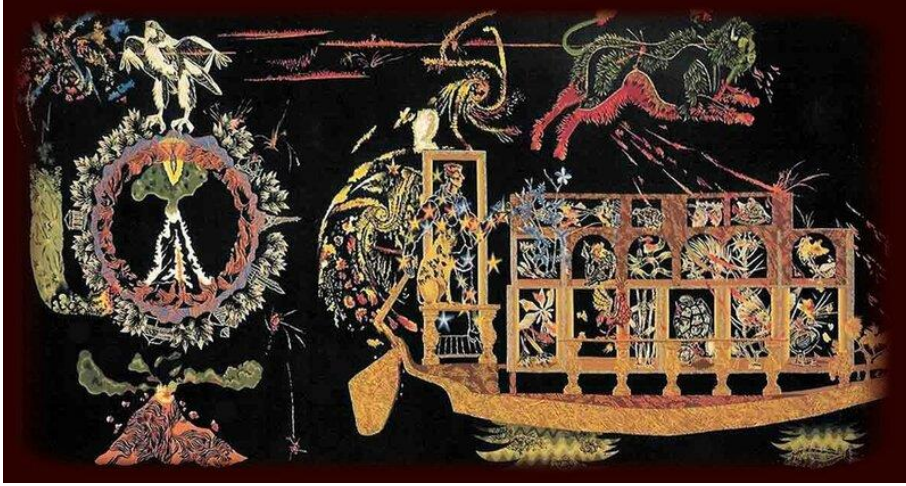
**Resim 13.** Jean Lurçat, "Four seasons, "Spring" / Dört mevsim, "Bahar" ", 1946 (URL-13, 2022).

Jean Lurçat, tapestrylerinin görkemi, üretim yöntemleri ve sergileneceği mekânın önemini vurgulayarak dönemin sanatçıları etkilemiştir. Bu sayede Pablo Picasso, Georges Braque, Henri Matisse, Fernand Leger ve Joan Miro gibi sanatçıların eserlerinin Abusson dokuma atölyelerinde dokunmasına aracılık etmiştir. Lurçat, tapestry uygulamalarının yeniden canlanmasına katkı sağlamış ve böylelikle Avrupa'nın diğer dokuma atölyelerinde de üretimler artış göstermiştir (Arslan. 2012: 48).

#### **Jean Lurçat'ın Eserlerinden Örnekler ve Sanatçının Tapestry Dokumalar Üzerindeki Etkisi**

Tapestry kimliği konusunu ele alan Lurçat, görüşünü ve sanatsal yaklaşımlarını "Tapisserie Française" (Fransız Tapestry'leri: 1942-1947) adlı kitabı ile ortaya koymuştur. Sanatçı uygulamada kullanılan renk tonlarının sayısını azaltma, daha iri ilmek ve ton geçişlerinde tarama çizgileri kullanımı ve renklendirilmiş karton yerine renk alanlarında numaralandırma önerilerini uygulamaya geçirmiştir. Özyay'ın belirttiği gibi;

*"18. yüzyıl tablolarında gölgeleme için 30.000 farklı ton kullanılırken sonraları yapının daha kalın yünler, ince çizgilerden yararlanılarak kabartma gölgelemeler yapıldığı, daha açık bir ifadeyle Gotik tekniğinin örnek alındığı izlenir. Artık renk karışımları 25 ile 50 farklı ton arasına indirgenmiştir."*



**Resim 14.** Jean Lurçat, "The Great Threat / Büyük Tehdit", 1957. "The Song of the Word / Dünyanın Türküsü" adlı tapestry serisinden (URL-14, 2022).

Lurçat'ın uygulamalara getirdiği bu yenilikler, 1956-1965 yılları arasında uygulanan "Dünyanın Türküsü" (The Song of the Word)' adlı meşhur seri tapestry çalışmalarında görülmektedir. Sanatçının kozmik simgelerle modern dünya insanını konu aldığı bu eserler, toplamda 500 m<sup>2</sup> alan tutan on parçadan oluşmaktadır (Özay, 2001:50).

Fransız hükümetinin talebiyle tapestry endüstrisinin başına getirilen Jean Lurçat, getirdiği yeniliklerle hem tapestry dokumalarının yeniden canlanmasını hem de bu sanatın özgünlüğünü kazanmasını ve modern sanat içinde konumlanmasını sağlamıştır. Fransız Karton Sanatçıları Birliği'nin onursal başkanı olan Lurçat'a ve onu takip eden sanatçılara karton ressamı denilmiştir. Karton ressamı tapestryler için tasarımlarını hazırlarken, özellikle yatay tezgâhlarda uygulanmasını göz önünde bulundurmuşlar, teknik kısıtlamaları düşünerek çalışmalarını tamamlamışlardır. Yüzyıllardır devam eden gelenekle resmin dokunması gerçekleştirilirken, bu şekilde duvar için tasarımlar hazırlanmıştır.



**Resim 15.** Jean Lurçat, "The Man of Hiroshima / Hiroşimalı Adam", 1957. "The Song of the Word / Dünyanın Türküsü" adlı tapestry serisinden (URL-15, 2022).





**Resim 16.** Yatay dokuma tezgâhında tapestry uygulama (URL-16, 2022).

Lurçat'ın 295 cm x 529 cm ölçülerinde kendi geliştirdiği dokuma tekniği ile dokunan "Les illusions d'Icare/ Icarus'un Yanılsaması" adlı eseri, ilk olarak 1936 yılında Londra'da bir sergide yer almıştır. Sanatçı, Yunan mitolojisinden esinlendiği "Ikarus" temasını, dikdörtgen formda, mor kırmızı bordür içerisinde yeşil ve turuncu manzara kullanarak yorumlamıştır. Çerçeve içinde yer alan insan figürleri ile bitki desenleri iç içe geçerek tasarlanmıştır. Lurçat'ın bu eseri Fransa Hükümeti tarafından, 1948 yılında Hollanda Kraliçesi Wilhelmina'ya tahttan çekilme hediyesi olarak verilmiştir (URL-17, 2022).



**Resim 17.** "The Illusions of Icarus / İkarus'un Yanılsaması", 1936 (URL-17, 2022).

II. Dünya savaşının etkilerinin, tapestry üretimleri ve tasarımlarına yansıdığı görülmektedir. Lurçat'ın, Paul Eluard'ın bir şiirinden esinlenerek tasarladığı "Özgürlük" (Liberte) adlı meşhur tapestrysi, 1943 yılında Suzanne Goubely-Gatien'in Aubusson'da bulunan atöylesinin çatı katında, gizlice dokunmuştur (O'Mahony, 2016:265). Lurçat özgürlük kavramını soyutlaştırdığı eserinin tasarımında, kozmos anlatımını şiir metninden alıntılarla bütünleştirmiştir.



**Resim 18.** Jean Lurçat, “Liberte / Özgürlük”, 1943 (URL-18, 2022).

Köpekleri çok seven Lurçat, sahip olduğu Afgan tazılarını eserlerine yansıtarak ölümsüzleştirmiştir. Sanatçı kişisel sembolizmini kullandığı 154 cm x 190 cm ölçülerindeki “Basset Hound / Afgan Tazısı” adlı tapestry eserinde, bitki örtüsü, hayvanlar ve eserine konu olan Afgan tazısını kullanmıştır (URL-19, 2022).



**Resim 19.** “Basset Hound / Afgan Tazısı”, 1950 (URL-19, 2022).

Lurçat, Avustralya (Australia) adlı tapestry çalışmasında da savaşın etkilerini konu olarak işlemiştir. Üç sembolik yatay bant halinde tasarlanan duvar halısında, kozmik unsurlar ve takım yıldızların yanında balıklar ve deniz yaşamı donanmayı; bitki örtüsü ve hayvanlar Orduyu; gökyüzü ve kuşlar Hava Kuvvetlerini temsil etmektedir. Sanatçı bu eserini, Avustralya İmparatorluk Kuvvetlerine ve dünya çapındaki savaşlarda onlara destek veren kadınların oynadığı role, savaş anıtı olarak ithaf edilmiştir. “Avusturalya” adlı tapestry, Suzanne Goubely-Gatien tarafından Abusson dokuma atölyesinde uygulanmıştır (URL-20, 2022).



**Resim 20.** Jean Lurçat, "Australia / Avustralya", 1960-61 (URL-20, 2022).



**Resim 21.** Jean Lurçat, "Australia / Avustralya", Detay (URL-20, 2022).

Lurçat'ın 1950'lerde sanatsever Alice Pauli ve Pierre Pauli ile karşılaşmasından sonra, Lozan'da tapestry bienali düzenleme fikri gelişmiştir. 1959 yılında Pierre ve Lurçat, yerel politikacıların desteğini almışlar ve 1961 yılında CITAM'ın kuruluşu ile Lozan, modern tapestry merkezi durumuna gelmiştir. Pierre, 1964 yılında Lozan'da bulunan Dekoratif Sanatlar Müzesi'nin ilk küratörü olarak görev yapmaya başlamış, 1970 yılında ölene kadar da Lozan Tapestry Bienallerinin küratörlüğünü gerçekleştirmiştir (Cotton, 2012:1).

1962 yılında ilk düzenlenen Lozan Tapestry Bienali'ne katılan sanatçıların eserleri, ülkelerindeki ulusal komiteler tarafından ön elemeye tabi tutulmuştur. Bienal'de on dördü Fransa'dan, toplamda elli sekiz sanatçı yer almıştır. Katılımcıların çoğunun Batı Avrupa'dan olduğu etkinlikte, Japonya ve ABD'den de gelen sanatçılar olmuştur. O dönemde duvar sanatı olarak kabul gören tapestryler mimariyle ilişkilendirilmektedir. Sergi kuralları gereği en az 12m<sup>2</sup> olması gereken büyük boyutlu eserlerin çoğunluğu, figüratif çalışmalardan oluşmuştur (Cotton, 2012:1).

Bienalin ilk düzenlendiği 1962 yılında, Lurçat'ın başlattığı hareketin etkisiyle geline nokta, resimlerin dokunarak taklit edildiği tapestry algısında kırılmalar olmuştur. Lurçat tapestrylerin yeniden canlanma hareketini, dünyanın birçok yerinde düzenlediği sergi ve konferanslarla yaymıştır. Bienal etkinliği ve tapestry gelişiminde geline son durum, uluslararası platformda bir araya getirilmiştir (URL-5, 2022).



**Resim 22.** I. Lozan Uluslararası Goblen Bienali, 1962. J. Owidzka, M. Abakanowicz ve W. Sadley'nin eserleri, Alice Pauli Arşivleri. (Cotton, 2012, s. 2).

Lozan Tapastry Bienali, tapestrylerin duvara asılan formu dışına taşan, üç boyutlu heykelsi tekstillerin sorgulandığı çalışmaların doğmasına ortam sağlanmıştır. Özellikle eserlerin hem dokuyucusu hem de tasarımcısı olan Polonyalı kadın sanatçıların çalışmaları devrim niteliğinde olmuştur. Yüzyıllardır uygulanan bir zanaat olan dokuma, farklı kimlikle izleyicinin karşısına çıkmıştır. Bu yeni söylem, yirminci yüzyıl Tekstil Sanatı'nın temelini oluşturmuş ve sonrasında Lif Sanatı kavramını doğurmuştur.



**Resim 23.** Jean Lurçat, "White Tablecloth / Beyaz Masa Örtüsü", 1955 (URL-21, 2022).

1962, 1965, 1967 ve 1969 yıllarında düzenlenen ilk dört Lozan Tapastry Bienali'nde devrim niteliğindeki yenilikler, eskinin ve yeninin savunucuları arasında gerilimler oluşmasına neden olmuş ve Lurçat'ın tapestry uygulama yöntemlerinde getirdiği ve savunduğu yeniliklerin dışına taşan bir harekete dönüşmüştür. Tapestry üretiminde dokumacı ve ressam işbirliği ile erkek egemen uygulayıcıların hâkimiyetinin, bienallerle kadın sanatçı ve uygulayıcılarına geçtiği görülmektedir (URL-5, 2022).



**Resim 24.** Jean Lurçat, "The Man in Glory in Peace / Barış içinde Zaferdeki Adam", 1958. "The Song of the Word / Dünyanın Türküsü" adlı tapestry serisinden (URL-14, 2022).

Lurçat'ın yirminci yüzyıl tapestryleri üzerindeki etkisi ile gerçekleşen hareket hızla yayılarak Fransa dışına taşmış, birçok noktada dokuma atölyelerinde tapestry uygulamalarının canlandığı görülmüştür. Sanatçının tarihi katkısı, sadece tapestryleri gündeme yeniden getirmesiyle değil, aynı zamanda tasarımsal ve üretimsel farklılıkları ortaya koymasıyla da olmuştur. Tapestryler artık sadece dokuma resim olmaktan çıkmış, karton ressamı tarafından duvar için tasarlanan, zanaatkâr dokumacıların uyguladığı eserler olarak yerini almıştır. Bu dönemde, hem tasarımı hem de uygulamayı kendisi gerçekleştiren sanatçıların varlığı görülmeye başlanmıştır.



**Resim 25.** Jean Lurçat, "Water and Fire / Su ve Ateş", 1958. "The Song of the Word / Dünyanın Türküsü" adlı tapestry serisinden (URL-14, 2022).



**Resim 26.** Jean Lurçat, "The Great Boneyard / Büyük Mezarlık", 1959. "The Song of the Word / Dünyanın Türküsü" adlı tapestry serisinden (URL-14, 2022).

Lurçat Fransa dışında da destekler vererek, tapestry dokumacılığına katkıda bulunmuştur. Sanatçı 1950'lerde Katalan'dan gelen taleple tapestrylerinin yeniden canlandırılma çalışmalarına destek vermiştir. Lurçat, tapestry uygulamaları hakkındaki yenilikleri ve deneyimlerini aktarmış, sanatçıları özgün sanat eserleri yapımına yönlendirmiştir. Sanatçıların yeni goblen anlayışını benimseyerek yürüttükleri çalışmalar neticesinde, 1961 yılında Lurçat'ın da katılımcı olduğu tapestry sergisinde, çok önemli sonuçlar alınmıştır. Lurçat'ın etkisi, Katalan tapestrylerinin de dönüm noktası olarak görülmüştür (Carayol, 1961:28).

Tapestry tarihinde Orta Çağ tapestryleri ve Lurçat tapestry aydınlanması, uygulamaların en etkili olduğu dönemler olarak kabul edilmektedir. Her iki dönemde gerçekleştirilen tapestryler kıyaslandığında, Orta Çağ tapestryleri resmin dokunması tanımı ile örtüşen, dokumacının tapestry ressamlarının yaptıkları tasarımlara sadık kalarak gerçekleştirdiği uygulamalarla, dönemin resim sanatı kimliğini yansıtan uygulamalar olduğu görülmektedir. Bu dönemde uygulanan dokuma resimler, çok sayıda renk tonunda ipliklerin kullanımı ile gerçekçi gözle çeşitli sahnelerin anlatıldığı, güçlü derinlik hissi barındıran tapestrylerdir.

Lurçat'ın etkisi ile büyük bir değişim içine giren tapestrylerde, dokumada kullanılan renk sayısının belirgin olarak azaltıldığı, uygulamalarda derinlik algısı oluşturma önceliğinin ortadan kalktığı, konu olarak soyut kavramların ele alındığı görülmektedir. Klasik tapestrylerden ayrılan ve çağdaş sanat içinde konumlanan bu eserler, farklı tekniklerin ve özgün malzemelerin sorgulandığı, yenilikçi yaklaşımların geleneksel kimlikten uzaklaşarak özgür kaldığı söylemler oluşturmaktadır.

### Sonuç ve Tartışma

Geçmiş tarih öncesi zamana dayanan tapestry dokumalar, belirli dönemlerde gerek uygulamalarının uzun süre alması gerekse yüksek maliyetli olması nedeniyle talep eksikliği ile karşılaşmıştır. Üretimleri günümüze dek süren ve devam eden tapestry dokumalar, resim sanatı ile paralellik göstererek gelişimini sürdürmüştür. Klasik tapestryler, özellikle Orta Çağ döneminde yoğun ilgi görmüş ve altın çağını yaşamıştır. Bu dönemde tapestrylerde, mitolojik konular, dinî temalar, savaş sahneleri, av betimlemeleri resimsel olarak anlatılmıştır. Dönemin ünlü ressamlarının hazırladığı renklendirilmiş karton tasarımları, usta dokumacılar tarafından uygulanmıştır.

Endüstri devriminin olumsuz yansımaları, tapestry üretimine talebin azalmasına sebep olmuş, sonrasında "Arts and Crafts" hareketi ve Bahaüs Okulu, tapestry dokumalarının yeniden canlanmasında rol oynamıştır. Tapestry dokumalar üzerinde tarihî etki ise Jean Lurçat'ın getirdiği yeniliklerle olmuştur. Fransız ressam, tiyatro dekor ve kostüm tasarımları, kitap illüstrasyonları, taşbaskılar yapmış, mücevherler tasarlamış, mozaikler ve özellikle seramik eserler üretmiştir. Edebî yönü kuvvetli olan Lurçat, şiirler ve tapestry üzerine kitap yazmıştır. Sanatın birçok disiplini ile ilişkide olan çok yönlü sanatçı, tapestry karton tasarımcısı olarak ün salmıştır.

Lurçat ilk büyük tapestry eserini 1917 yılında tamamlamış olsa da 1936 yılı sonrasında tapestry tasarımcılığına gerçek anlamda yönelmiş, 1937 yılında Beauvais dokuma fabrikaları ile profesyonel olarak çalışmaya başlamıştır. Sanatçı, 1939 yılında ressam Toussaint Dubreuil ve Marcel Gromaire ile Aubusson'a gitmiş, deneyimli dokumacı François Tabard ile birlikte modern tapestry üretimi için bir merkez kurmuştur. Fransız hükümetinin talebiyle tapestry üretiminin başına getirilmiş, Fransız Karton Sanatçıları Birliği'nin onursal başkanı olmuştur. Öncesinde tezgâh kaygısı olmaksızın tasarımlarını yapan sanatçılar, Lurçat'ın etkisinden sonra uygulamalarında, dokuma tezgâhının teknik özelliklerini göz önünde bulundurarak çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Klasik tapestrylerde resim dokuma

geleneğinden uzaklaşmış, duvar ve mekân için tasarımlar hazırlanmıştır. Tapestrylerin üretim yöntemlerini ve sergilenecekleri mekânla ilişkisini vurgulayan Lurçat, dönemin önemli sanatçıları etkilemiş ve eserlerinin Abuson'da dokunması için önderlik etmiştir. Lurçat'ın, tapestry kimliği üzerine sanatsal yaklaşımları, tapestry üretimlerinin hem yeniden canlanmasında hem de klasik anlatımdan koparak Çağdaş Sanat içinde konumlanmasında büyük rol oynamıştır. Lurçat'ın girişimleri, Fransız tapestrylerinin yükselişinde çok etkili olmuş, Avrupa'nın diğer noktalarında da tapestry atölyelerinin canlanmasına katkı sağlamıştır. Sanatçı, Fransız Tapestry Rönesans'ı olarak kabul edilen hareketin öne çıkan ismi olmuş, tapestry tarihinde dönüm noktası olarak kabul görmüştür.

Lurçat tapestry eserlerinde, basit ve yalın biçimler, soyut ve dekoratif motifler kullanmış, renk ilişkilerini önemsemiş, tasarımlarında modern imgelere yer vermiştir. Sanatçı eserlerinde sıklıkla hayvanlar, doğa ve kozmos unsurlarını kullanarak betimlemeler yapmıştır. Savaşın yıkıcı sonuçlarından etkilenen Lurçat, "Liberte", "Avusturya", "Büyük Tehdit", "Hiroşimalı Adam", "Büyük Mezarlık" gibi birçok eserinde bu konuları işlemiştir. Sanatçının tapestry tasarımlarında, ruhun uyanışı ile özdeşleşen, gün doğumunu temsil eden horoz ve bilgeliği sembolize eden baykuş figürleri ile sıklıkla karşılaşmaktadır. Tapestry tekniğinde ve tasarımında getirdiği yenilikler, sanatçının eserlerinde belirgin olarak görülmektedir.

Lurçat'ın teknikte getirdiği en önemli yeniliklerden biri, uygulamada kullanılan geleneksel renklendirilmiş karton tasarımı yerine, siyah beyaz numaralı kartonların kullanımı olmuştur. Ayrıca, klasik tapestry dokumalarının uygulamasında otuz bin farklı renk tonu ile gölgeleme yapılırken, renk miktarı yirmi beş, otuz farklı tona düşürülmüş, daha iriilmek kullanımıyla tarama çizgileri ile renk geçişleri yapılmıştır. Sanatçının uygulamada getirdiği bu teknik yenilikler, tapestry kimliğini farklı bir boyuta taşımış, gerçek anlamda Tapestry Rönesans'ı yapmıştır.

Lurçat'ın attığı önemli adımlardan biri, Pierre Pauli ile Lozan Tapestry Bienali'nin düzenlenmesinde öncü isim olmasıdır. Lozan, modern tapestry merkezi konumuna gelmiş, dünyanın birçok noktasından katılım gösteren sanatçılara ev sahipliği yapmıştır. Sanatçıların, güncel uygulamaları takip edebileceği uluslararası bir platform oluşmuştur.

Yirminci yüzyılda Fransa ve tüm dünyada tapestry üretiminin yaygınlaşmasında etkili olan Lurçat, teknikte ve tasarımda getirdiği yeniliklerle bu konuda çığır açmıştır. Yüzyıllardır süren tasarımcı ve dokumacı işbirliğiyle uygulanan tapestry geleneğinde kırılmalar olmuş, hem dokumasını hem de tasarımını gerçekleştiren sanatçıların eserleri ortaya çıkmıştır. Lurçat'ın başlattığı hareket sonucunda, üç boyutlu tekstil heykellerin uygulanmasına ortam oluşmuştur. Tekstilin farklı ifade biçimlerinin sanat unsuru olarak ortaya çıkmasıyla Tapestry Sanatı ve Tekstil Sanatı birlikte kullanılmaya başlanmış, bianeller sonrası günümüz sanatçılarının birçoğunun eserlerinde anlatım dilini yansıtan ve daha geniş kapsamda olan Lif Sanatı kavramı doğmuştur. Ancak sanatçıların eserlerinde kullanılan teknikler ve yenilikçi yaklaşımlar nedeni ile bu üç ifade biçimi, birbirinin içine geçerek, yapılan çalışmaları net bir tanımdan uzaklaştırmaktadır.

Lurçat'ın getirdiği yeniliklerin etkilerinin günümüze yansması gözlemlendiğinde, çağdaş tapestry örneklerinde kullanılan malzeme ve işlenen konuların çeşitliliği ile sanatçıların uygulama esnasında gerçekleştirilen serbest müdahalelerinin, çok zengin ifade farklılıkları oluşturduğu saptanmıştır. Klasik tapestry uygulamalarda, çözümler iplikleri yüzeyde etken olmayıp, renklendirme ve resimleme yapılırken atkı iplikleri çözümlerini örtecek şekilde kullanılmıştır. Çağdaş tapestry uygulamalarında, görsel ifadenin zenginleştirilmesi amacıyla, çözümler ipliklerinin de anlatım aracı olarak kullanıldığı görülmektedir. Tapestry olgusu, Lif Sanatı bağlamında ele alınarak Çağdaş Sanat içinde konumlanmıştır. Günümüzde Çağdaş Sanatta en yaygın kullanılan terim, tapestryleri de kapsayan Lif Sanatıdır.

### Kaynakça

- Akbostancı, İ (1999). Tapestry (Duvar Halısı). Ev Tekstili. 6(3): 42-45.
- Arigil, S (1999). *Geçmişten Günümüze Dokuma Resim Sanatına Bakış*. Ev Tekstili Dergisi, 7(22):66-67.
- Arslan, S (2012). *Resmin Dokunması*. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. 7(249): 45-57.
- Brosens K, Delmarcel G (2014). Raphael's 'Acts of the Apostles': Italians in the service of the Habsburg monarchy and the Leyniers tapestry workshop, 1725–55. The Burlington magazine. 156(12):376-381.
- Campbell, T P(2002). Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence. The Metropolitan Museum of Art, New York. Third printing: 2006.
- Carayol, A D (1961). *A key year for contemporary tapestry in Catalonia*. Datatèxtil Revista (Journal), Núm. 2(6): 27-39.
- Cotton, GE (2012). *The Lausanne International Tapestry Biennials (1962-1995) The Pivotal Role of a Swiss City in the "New Tapestry" Movement in Eastern Europe After World War II*. Textile Society of America 13. Biennial Symposium. University of Nebraska – Lincoln s.1-6.
- Hamidova, Ü (2012). *Ortaçağ Tapestry Dokumaları*. 1. Uluslar Arası Moda ve Tekstil Tasarımı Sempozyumu. Antalya. s. 127-129.
- Kane, T (2004). *Tapestry Technology 1400-2004*. Textile Society of America Symposium. University of Nebraska – Lincoln. s. 496-505.
- Müntz, E (1885). *A Short History of Tapestry (From the Earliest Times to the End of the 18th Century)*. Translated By Miss Louisa J. Davis. Cassell & Company, Limited: London, Paris, New York & Melbourne.
- O'Mahony, C (2016). *Renaissance and Resistance: Modern French Tapestry and Collective Craft*. The Journal of Modern Craft. 9(3):265-288.
- Oskay, N (2019) *Resim Sanatı ve Tekstil Etkileşimi: Raffaello Sanzio ve Tapestry*. VI. Uluslararası Güzel Sanatlar Sempozyumu. Antalya: 18-20 Nisan 2019. s. 137-153.
- Özay, S (1995a). *Dokumanın Bu Günü: Lif Sanatı*. Milliyet Sanat. 385(708):34-35.
- Özay, S (1995b). *İnsanlık Tarihi Kadar Eski Figürlü Tekstiller: Tapestry Sanatı*. Antika Dekorasyon ve Sanat Dergisi. 7(29):74-78.
- Özay, S (2001). *Dünden Bu Güne Dokuma Resim Sanatı*. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Paşayeva V, Hamidova Ü (2003). *Goblen'de Kullanılan Teknik Yöntemler*. 7(3):149-159.
- Thurman, C CM (1992). *Textiles in the Art Institute of Chicago*. Art Inst of Chicago Museum Shop.
- Zaimoğlu, Ö (2011). *Tapestry (Goblen) Dokumaları*. Arış Dergisi. 7(5):144-151.
- URL-1, ET: 01.12.2022, Erişim: <https://www.doaks.org/resources/textiles/essays/schrenk>, Schrenk, S., The Background of the Enthroned
- URL-2, ET: 01.12.2022, Erişim: [https://en-academic.com/pictures/enwiki/67/Cloth\\_of\\_Saint\\_Gereon\\_fragment.jpg](https://en-academic.com/pictures/enwiki/67/Cloth_of_Saint_Gereon_fragment.jpg), en-academic,



- URL-3, ET: 01.12.2022, Erişim: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/apr/17/the-forgotten-french-tapestry-with-lessons-for-our-apocalyptic-times> , The forgotten French tapestry with lessons for our apocalyptic times,
- URL-4, ET: 01.12.2022, Erişim: <https://www.musee-moyenage.fr/en/collection/the-lady-and-the-unicorn.html> , The Lady and The Unicorn
- URL-5, ET: 01.12.2022, Erişim: [https://www.cite-tapisserie.fr/sites/default/files/2018-11-dp-english-2-web\\_0.pdf](https://www.cite-tapisserie.fr/sites/default/files/2018-11-dp-english-2-web_0.pdf) , Aubusson Tapestry,
- URL-6, ET: 01.12.2022, Erişim: <https://www.academiedesbeauxarts.fr/la-maison-atelier-lurcat> , The Lurçat House-Workshop,
- URL-7, ET: 01.12.2022, Erişim: <http://www.artnet.com/artists/jean-lur%C3%A7at/> , Jean Lurçat,
- URL-8, ET: 01.12.2022, Erişim: <https://www.deroyan.fr/en/tapestries/lur%C3%A7at-filles-vertes/>, Jean Lurçat,
- URL-9, ET: 01.12.2022, Erişim: <https://www.whitfordfineart.com/artists/60-jean-lurcat/biography/> , Jean Lurçat,
- URL-10, ET: 01.12.2022, Erişim: <https://www.artnet.com/galleries/whitford-fine-art/on-nature-the-ceramics-of-jean-lurcat>, artnet
- URL-11, ET: 01.12.2022, Erişim: <https://www.britannica.com/biography/Jean-Lurcat>, Jean Lurçat, French Painter,
- URL-12, ET: 01.12.2022, Erişim: <https://ich.unesco.org/en/RL/aubusson-tapestry-00250> , Aubusson Tapestry,
- URL-13, ET: 01.12.2022, Erişim: <https://parisdiarybylaure.com/gobelins-jean-lurcat-tapestries/>,
- URL-14, ET: 01.12.2022, Erişim: <https://www.initiative-communiste.fr/articles/culture-debats/jean-lurcat-retrospective-a-galerie-gobelins-a-paris-video/>
- URL-15, ET: 01.12.2022, Erişim: <https://www.bridgemanimages.com/en/lurcat/l-homme-d-hiroshima-from-le-chant-du-monde-1957-tapestry/nomedium/asset/191894> L'Homme d'Hiroshima, from 'Le Chant du Monde', 1957 (Tapestry),
- URL-16, ET: 01.12.2022, Erişim: <https://cite-tapisserie.fr/fr/la-tapisserie-daubusson-reconnue-par-lunesco/patrimoine-culturel-immat%C3%A9riel-de-lhumanit%C3%A9> Aubusson & Unesco, Intangible Cultural Heritage of Humanity,
- URL-17, ET: 01.12.2022, Erişim: <https://www.koninklijkeverzamelingen.nl/collectie-online/detail/2cc0555c-7946-5499-939e-e9eb7dc115a7> , Les Illusions D'icare,
- URL-18, ET: 01.12.2022, Erişim: <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cqG7iGM> , Jean Lurçat, Liberté,
- URL-19, ET: 01.12.2022, Erişim: <https://www.latapisserie20e.com/en/prodit/jean-lurcat-17/> , Jean Lurçat,
- URL-20, ET: 01.12.2022, Erişim: <https://collection.maas.museum/object/83969> , 'Australia' tapestry designed by Jean Lurçat, woven in France,

URL-21, ET: 01.12.2022, Erişim: <https://astilllifecollection.blogspot.com/2020/12/jean-lurcat-1892-1966-nappe-blanche-1955.html> , Jean Lurçat, White Tablecloth,

#### **Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı**

Birinci Yazar %60,

İkinci Yazar %40,

#### **Çatışma Beyanı**

Makalenin herhangi bir aşamasında maddi veya manevi çıkar sağlanmamıştır.

#### **Yayın Etiği Beyanı**

Bu makalenin planlanmasından, uygulanmasına, verilerin toplanmasından verilerin analizine kadar olan tüm süreçte “Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi” kapsamında uyulması belirtilen tüm kurallara uyulmuştur. Yönergenin ikinci bölümü olan “Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiğine Aykırı Eylemler” başlığı altında belirtilen eylemlerden hiçbiri gerçekleştirilmemiştir. Bu araştırmanın yazım sürecinde bilimsel, etik ve alıntı kurallarına uyulmuş; toplanan veriler üzerinde herhangi bir tahrifat yapılmamıştır. Bu çalışma herhangi başka bir akademik yayın ortamına değerlendirme için gönderilmemiştir.



Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi (IJHAR), Pardüs Yayıncılığının desteği ile Haziran 2016 yılında yayın hayatına başlamış, 2019 yılında Uludağ Koleji Uludağ Gelişim Akademisi yayıncı desteği ve kurucu heyet ortaklığı ile kurumsal değişim sağlayarak, ilke, hedef ve amaçlarını güncellemiş akademik bir dergidir. İjhar'ın temel ilke ve amacı Dünya ve Türkiye'deki halkbilimi, sanat ve kültürel miras çalışmalarını izlemek, disiplinler arası yapılan araştırmaları yayımlamak ve bu alandaki çalışmaları uluslararası düzeye taşımaktır. İjhar, yayın hayatına başladığı günden başta ULAKBİM Dergipark olmak üzere, BASE Indeks, ISI Indeks, CiteFactor Indeks, Biodiversity Literature Repository, CERN openlab, Open Aire, Zenodo, DOI sistem, SIS Indeks, Root Indeks, Google Academic, DoçPlayer, Road Open Acces, International Standart Serial Namber, Akademik Resource, DRJI Indexed Journal, İdealOnline ve Islamic Market gibi birçok ulusal ve uluslararası indexler ile Bielefeld University Library, Bursa Uludağ Üniversitesi Kütüphanesi ve Caltech Librart gibi saygın kütüphanelerde de taranmaya başlanmıştır.

Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları dergisi (IJHAR), öncelikle Mustafa Kemal Atatürk'ün ilke ve inkılapları doğrultusunda, kültürü araştırma ve yaşatma ilkelerini benimsemiştir. Yayınlarında UNESCO'nun 2003 yılında aldığı kararlar doğrultusunda "Somut Olmayan Kültürel Miras" listesine bağlı kalmayı amaçlanmıştır. Dergimize hem basılı hem de elektronik [www.ijhar.net](http://www.ijhar.net) adreslerinden ulaşılabilir.



**YAZ / SUMMER**  
**www.ijhar.net**

[ijharjournal@gmail.com](mailto:ijharjournal@gmail.com) / P:+90 (224) 4130006

**Uludağ Gelişim Akademisi 29 Ekim Mah. İzmir Yolu Cad. No:404 Nilüfer / BURSA**

Uludağ Gelişim Akademisi yayınıdır