

Konya
Metropolitan
Municipality



Selcuk University
Research Center
for Turkish
Handicrafts

XI. ULUSLARARASI
TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ/SANAT ETKİNLİKLERİ

XI. INTERNATIONAL
TURKIC ART, HISTORY AND FOLKLORE CONGRESS / ART ACTIVITIES

Editörler:
Prof. Dr. Osman KUNDURACI-Dr. Ahmet AYTAÇ

09-11 May 2018-Konya

Konya
Büyükşehir
Belediye
Başkanlığı

Selçuk Üniversitesi
Türk El Sanatları Arş.
ve Uyg. Merkezi

XI. ULUSLARARASI
TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ/SANAT ETKİNLİKLERİ

XI. INTERNATIONAL
TURKIC ART, HISTORY AND FOLKLORE CONGRESS / ART ACTIVITIES

Editörler:
Prof. Dr. Osman KUNDURACI-Dr. Ahmet AYTAÇ

09-11 Mayıs (May) 2018-Konya

Tüm hakları saklıdır.

Copyright sahibinin izni olmaksızın, kitabın tümünün veya bir kısmının, elektronik, mekanik ya da fotokopi ile basımı, yayımı, çoğaltılması ve dağıtımı yapılamaz.

Sayfa Tasarımı
Ahmet AYTAÇ

Kapak Tasarımı
Ahmet AYTAÇ

Basım Tarihi:
25.09.2018

ISBN: 978-975448-225-6

- Kitapta Yer alan metinler, fotoğraf, resim, şekil ve çizimler, alıntı ile kaynakça sorumlulukları yazarlarına aittir.

KONGRE ONUR KURULU (CONGRESS HONORARY COMMITTEE)
Tahir AKYÜREK (Konya Metropolitan Municipality President, Turkey)
Prof. Dr. Mustafa ŞAHİN (Selçuk University, Rector, Turkey)

KONGRE BAŞKANI (CONGRESS PRESIDENT)
Prof. Dr. Osman KUNDURACI (Selçuk University, Turkey)

KONGRE GENEL SEKRETERİ (CONGRESS GENERAL SECRETARY)
Ahmet AYTAÇ (Selçuk University, Turkey)

KONGRE BİLİM KURULU (SCIENTIFIC COUNCIL OF CONGRESS)
Prof. Dr. Osman KUNDURACI (Selçuk University, Turkey)
Prof. Dr. Shahid Iqbal KAMRAN (Allama İkbal Open University, Pakistan)
Prof. Dr. Mahmut ATAY (Selçuk University, Turkey)
Prof. Dr. Alexander UNSOVICH (Baranovichi State University, Belarus)
Prof. Dr. Salih YILMAZ (Ankara Yıldırım Beyazıt University, Turkey)
Prof. Dr. Muhammad KAMRAN (Punjab University, Pakistan)
Prof. Dr. Ferenc MISLIVETZ (Institute for Advanced Studies, Hungary)
Prof. Dr. Robert PICHLER (Austrian Academy of Sciences, Austria)
Prof. Dr. Alev ÇAKMAKOĞLU KURU (Gazi University, Turkey)
Prof. Dr. Georgeta RATA (Banatuli University, Romania)
Prof. Dr. Yılmaz KOÇ (Selçuk University, Turkey)
Prof. Dr. Qafar JEBIYEV- (National Academy of Sciences of Azerbaijan)
Prof. Dr. H. Feriha AKPINARLI (Gazi University, Turkey)
Prof. Dr. Cherifa TAYAN (Alger 2 University, Algeria)
Prof. Dr. Luigi SCRINZI (Miras Italy Representative, Italy)
Prof. Dr. Yusuf KÜÇÜKDAĞ (Karatay University, Turkey)
Prof. Dr. Enrico CILIBERTO (Kataniya University, Italy)
Prof. Dr. Ahmet AY (Selçuk University, Turkey)
Prof. Dr. Meli SHOPI (University of Elbasan, Albania)
Prof. Dr. Abdullah SOYKAN (Balıkesir University, Turkey)
Prof. Dr. Victor APRYSHCHENKO (Southern Federal University, Russia)
Prof. Dr. Serghei ZAHARİA (Komrat State University, Moldova)
Prof. Dr. Marcel COURTIADE (INALCO, France)
Prof. Dr. Ertekin Mustafa DOKSANALTI (Selçuk University, Turkey)
Prof. Dr. **Ə**rtegin SALAMZAD**Ə** (Architecture and Fine Arts Institute Azerbaijan)
Prof. Dr. Necati DEMİR (Gazi University, Turkey)
Prof. Dr. Rubin ZEMON (Institute for Socio-Cultural Anthropology of Macedonia)
Prof. Dr. Mustafa TALAS (Ö. Halis Demir University, Turkey)
Prof. Dr. John ZEMKE (Missouri University, Columbia)
Prof. Dr. Mustafa SEVER (Gazi University, Turkey)
Prof. Dr. Zoran VITOROVIC (Logolar, Florida, USA)
Prof. Dr. Bilgehan GÜLTEKİN (Ege University, Turkey)
Prof. Dr. Simonetta PONCHIA (Near East University, Italy)
Prof. Dr. Nurgül KILINÇ (Selçuk University, Turkey)
Prof. Dr. Boris MANOV (University St. Neofil Rilski, Bulgari)
Prof. Dr. Elena A. POPRAVKO (Historia Institute, Russia)
Prof. Dr. Ahmet ALTIN (İ. Demokrasi University, Turkey)
Prof. Dr. Kleanti ANOVSKA (Marko Cepenkov Folklore Institute, Makedonya)
Prof. Dr. Zeynep ERDOĞAN (Ankara University, Turkey)
Prof. Dr. Ekrem CAUSEVİC (Zagrep University, Croatia)
Prof. Dr. Ahmet KAÇAR (Kastamonu University, Turkey)
Prof. Dr. Battulga TSEND (National University of Mongolia, Mongolia)

Prof. Dr. Filiz Nurhan ÖLMEZ (Ahi Evran University, Turkey)
Prof. Dr. Armanda HYSA (Tiran, Albania)
Prof. Dr. Pınar GÖKLÜBERK (Gazi University, Turkey)
Prof. Dr. Flera SAYFULINA (Federal Kazan University, Russia)
Prof. Dr. Gadir GOLKARİAN (Yakın Doğu University, KKTC)
Prof. Dr. Fatma YETİM (Gazi University, Turkey)
Prof. Dr. Yavgildina Ziliya MUHTAROVNA **(**Kazan Federal University, Russia)
Prof. Dr. Stephan U. BREU (Johann Heinrich Pestalozzi University, Miami)(Switzerland)
Prof. Dr. Sema ETİKAN (Ahi Evran University, Turkey)
Prof. Dr. Banu Hatice GÜRCÜM (Gazi University, Turkey)
Prof. Aysen SOYSALDI (Gazi University, Turkey)
Prof. Günay ATALAYER (Marmara University, Turkey)
Assoc. Prof. Dr. Berrin OKKA (N. Erbakan University, Turkey)
Assoc. Prof. Dr. Jesús GIL FUENSANTA (Autonomo University, Spain)
Assoc. Prof. Dr. Ahmet DALKIRAN (Selçuk University, Turkey)
Assoc. Prof. Dr. Kürşat ÖNCÜL (Osman Gazi University, Turkey)
Assoc. Prof. Dr. Mehmet TEKOCAK (Selçuk University, Turkey)
Assoc. Prof. Dr. Violetta POTORENCER (Unisangil University, Colombia)
Assoc. Prof. Dr. Meltem DEMİRCİ KATIRANCI (Gazi University, Turkey)
Assoc. Prof. Dr. Onur KÖKSAL (Torku Konya Gıda ve Tarım University, Turkey)
Assoc. Prof. Dr. Seyit YÖRE (İstanbul University, Turkey)
Assoc. Prof. Dr. Hakan ACET (Selçuk University, Turkey)
Assoc. Prof. Dr. Mustafa ÇETİNASLAN (Selçuk University, Turkey)
Assoc. Prof. Ruhi KONAK (Kastamonu University, Turkey)
Assist. Prof. Dr. Yaşar ERDEMİR (Selçuk University, Turkey)
Assist. Prof. Dr. Feryal SÖYLEMEZOĞLU (Ankara University, Turkey)
Assist. Prof. Dr. Hakan KUYUMCU (Selçuk University, Turkey)
Assist. Prof. Dr. Shurubu KAYHAN (İstanbul Kültür University, Turkey)
Assist. Prof. Dr. Ahmet EDİ (Ağrı İbrahim Çeçen University, Turkey)
Assist. Prof. Dr. Osman Kubilay GÜL (Cumhuriyet University, Turkey)
Assist. Prof. Ayşe ÇETİN (Dokuz Eylül University, Turkey)
Dr. Elmira GYUL (Art Institute, Uzbekistan)
Dr. Habiba ALIYEVA (National History Museum, Azerbaijan)
Dr. C. Johannes HENRICH (Southeast Europe and Caucasus Research Center, Germany)
Dr. Nataliya SHABALINA (South Ural State University, Russia)
Dr. Shirin MELİKOVA (Azerbaijan Carpet Museum, Azerbaijan)
Dr. Magashazi ANIKO (Institute of Advanced Studies, Hungary)
Ahmet AYTAÇ (Selçuk University, Turkey)
Alexey PRONİN (Novosibirsk National University, Russia)
Fehmi SKENDER (International Vision University, Macedonia)
Davidson MACLAREN (Islamic Manuscripts Institute, Britain)
Elizabeta KONESKA (Macedonia Museum, Macedonia)
Irina GUSACH (Senior Staff Scientist Azov Museum, Russia)
Nadia CHEREPAN (Vilnuis University, Lithuanian)

SERGİ KÜRATÖRÜ (EXHIBITION CURATORS)

Ahmet AYTAÇ (Selçuk University, Turkey)
Assoc. Prof. Dr. Ahmet DALKIRAN (Selçuk University, Turkey)

SERGİ JÜRİ KURULU (EXHIBITION BOARD OF JURY)

Prof. Dr. Serap YANGIN BUYURGAN (Başkent University, Turkey)
Prof. Dr. Aşrapova Alsu HALILOVNA **(**Kazan Federal University, Russia)
Prof. Dr. Kubra ALIYEVA (National Academy of Sciences of Azerbaijan)

Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU (Çankırı Karatekin University, Turkey)
Prof. Dr. Hamdi ÜNAL (Beykent University, Turkey)
Prof. Dr. Meliha YILMAZ (Gazi University, Turkey)
Prof. Dr. Abdulgani ARIKAN (Selçuk University, Turkey)
Prof. Dr. Cazım HADJIMEJLIS (International Sarajevo University, Bosnia)
Prof. Dr. Osman ALTINTAŞ (Giresun University, Turkey)
Prof. Dr. Özer KANBUROĞLU (İstanbul Aydın University, Turkey)
Prof. Dr. Motigullina Alfiya RUHULLOVNA (Kazan Federal University, Russia)
Prof. Dr. Hüseyin ELMAS (Selçuk University, Turkey)
Prof. Dr. Clemens BEUNGKUN SOU (Wienna University of Applied Arts, Austria)
Prof. Dr. Melda ÖZDEMİR (Gazi University, Turkey)
Prof. Dr. Elif ÇİMEN (Balıkesir University, Turkey)
Prof. Aydın UĞURLU (Fatih University, Turkey)
Prof. Mona ZEDAN (Helvan University, Egypt)
Prof. Oya SİPAHİOĞLU (Dokuz Eylül University, Turkey)
Prof. Elvan ÖZKAVRUK ADANIR (Ekonomi University, Turkey)
Prof. Şebnem R. TEMİR (Nişantaşı University, Turkey)
Prof. Nesrin ÖNLÜ (Dokuz Eylül University, Turkey)
Prof. Nana JANASHIA (Tphilisensis University, Giorgia)
Assoc. Prof. Dr. İlham ENVEROĞLU (Selçuk University, Turkey)
Assoc. Prof. Dr. Mehmet ÖZKARTAL (S. Demirel University, Turkey)
Assoc. Prof. Dr. Mutluhan TAŞ (Selçuk University, Turkey)
Assoc. Prof. Dr. H. Sinem ŞANLI (Gazi University, Turkey)
Assoc. Prof. Dr. Fatma MOEEN (Jamia Millia İslamia University, Indıa)
Assoc. Prof. Dr. Fatma Nur BAŞARAN (Gazi University, Turkey)
Assoc. Prof. Dr. Ahmet DALKIRAN (Selçuk University, Turkey)
Assoc. Prof. Dr. Sema TAĞI (Gazi University, Turkey)
Assoc. Prof. Dr. Oğuz YURTTADUR (Selçuk University, Turkey)
Assoc. Prof. Serkan İLDEN (Kastamonu University, Turkey)
Assist. Prof. Dr. Emel ERTÜRK (Atılım University, Turkey)
Assist. Prof. Dr. Hatice ÖZTÜRK TOZUN (Gazi University, Turkey)
Assist. Prof. Dr. M. Sami ÖZTÜRK (N. Erbakan University, Turkey)
Assist. Prof. Dr. Özlem KAYA (Hitit University, Turkey)
Assist. Prof. Ömür KOÇ (Muğla S. Koçman University, Turkey)
Assist. Prof. Gülnur DURAN (Marmara University, Turkey)
Assist. Prof. Noyan GÜVEN (Kastamonu University, Turkey)
Dr. Karim MIRZAYE (Islamic Art University, Iran)
Dr. Roza SULTANOVA (Kazan Art Institute, Russia)
Alparslan BABAOĞLU (Ebru Artist, Turkey)
Ahmet AYTAÇ (Selçuk University, Turkey)
Dimitri AYOĞLU (Painter, Moldova)
Halit YABALAK (Yüzüncü Yıl University, Turkey)

KONGRE DÜZENLEME KURULU (CONGRESS ORGANIZING COMMITTEE)

Ahmet AYTAÇ (Selçuk University, Turkey)
Dr. Mücahit Sami KÜÇÜKTIĞLI (Konya Metropolitan Municipality, Turkey)
Assoc. Prof. Dr. Ahmet DALKIRAN (Selçuk University, Turkey)
Assoc. Prof. Dr. Berrin OKKA (N. Erbakan University, Turkey)
Assoc. Prof. Dr. Mustafa ÇETİNASLAN (Selçuk University, Turkey)
Assist. Prof. Dr. Hakan KUYUMCU (Selçuk University, Turkey)
Assist. Prof. Dr. Özlem KAYA (Hitit University, Turkey)
Assist. Prof. Dr. Mine ÜLKÜ ÖZTÜRK (N. Erbakan University, Turkey)
Pelin DEMİRTAŞ DİKMEN (Dokuz Eylül University, Turkey)
Hasan YAŞAR (Konya Metropolitan Municipality, Turkey)

Res. Assist. Nurcan BAHARGÜLÜ (Selçuk University, Turkey)
Lec. Ebru ATEŞOK (Kırıkkale University, Turkey)
Muhammet Ali ORAK (Konya Metropolitan Municipality, Turkey)

PROGRAM

09 Mayıs (May) 2018 10.30-11.30 Kongre Açılışı (Opening of the Congress) Adres (Adress): Mevlâna Kültür Merkezi (Mevlana Culture Center)

Açılış konuşmaları (Openning speeches):

Ahmet AYTAÇ, Kongre Genel Sekreteri ve Sergi Küratörü (Congress General Secretarys and Exhibition Curator)
Prof. Dr. Osman KUNDURACI, Kongre Eş Başkanı (Congress Co-Chairs)
Prof. Dr. Mustafa ŞAHİN, Selçuk Üniversitesi Rektörü (Selçuk University Rector)
Uğur İbrahim ALTAY, Konya Büyükşehir Belediye Başkanı (Konya Metropolitan Municipality President)

- Plaket-ödül töreni (ceremony of plaquettes)

AÇILIŞ OTURUMU (OPENING SESSION) Oturum Başkanı (Session Moderator): Prof. Dr. Osman KUNDURACI-Dr. Yaşar ERDEMİR

11.30-11.45 Dr. A. Shekep POPAL (Afganistan), The Relationship From Mevlana to Shems Before Tarbiyya and After Tarbiyya

11.45-13.15 ÖĞLE YEMEĞİ (LUNCH)

13.15-13.30 Sergi Açılışı ve Kongre Oturumları (Congress Sessions) Adres (Adress): İ. Koyunoğlu Müzesi/Museum)

1. OTURUM (1. SESSION)-A Salonu (A Hall) Oturum Başkanları (Session Moderators): Prof. Dr. S. Dilek YALÇIN-Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Toğrul HALİLOV

13.30-13.45 Prof. Dr. H. Feriha AKPINARLI-Cansu TAMBAŞ, Ekolojik Baskı Tekniğinde Çiçek, Yaprak ve Madeni Zincir Kullanarak Tekstil Yüzeyi Oluşturma 13.45-14.00 Prof. Aysen SOYSALDI, 19. Yüzyıl Seyahatnamelerinde Bahsedilen Türk Halı-Kilim Dokumacılığı ve El Sanatları 14.00-14.15 Ahmet AYTAÇ, Boyalı/Nostaljik (Vintage-Overdyed) Halılar 14.15-14.30 Ashkan RAHMAN-Majid Reza MOGHANIPOOR (İran), The Weaving Art Among the Turkic Tribes of Fars Province in Iran 14.30-14.45 Dr. Öğretim Üyesi (Assist. Prof. Dr.) Ayşegül KARAKELLE- Öğr. Gör. (Lec.) Adem ÇOLAK, Hatay İli Yayladağı İlçesinde Geleneksel Çömlek Yapımı 14.45-15.00 TARTIŞMA (CONCLUSION) 15.00-15.15 ARA (BREAK TIME)

2. OTURUM (2. SESSION)-B Salonu (B Hall) Oturum Başkanları (Session Moderators): Prof. Dr. SitareTURAN-Dr. Öğr. Üyesi (Assist. Prof. Dr.) Ayşegül KARAKELLE

13.30-13.45 Prof. Dr. Mehmet AÇA, Yakub Kerim'in Köy Monografileri: Kırım Topraklarına Yeniden Kök Salmaya Çalışmak 13.45-14.00 Doç. Dr. (Assoc. Prof.

Dr.) Mehmet Ali YOLCU, Aşık Kul Kalender'in Şiirlerinde Söylem ve Eleştiri 14.00-14.15 Dr. Öğretim Üyesi (Assist. Prof. Dr.) Fatma KALPAKLI, Şarkılarda Narsizm 14.15-14.30 Dr. Öğretim Üyesi (Assist. Prof. Dr.) Pakize ÇOBAN KARABULUT, Atatürk Dönemi Sanat Anlayışı 14.30-14.45 Ramil ZEYNALOV (Azerbaycan), Mahmud Kaşğarinin "Divani Lüğat-it-Türk" Eserinde Birleşik Cümlə Problemleri və Onun Belirlenmesi Yolları 14.45-15.00 TARTIŞMA (CONCLUSION) 15.00-15.15 ARA (BREAK TIME)

3. OTURUM (3. SESSION)-C Salonu (C Hall) Oturum Başkanları (Session Moderators): Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Ahmet DALKIRAN-Dr. Öğr. Üyesi (Assist. Prof. Dr.) Adem YÜCEL

13.30-13.45 Prof. Dr. Mustafa SEVER, Yaşanılan Süreçte Kültür 13.45-14.00 Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Kürşat ÖNCÜL, Türk Dış Kültür Politikasındaki Problemler 14.00-14.15 Öğr. Gör. Dr. (Lec. Dr.) Mustafa AÇA, Trabzon'un Maçka İlçesi'nde Eski Bir Sanal Akrabalık Ritüeli: Kardeşlik Düğünü 14.15-14.30 HƏSƏNOV Rahim (Azerbaycan), Şubat Devriminden Sonra Azerbaycan'da "Ya Ölüm, Ya Türkiye" Çağrısı 14.30-14.45 Ömer ÜNAL, Din ve Büyü Bağlamında Hatay Dörtyol'daki Ocaklar 14.45-15.00 TARTIŞMA (CONCLUSION) 15.00-15.15 ARA (BREAK TIME)

4. OTURUM (4. SESSION)-A Salonu (A Hall) Oturum Başkanları (Session Moderators): Prof. Dr. H. Feriha AKPINARLI-Doç. (Assoc. Prof.) Serkan İLDEN

15.15-15.30 Prof. Dr. Osman KUNDURACI, Antalya'nın Akseki ve İbradı İlçelerindeki Geleneksel Türk Evlerinde Tavan Uygulamaları 15.30-15.45 Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Toğrul HALİLOV (Azerbaycan), Nahçıvan Bölgesinin Tunç Çağı Seramiklerindeki Desenlerin Yayılım Alanı
15.45-16.00 Hasan Barış ÇİÇEK-Doç. (Assoc. Prof.) Serkan İLDEN, Tosya Yöresi Bıçakçılığı ve Günümüzde Üretimleri 16.00-16.15 Arş. Gör. (Res. Assist.) Nurcan BAHARGÜLÜ, Geleneksel Afyonkarahisar Evlerinde Cihannüma Uygulamaları 16.15-16.30 Özlem KARAOSMANOĞLU, Kastamonu Taşbaskı Sanatında Kullanılan Motifler ve Bu Motiflerin Anlamları 16.30-16.45 TARTIŞMA (CONCLUSION) 16.45-17.00 ARA (BREAK TIME)

5. OTURUM (5. SESSION)-B Salonu (B Hall) Oturum Başkanları (Session Moderators): Prof. Dr. Mustafa SEVER-Dr. Öğr. Üyesi (Assist. Prof. Dr.) Hande KILIÇARSLAN

15.15-15.30 Prof. Aysen SOYSALDI-Arş. Gör. Meltem GÖKSEL, Kırşehir Mucur Yöresine Ait Bir Halının Teknik ve Desen Özellikleri 15.30-15.45 Dr. Öğretim Üyesi (Assist. Prof. Dr.) Zeynep BALKANAL, Gönen'de Kadınların El Emeği Çeyizlerin Vazgeçilmezi İğne Oyaları 15.45-16.00 Öğr. Gör. (Lec.) Dilber YILDIZ, Kültürel Miras Olan Dokumalarla Uygulama Örnekleri 16.00-16.15 Öğr. Gör. (Lec.) Dilber YILDIZ, Tekirdağ İli Karaca Kılavuz Yöresinde Dokunan Dokumalarda Kullanılan Geleneksel Motifler ve Anlam Yükleri 16.15-16.30 Öğr. Gör. (Lec.) Nazan ÖZCAN, Geleneksel Tekstillerde Manipülasyon Çalışmaları: Kastamonu Selalmaz

Dokuması Örneği 16.30-16.45 TARTIŞMA (CONCLUSION) 16.45-17.00 ARA (BREAK TIME)

6. OTURUM (6. SESSION)-C Salonu (C Hall) Oturum Başkanları (Session Moderators): Doç. (Assoc. Prof. Dr.) Nurettin GÜLAÇTI-Dr. Öğr. Üyesi (Assist. Prof. Dr.) Zeynep BALKANAL

15.15-15.30 Prof. Hakan PEHLİVAN, Kağıt Kesme Sanatında Geleneksel ve Çağdaş Örnekler 15.30-15.45 Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Ebru ALPARSLAN, Koyunoğlu Müzesi'nde Bulunan El Yazması Eser Ciltlerinin İncelenmesi 15.45-16.00 Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Ebru ALPARSLAN, Konya Yusuf Ağa Yazma Eser Kütüphanesi'nde Bulunan "Ebru" İle Kaplanmış El Yazması Eser Ciltlerinin İncelenmesi 16.00-16.15 Öğretim Üyesi (Assist. Prof.) Berrin YAPAR ÜNAL, Hat Sanatında Ashâb-ı Kehf 16.15-16.30 Bekir ŞAHİN, Yazma Eserlerde Yazılı Cilt Kapakları 16.30-16.45 TARTIŞMA (CONCLUSION) 16.45-17.00 ARA (BREAK TIME)

7. OTURUM (7. SESSION)-A Salonu (A Hall) Oturum Başkanları (Session Moderators): Prof. Dr. Mehmet AÇA-Dr. Öğr. Üyesi (Assist. Prof. Dr.) Pakize ÇOBAN KARABULUT

17.00-17.15 Prof. Dr. S. Dilek YALÇIN, Mengen Giyim Kuşamı Üzerine İşaretleme Sistemlerine Dair Değerlendirmeler ve İkonografik Çözümlemeler 17.15-17.30 Dr. Öğretim Üyesi (Assist. Prof. Dr.) Özlem KAYA, An Ergonomics Analysis Of Workstations And Tools-Equipment Used In The Apparel Sector 17.30-17.45 Öğretim Üyesi (Assist. Prof.) Miyase ÇAĞDAŞ- Öğr. Gör. (Lec.) Emine ESİRGENLER, Konya Çeyiz Kültüründe Filize Oyalı Çemberlerin Önem ve Özelliklerinin Belirlenmesi 17.45-18.00 Öğr. Gör. (Lec.) Mustafa KULA, Türk Moda Tasarımcısı Hatice Gökçe ve Uluslararası Projesi "The Leather Age" 18.00-18.15 Öğr. Gör. (Lec.) Emine ESİRGENLER-Öğretim Üyesi (Assist. Prof.) Miyase ÇAĞDAŞ, Konya İline Ait Tülbent Başörtülerine Uygulanan Süsleme Tekniklerinin Belirlenmesi 18.15-18.30 Öğr. Gör. (Lec.) Aliye KURNAZ, Ankara'nın Sadekar Ustalarından Savatkar ve Kalemkâr Musa Keser 18.30-18.45 TARTIŞMA (CONCLUSION) 19.00-21.00 AKŞAM YEMEĞİ (DINNER)

8. OTURUM (8. SESSION)-B Salonu (B Hall) Oturum Başkanları (Session Moderators): Prof. Hakan PEHLİVAN-Dr. Öğretim Üyesi (Assist. Prof. Dr.) Mine Ülkü ÖZTÜRK

17.00-17.15 Prof. Dr. Hüseyin KURT, Kuvars Minerallerinin Değişik Kültürlerde Süstaşı ve Terapisel Olarak Kullanımı 17.15-17.30 Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Ahmet DALKIRAN-Arş. Gör. (Res. Assist.) Ümmü Seda KAYNAR-Huriye KOŞAR, Çağdaş Türk Resminde Lekesel Anlatım Bağlamında Şehir Teması; Hikmet Onat Örneği 17.30-17.45 Doç. (Assoc. Prof.) İbrahim ÇOBAN, 1840 Sonrası Sanatın Gelişen ve Değişen Perspektifi İçinde Farklı İfade Biçimleri, Anlatı ve Sanat Yapıtı 17.45-18.00 Dr. Öğretim Üyesi (Assist. Prof. Dr.) Mine Ülkü ÖZTÜRK, Atilla Galatalı'nın Seramik Eserlerinin Plastik Değerlerinin İncelenmesi 18.00-18.15 Öğretim Üyesi (Assist. Prof.) Muteber BURUNSUZ, Nejat Devrim ve Selim Turan

Resimlerinde Lirizm 18.15-18.30 Arş. Gör. (Res. Assist.) Mehmet Cihan GEZEN-Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Ahmet DALKIRAN, Mustafa Albayrak'ın Resimlerinde Eşzamanlı Devinim 18.30-18.45 Döndü Kübra NEBİLİR, 1980 Sonrası Türk Resminde Pop Art Etkileri 18.45-19.00 TARTIŞMA (CONCLUSION) 19.00-21.00 AKŞAM YEMEĞİ (DINNER)

9. OTURUM (9. SESSION)-C Salonu(C Hall) Oturum Başkanları (Session Moderators): Prof. Aysen SOYSALDI-Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Levent MERCİN

17.00-17.15 Prof. Dr. Sitare TURAN, Chinese Influence on Turkish İznik Ceramics (Çin Porselenlerinin İznik Seramikleri Üzerindeki Etkileri) 17.15-17.30 Prof. Dr. Ali Selçuk BİRİCİK, Doğanhisar Yöresinde Seramik Sanatı 17.30-17.45 Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Nurettin GÜLAÇTI-Özcan OLCA, Üç Boyutlu Tasarım Yöntemi İle Prototip Modellemenin SeramikPorselen Sofra Eşyası Üretimindeki Yeri 17.45-18.00 Öğretim Üyesi (Assist. Prof.) Emine Pınar DOĞU, 16-17. Yüzyıl İstanbul Yapılarında Müdevver Yazılı Çiniler 18.00-18.15 Öğr. Gör. (Lec.) Nuray DÖNMEZ, Manisa Valide Sultan Camisinin Baba Nakkaş Üslubu Çinileri 18.15-18.30 Öğr. Gör. (Lec.) Gülşen KAHRAMAN- Öğr. Gör. Dr. (Lec. Dr.) Azize Melek ÖNDER, Duvar Yüzeyi Seramik Çalışmalarında İlgi Adalan 18.30-18.45 Öğr. Gör. Dr. (Lec. Dr.) Azize Melek ÖNDER-Öğr. Gör. (Lec.) Gülşen KAHRAMAN, Selçuklu Sanatında Görülen Turkuaz Renkli Seramik Kaplar 18.45-19.00 TARTIŞMA (CONCLUSION) 19.00-21.00 AKŞAM YEMEĞİ (DINNER)

10 Mayıs (May) 2018

10. OTURUM (10. SESSION)-A Salonu (A Hall) Oturum Başkanları (Session Moderators): Prof. Dr. Hüseyin KURT-Dr. Shurubu KAYHAN

09.00-09.15 Dr. Öğretim Üyesi (Assist. Prof. Dr.) Gülbün ONUR, Longing for Scent and Color in Selim Ileri's "Istanbul With Tulip and Hyacinth" 09.15-09.30 Dr. Öğretim Üyesi (Assist. Prof. Dr.) Sema Zafer SÜMER, "Dünya Dönüyor Bir Ölüler Ülkesine": Gülten Akın Şiirine Ekoeleştirel Bir Yaklaşım 09.30-09.45 Dr. Shurubu KAYHAN, Sibirya'da Yaşayan Az Nüfuslu Türk Halkları
09.45-10.00 Dr. Burhanettin ŞENLİ, Türk Tarihinin Dönüm Noktası Karlofça Anlaşması 10.00-10.15 Arş. Gör. (Res. Assist.) Tahira ALİYEVA (Azerbaycan), Hoca Ahmed-İ Yesevi Hakkında Bazı Görüşler (V. A. Gordlevski`nin Eseri Esasında) 10.15-10.30 TARTIŞMA (CONCLUSION) 10.30-10.45 ARA (BREAK TIME)

11. OTURUM (11. SESSION)-B Salonu (B Hall) Oturum Başkanları (Session Moderators): Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) H. Sinem ŞANLI-Dr. Öğretim Üyesi (Assist. Prof. Dr.) Fatma KALPAKLI

09.00-09.15 Prof. Dr. H. Feriha AKPINARLI-Arş. Gör. Hande Ayşegül ÖZDEMİR, Şeyh Şaban-i Veli Vakıf Eserleri Müzesinde Yer Alan Konya Yöresine Ait Kirkitli Dokumalar 09.15-09.30 Prof. Dr. Filiz Nurhan ÖLMEZ, Şumnu'dan Gelen Bir Gelin Giyimi Üzerine Gözlemler 09.30-09.45 Prof. Dr. Sema ETİKAN-Prof. Dr. Filiz N.

ÖLMEZ- Dr. Öğretim Üyesi (Assist. Prof. Dr.) Hande KILIÇARSLAN, İbrahim Özdemir Derleminde Bulunan Kırşehir Kilimleri 09.45-10.00 Doç. (Assoc. Prof.) Ayşegül KOYUNCU OKCA, Çal-Baklan (Denizli) Yöresi Çoban Torbaları 10.00-10.15 Arş. Gör. (Res. Assist.) Şerife DOĞAN, Konya'da Bulunan Etnografya Müzesi'ndeki İşlemeli Çuha Seccadelerdeki Motiflerin İncelenmesi 10.15-10.30 TARTIŞMA (CONCLUSION) 10.30-10.45 ARA (BREAK TIME)

12. OTURUM (12. SESION)-C Salonu (C Hall) Oturum Başkanları (Session Moderators): Prof. Nesrin ÖNLÜ-Doç. (Assoc. Prof.) İbrahim ÇOBAN

09.00-09.15 Öğretim Üyesi (Assist. Prof.) Başak ÇORAKLI, İtalyan Mayolikalarında İznik Mavi-Beyaz Seramiklerinin Etkisi 09.15-09.30 Öğr. Gör. (Lec.) Pelin DEMİRTAŞ DİKMEN, Kapalıçarşı Kuyumculuk Geleneği 09.30-09.45 Öğr. Gör. (Lec.) Müjgan EMRE, Türk Takı Kültüründe Mühür Yüzüklerin Yeri ve Önemi 09.45-10.00 Öğr. Gör. (Lec.) Canan ERDÖNMEZ, Anadolu Selçuklu Uygarlığında Dericilikle İlgili Meslekler 10.00-10.15 Öğr. Gör. (Lec.) Halil İbrahim ÇAKIR-Öğr. Gör. (Lec.) Kadir ERTÜRK, Seramik Yüzeylerde Uygulanan Sırüstü Kazıma (Sigrafitto) Tekniğinin Geçmişten Günümüze Uygulama Biçimleri 10.15-10.30 TARTIŞMA (CONCLUSION) 10.30-10.45 ARA (BREAK TIME)

13. OTURUM (13. SESSION)-A Salonu (A Hall) Oturum Başkanları (Session Moderators): Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Mustafa ÇETİNASLAN-Dr. Öğretim Üyesi (Assist. Prof. Dr.) Hande KILIÇARSLAN

10.45-11.00 Prof. Dr. Erdem ÜNVER, Sanat Eğitimi ve Aile Baskısı 11.00-11.15 Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) YANİOGLO Mariya-MUTAF Galina (Moldova), Gelenään Etno Kultura Saklı Gücü Kişiliin Etno Deerli Gönlendirmä Düzülmesindä 11.15-11.30 Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Nurettin GÜLAÇTI-Aslıhan AFACAN, Farklı İnançlara Sahip Bazı Toplumlarda Din ve Sanat İlişkisi ve Dini İnançların Seramik Sanatına Etkileri 11.30-11.45 Dr. Şemsettin ÇELİK-Dr. İsmail ÇELİK, Anavatana Katıldıktan Sonra Hatay'da Eğitim Faaliyetlerine Genel Bir Bakış 11.45-12.00 Salih DOĞAN, Topkapı Türk Dünyası Etnografik Müze Evler 12.00-12.15 TARTIŞMA (CONCLUSION) 12.15-13.30 ÖĞLE YEMEĞİ (LUNCH)

14. OTURUM (14. SESSION)-B Salonu (B Hall) Oturum Başkanları (Session Moderators): Doç. (Assoc. Prof.) Ayşegül KOYUNCU OKCA- Dr. Hudayyır AZZAVİ

10.45-11.00 Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Levent MERCİN-Arş. Gör. Resul AY, Türk Geleneksel Sanatlarında Kullanılan Motiflerin Grafik Tasarıma Yansımaları ve Türk Kültür Aktarımındaki Rolü 11.00-11.15 Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) H. Sinem ŞANLI-Öğr. Gör. (Lec.) Sebahat KILIÇ BÜLBÜL, Kitap Sanatlarında Kullanılan Bazı Kağıtların Safran Bitkisi ile Boyanması 11.15-11.30 Öğr. Gör. (Lec.) Müjgan EMRE, Osmanlı'dan Günümüze Fincan Zarfları 11.30-11.45 Öğr. Gör. (Lec.) Canan ERDÖNMEZ, Deri Sanatının Gelişmesinde Ahilik Kültürünün Önemi 11.45-12.00 Mustafa Kürşat GÜNEBAKMAZ, Çağdaş Türk Özgün Baskı Resim Sanatı'nda Yerel ve Ulusal Etkiler 12.00-12.15 TARTIŞMA (CONCLUSION) 12.15-13.30 ÖĞLE YEMEĞİ (LUNCH)

15. OTURUM (15. SESSION)-C Salonu (C Hall) Oturum Başkanları (Session Moderators): Doç. (Assoc. Prof.) N. Rengin OYMAN-Dr. Öğr. Üyesi (Assist. Prof. Dr.) Gülbin ONUR

10.45-11.00 Öğretim Üyesi (Assist. Prof.) Safiye SARI, Kültürel Kimlik ve Aidiyet Üzerine Bir Okuma: Atatürk Üniversitesi Rektörlük ve Dekanlık Makamları Akademik Cübbe Tasarımları
11.00-11.15 Dr. Öğretim Üyesi (Assist. Prof. Dr.) Rasim SOYLU, Bauhaus'tan Günümüze Temel Sanat Eğitimi ve Paul Klee'nin Katkıları 11.15-11.30 Öğr. Gör. (Lec.) Pelin DEMİRTAŞ DİKMEN, Akhemenid (Pers) İmparatorluğu Takı Sanatı 11.30-11.45 Elşən ABDURAHMANOV (Azerbaycan), Kuzey-Batı Azerbaycanın İlk Orta Çağ Alban Tapınakları 11.45-12.00 Öğr. Gör. (Lec.) Servet AKAR- Öğr. Gör. (Lec.) Ufuk ÖREN-Fatih CEVİZCİ, Karacasu Etnografya Müzesinde Bulunan Son Dönem Osmanlı Mühürleri Üzerine Bir İnceleme 12.00-12.15 TARTIŞMA (CONCLUSION) 12.15-13.30 ÖĞLE YEMEĞİ (LUNCH)

16. OTURUM 16. SESSION)-A Salonu (A Hall) Oturum Başkanları (Session Moderators): Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Mehmet ALİ YOLCU- Dr. Öğr. Üyesi (Assist. Prof. Dr.) Sema Zafer SÜMER

13.30-13.45 Prof. Dr. Necati DEMİR, Bayatî'nin Câm-i Cem-Âyin Adlı Eseri ve Türk Tarihi Açısından Önemi 13.45-14.00 Mahamane Moutari Abdou BAOUA (Fransa), New Migration Partnership Between West African Countries and EU: Preventing the Migration Flows or Improving African Economies 14.00-14.15 Dr. Ahmet ADIGÜZEL, Ali Bin İshak'ın Bâhnâme'sinde Fiil Çekimleri 14.15-14.30 Münevver CANSEVEN (Almanya), Alman Okullarındaki Eğitimde Siyaset Etkisi 14.30-14.45 TARTIŞMA (CONCLUSION) 14.45-15.00 ARA (BREAK TIME)

17. OTURUM (17. SESSION)-B Salonu (B Hall) Oturum Başkanları (Session Moderators): Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Kürşat ÖNCÜL-Dr. Shekep POPAL

13.30-13.45 Dr. Öğretim Üyesi (Assist. Prof. Dr.) Adem YÜCEL- Arş. Gör. (Res. Assist.) Sema YOZGAT, Günümüz Logo Tasarımlarında Türk Mitolojisindeki Kuş Figürünün Yeri ve Önemi 13.45-14.00 Elmira CEFEROVA (Azerbaycan), Orta Əsərlərdə Şirvan Bölgəsində Etnik Proseslər və Dini Tolerantlıq 14.00-14.15 M. Merve TUFAN-Doç. (Assoc. Prof.) Serkan İLDEN, Çağdaş Resim Sanatında Felsefi Bakış Olarak Kendiliğindenlik 14.15-14.30 Öğr. Gör. (Lec.) Ufuk ÖREN-Öğr. Gör. (Lec.) Servet AKAR- Fatih CEVİZCİ, Antik Afrodisias Takıları Üzerine Bir İnceleme 14.30-14.45 TARTIŞMA (CONCLUSION) 14.45-15.00 ARA (BREAK TIME)

18. OTURUM (18. SESSION)-C Salonu (C Hall) Oturum Başkanları (Session Moderators): Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Ebru ALPARSLAN-Öğr. Üyesi Ayşe ÇETİN

13.30-13.45 Prof. Nesrin ÖNLÜ, Osmanlı İmparatorluğu Dönemi'nde İzmir'de Giyim Kültürü 13.45-14.00 Hacı ABDULLA (Azerbaycan), Zəngəzur Bölgəsi

Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti Dövründə 14.00-14.15 Emine ERDAL SİDELİ-Doç. (Assoc. Prof.) N. Rengin OYMAN, Kayaköy (Muğla-Fethiye) Halıları 14.15-14.30 Öğr. Gör. (Lec.) Merve DÜZAĞAÇ ÇOLAK-Öğr. Gör. (Lec.) Adem ÇOLAK, Kahramanmaraş Ahşap Oyma Ustası: Yakup Namlı 14.30-14.45 TARTIŞMA (CONCLUSION) 14.45-15.00 ARA (BREAK TIME)

19. OTURUM (19. SESSION)-A Salonu (A Hall) Oturum Başkanları (Session Moderators): Prof. Dr. Ali Selçuk BİRİCİK-Dr. Öğr. Üyesi (Assist. Prof. Dr.) Eda TOK

15.15-15.30 Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Mustafa ÇETİNASLAN-Sariye UÇAR, Sille Yöresi Cami ve Mescidlerindeki Ahşap Mihraplar 15.30-15.45 Dr. Öğretim Üyesi (Assist. Prof. Dr.) Eda TOK, Klâsik Türk Şiirinde Konya 15.45-16.00 Öğr. Gör. Dr. (Lec. Dr.) Ülker ŞEN, İki Dilli Türk Çocuklarına Dil Öğretimi ve Kültür Aktarımı: Türk ve Alman Masallarının Karşılaştırmalı Olarak Değerlendirilmesi 16.00-16.15 Öğr. Gör. Dr. (Lec. Dr.) Özcan DEMİR, Türk Sineması'nda Korku Türünün Üretiminde Dini Motiflerin Kullanımı 16.15-16.30 Fuad BABAYEV (Azerbaycan), Postsovet Məkanında Silahlı Münaqişələr və Realpolitik 16.30-16.45 Düriye GÖNEN KAYA, Aydın İli Didim İlçesine Bağlı Balat Köyü Mutfak Kültürü 16.45-17.00 TARTIŞMA (CONCLUSION)

20. OTURUM (20. SESSION)-B Salonu (B Hall) Oturum Başkanları (Session Moderators): Dr. Öğr. Üyesi (Assist. Prof. Dr.) Özlem KAYA-Ahmet AYTAÇ

15.15-15.30 Dr. Hudayyır AZZAVİ (Irak), Bağdat'ta Osmanlıdan Günümüze Devam Eden Meslekler 15.30-15.45 Dr. M. Sami KÜÇÜKTIĞLI, Konya Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrolarına Dair 15.45-16.00 Hasan YAŞAR, Necati Elgin Not Defterleri ve Mevlana Külliyesi Kitabeleri 16.00-16.15 Çiğdem ÖZER, Cahit Zarifoğlu'nun Serçekuş Adlı Eserinde Çağdaş Masal ve Halk Kültürü Ögeleri 16.15-16.30 Tansu DEMİR, Avni Divanında İstanbul İdealizmi 16.30-16.45 TARTIŞMA (CONCLUSION)

21. OTURUM (21. SESSION)-C Salonu (C Hall) Oturum Başkanları (Session Moderators): Prof. Dr. Necati DEMİR-Elmira CEFEROVA

15.15-15.30 Öğretim Üyesi (Assist. Prof.) Ayşe ÇETİN, Mimaride, Restorasyonlarda, Minyatürlerin Belge Niteliğinde Kullanımı 15.30-15.45 Dr. Öğretim Üyesi (Assist. Prof. Dr.) Saim CİRTİL, Stratonikeia (Eskihisar) Antik Kenti ve Çevresi Kazılarında Bulunan Murad'Iı Sikkeleri 15.45-16.00 Azime Ferya AKTAŞ, Elazığ ve Çevresindeki Eyvan Tipli Çeşmeler 16.00-16.15 Dr. Öğretim Üyesi (Assist. Prof. Dr.) Selda ÖZGÜN CİRTİL, Konya Yalvaç Denizli Üçgeninde Bir Şeyh ve Denizli Hacı Hasan Feyzi Efendi Tekke Camisi 16.15-16.30 Dilek ÜNĞAN, Kastamonu Yöresi Halk Oyunları Kıyafetleri ve Halk Oyunları 16.30-16.45 TARTIŞMA (CONCLUSION)

POSTER BİLDİRİLER (POSTERS PAPERS)

Öğr. Gör. Bedriye GÖZGÖR, Köşkerbaba Höyük Pişmiş Toprak Mataralar Hatice KAHYA-Oytun TÜRKSOY-Nilgün ÖZTÜRK-Ali Uğur KÖSEOĞLU-Yusuf GÜNGÖR-

Doç. Dr. Ceren GÖDE, Tekstil Tasarımında Doğanın Yansıması Öğr. Gör. Fatoş Neslihan ARĞUN-Dr. Öğr. Üyesi Meruyert KAYGUSUZ, Bakteri ve Mayaların Ürettiği Selülozik Malzemeden Geleneksel Gerdanlık Yapımı Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Tuba GÜLTEKİN-Ayça KONCİNA-Eda UYGAN-Can ÇOBANOĞLU-Hüseyin ULUS, Türk Resminde Geleneksel Çocuk Oyunları ve Schiller'in Oyun Kuramı'nın İlişkisel Çözümlenmesi

17.00-17.40 TÜRK SANATI PANELİ (TURKISH ART PANEL)

Moderatör: Prof. Aysen SOYSALDI Prof. Dr. H. Feriha AKPINARLI Prof. Dr. Osman KUNDURACI Prof. Nesrin ÖNLÜ Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Ahmet DALKIRAN Öğr. Gör. (Lec.) Ahmet AYTAÇ

17.40-18.30 SONUÇ PANELİ (CONCLUSION PANEL)

Moderatör: Prof. Dr. Osman KUNDURACI Prof. Dr. Feriha AKPINARLI Dr. A. Shekep POPAL Öğr. Gör. (Lec.) Ahmet AYTAÇ Hasan YAŞAR 19.00-21.00 AKŞAM YEMEĞİ (DINNER)

TÜRK SANATLARI SERGİSİ (TURKIC ART EXHIBITION)

Adem ÇOLAK Ahmet AYTAÇ Ahmet DALKIRAN Aybige DEMİRCİ ŞENGAL Ayşe ÇETİN Ayşe TOTAN KART Aysen SOYSALDI Ayşegül KARAKELLE Ayşegül KOYUNCU OKCA Ayşegül ŞAHİN A. Fatih ÖZMEN Berna AYBARTÜRK Betül COŞKUN ÇELİK Bilgehan GÜLTEKİN Binnaz ER B. Ruhsar KAVASOĞLU Çetin ÇELEBİ Dilber YILDIZ Elif KUÇ Erdem ÜNVER Esra BEKİROĞLU Evrim KABUKÇU F. Aybike AYTAÇ F. Emel ERTÜRK Fatıma ATMACA Fatoş Neslihan ARĞUN Figen ÖZEREN Filiz Nurhan ÖLMEZ Fuzuli SUMAN Gülay SOLMAZ H. Feriha AKPINARLI H. İbrahim ÇAKIR H. Sinem ŞANLI Hakan PEHLİVAN Hande Ayşegül ÖZDEMİR Hande KILIÇARSLAN Hasan KORKMAZ Hatice ÇUHADAR Huriye KOŞAR Itır TOKDEMİR ÖZÜDOĞRU İbrahim ÇOBAN Kadir ERTÜRK Levent MERCİN M. Cihan GEZEN M. Lütfi HİDAYETOĞLU Melike Nur UZUNOĞLU Meltem GÖKSEL Menekşe SAKARYA Meruyert KAYGUSUZ Merve DÜZAĞAÇ ÇOLAK Muazzez ÇAKIR AYDIN Muteber BURUNSUZ Mutluhan TAŞ Müşerref ÇAKIR Müjgan EMRE N. Rengin OYMAN Nazan ÖZCAN Ö. Oytun ONUR Ömür KOÇ Özlem KAYA Pınar DAŞCI Rasim SOYLU Raziye YILMAZ Safiye SARI Semra TOPÇU Serap YILDIZ İLDEN Serkan TÜRKYILMAZ Serpil ŞEKER Servet AKAR Sevgi KAYALIOĞLU Şenay AYTAÇ Taner DİZEL Tuba GÜLTEKİN Ufuk ÖREN Ümmü Seda KAYNAR Yıldız GENÇ

Kongre Genel Sekreteri ve Sergi Küratörü Ahmet AYTAÇ'ın Açılış Konuşması

Sayın Büyükşehir Belediye Başkanı-Sayın Rektör-Kıymetli Dekanlar-Sayın Mülki ve İdari Heyet-Kıymetli Öğretim üyeleri-Değerli Basın

Ulu Sultan Alaaddin Keykubat'ın devletinin adını taşıyan Üniversitemizin, Selçuk Üniversitesi'nin ve Konya Büyükşehir Belediyesi'nin kamu-üniversite işbirliğine örnek olan bir birliktelik anlayışı ile hazırladığı XI. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi/Sanat Etkinlikleri'nin açılışı şuan gerçekleştirilmektedir.

Altaylardan ilahi bir randevuya koşarcasına batıya Selçuklu ile akan bu milletin bin yıllık yurdu Anadolu'da ilk başkent yaptığı payitaht Konya'dasınız. Evet, payitaht Konya'ya ve kongreye hoş geldiniz.

Almanya, Fransa, Moldova, Gagauz Özerk Türk Cumhuriyeti, Azerbaycan, İran gibi farklı ülkelerden ve de Türkiye'den 160 civarında bilim ve sanat insanı ile kültür, sanat ve folklor konuşacağız.

Büyük Turan yurdu Orta Asya'yı takiple ecdadın hareket düzeninde çoklu yapıdan tekliğe yani vahdete giden yolu görürüz. O yüzden Selçuklu medeniyetinin içerisinde yer alan kültürel ve sanatsal yapı, Anadolu'da Türk İslam kültürünün başlangıcı ile günümüze yansımaları bakımından önemlidir. Ve kadim şehir Konya Selçukludan bu yana bu engin medeniyete ev sahipliği yapmış bir zirve yerleşim yeridir. Ulu Sultan Alaeddin Keykubat'ın başşehri Konya, gerek şehircilik gelişimiyle, gerek kültürel mirasa sahip çıkma noktasında ki faaliyetleriyle Belediye anlamında ve de gerekse başta Selçuk Üniversitesi olmak üzere barındırdığı üniversiteleri ile bilim kenti olma özelliğini çağımıza layık biçimde sürdürmektedir.

Tabi yıllardır gerek yurtiçinde gerekse yurt dışında süren bu kongreler serimizi üniversite olarak bir amaç doğrultusunda yürütmeye çalışmaktayız. Kendi kültürüne sahip çıkmak bir bilinç işidir. O bilinci bilgiyle sağlamlaştırabilmek ise bir erdemdir.

Bu bilinç ile yurt dışı kongrelerimizin tamamı bugün üzerinde 60'a yakın ülkenin var olduğu, evlad-ı fatihan olan topraklarda yürütmeye gayret ettik. Çok kısa bir zaman önce Sayın Rektörümüzün destekleriyle Rusya Tataristan Kazan'daydık. Rusya'nın 3. Büyük üniversitesi olan Kazan Federal Üniversitesi ile işbirliği yaparak Müslüman Tatar Türkü kardeşlerimizle kucaklaştık. Nasip olursa Eylül ayında yine evlad-ı fatihan olan Romanya Köstence'de Yunus Emre Enstitüsü ile bir dizi etkinlik planlanmaktadır.

Bu yıl onbirincisi düzenlenen kongreye payitah Konya'da Büyükşehir Belediyemizle birlikte ev sahipliği yapmaktan duyduğumuz mutluluğu ifade etmek isterim. Bu çalışmaların değerinin tarih içerisinde daha da iyi anlaşılacağına ise inancım tamdır.

Hepinizin çok iyi bildiği gibi kongreler zahmetli işlerdir. Zahmetli taraflarını siz katılımcılara elimizden geldiğince yansıtmamaya çalışıyoruz. Ve o zahmeti çekerken de çok kalabalık bir kadromuz yok ama kalbi güzel, kendisi güzel destekçilerimiz de yok değil.

Efendim farkındayım hepinizin gözleri Prof. Dr. Örcün Barışta hocamı arıyor. Senelerce burada, bu kongreler serisinde bizimle birlikte olan hocamıza huzurlarınızda bir kez daha rahmet diliyor, saygı ve fatihalarla anıyorum.

Belediyenin asli vazifelerinin yanında kültürel, bilimsel ve sanatsal gelişmelere de önem veren Konya Büyükşehir Belediyesi'ne, yeni Başkanımız Uğur İbrahim ATALAY'a ve kongrenin gerçekleşmesinde desteklerini hiçbir zaman bizden esirgemeyen Sayın Rektör Hocam Prof. Dr. Mustafa ŞAHİN'e huzurlarınızda teşekkür ederim. Ayrıca başta Merkez Başkanımız Prof. Dr. Osman KUNDURACI, Doç. Dr. Ahmet DALKIRAN, Dr. Öğretim Üyesi Hakan KUYUMCU, Arş. Gör. Nurcan BAHARGÜLÜ ve katkı sağlayan herkese teşekkür eder, kongrenin hayırlara vesile olmasını temenni ederek hepinizi saygı ile selamlarım.

Kongre Eş Başkanı Doç. Dr. Osman KUNDURACI'nın Açılış Konuşması

Sayın Rektör yardımcım

Sayın Dekanım ve Dekan Yardımcılarım

Sayın Öğretim üyelerim ve değerli öğrenciler

Az önce Ahmet AYTAÇ hocanında açıkladığı gibi bu 11 incisini gerçekleştirdiğimiz Uluslararası Türk Sanatı Tarihi Folkloru Kongresi ve Sanat Etkinlikleri yaklaşık 6 yıldır Konya Büyükşehir Belediyesi ile birlikte gerçekleşmektedir. Bugün 11. Konya'da, Büyükşehir Belediyesinin destekleriyle gerçekleştirmekteyiz. Bu kongrelerin gerçekleşmesinde önceki Büyükşehir Belediye Başkanı Tahir AKYÜREK'in çok büyük katkıları olmuştur. Kendilerine buradan huzurunuzda tekrar teşekkür etmeyi bir borç bilirim. İnşallah bundan sonraki yeni Büyükşehir Başkanımız Sayın Uğur İbrahim Altan Beyle de iş birliğinin devam etmesini temenni ediyoruz. Türk kültür ve sanatı ile ilgili olarak bugüne kadar 10 kongre gerçekleştirdik. Bugün on birincisiyle burada huzurunuzdayız.

Az önce Ahmet AYTAÇ hocamın bahsettiği gibi 10 gün önce Rusya'nın Tataristan Özerk Bölgesinin başkenti Kazan'daydık. Orada da bir kongre yaptık. Orada bulunan Müslüman Türk tatar soydaşlarımızla Türkiye'nin değişik Dünya ülkelerinden yaklaşık 20 civarında bilim insanıyla ve Rusya'nın Özerk bölgeleri dışında bağımsız Türkiye Cumhuriyetlerden toplam 70 bilim insanı toplamda 90 civarı bilim adamıyla Türk sanatını, bilimini orada tartışmıştık. Şimdi 11.si ile burada karşınızdayız. Türk sanatı ile ilgili yaklaşık 60 ülkeye dağılmış olan Türklerin, yani soydaşlarımızın geçmişe ait ortaya koydukları sanatsal ve kültürel faaliyetleri bugün burada yeni çalışmalarla tekrar huzurunuza getirmiş olmaktan çok mutluyuz.

Bu kongrede özellikle en çok emeği geçen Sayın öğretim görevlisi Ahmet AYTAÇ'a çok teşekkür ediyorum. Kendisi bu işi merkezimize tek başına yürütüyor. Ama bizim bu kongremizde Ahmet AYTAÇ hocaya yardımcı olan başta araştırma görevlisi Nurcan BAHARGÜLÜ ve Sanat Tarihi Bölümünün diğer araştırma görevlisi arkadaşlarımız ile beraber Büyükşehir Belediyesi adına da Koyunoğlu Müze Müdürü Sayın Hasan YAŞAR Bey çok büyük katkı sağlamıştır. Kendilerine teşekkür ederim. Ama en büyük teşekkür merkezimiz adına bize sürekli destek olan Sayın Rektörümüz Prof. Dr. Mustafa ŞAHİN Hocamız, şuan aramızda bulunan Güzel Sanatlar Dekanı ve Rektör Yardımcımız Prof. Dr. Mehmet OKKA hocamız ve Güzel Sanatlar Fakültesine mevcut idarecileri hep yanımızda olmuşlardır onlara da ayrı teşekkür ederim.

Bölümümüz adına bugün aramızda bulunan sayın Prof. Dr. Remzi DURAN ve Prof. Dr. Ali BAŞ ile araştırma görevlisi bütün arkadaşlarımıza özellikle de az önce Ahmet Hocamın belirttiği gibi merkezimiz yönetim kurulu üyesi olan Doç. Dr. Mustafa ÇETİNARSLAN'a, Doç. Dr. Ahmet DALKIRAN'a, Dr. Öğr. Üyesi Hakan KUYUMCU'ya ve bizim aksakallımız Yaşar ERDEMİR hocaya çok teşekkür ediyorum.

Hepinize saygılar sunuyorum.

Selçuk Üniversitesi Rektörü Yardımcısı Prof. Dr. Mehmet Okka'nın Açılış Konuşması

Sayın Genel Sekreterim,

Saygı Değer Dekanlarımız

Büyükşehir Belediyemizin Daire Başkanları ve değerli öğretim üyeleri katılımcılar,

Öncelikle bu etkinliğe hoş geldiniz demek istiyorum. Daha öncede merkezimizin birkaç kongre açılışında bulunmuştum. Gerçekten son derece başarılı ve bütün kültürümüzü yansıtan son derece faydalı bir kongre düzenliyorlar. Bu minvalde öncelikle kongrede emeği geçen tüm arkadaşlara, Osman Hocamın ve Ahmet AYTAÇ hocamın şahsına teşekkür etmek istiyorum. Bugüne kadar pek çok ülkede kongre düzenlendiğinden bahsedildi. Bu kongreler son derce büyük önem taşıyor. Daha pazar günü biz Selçuk Üniversitesi olarak Özbekistan'daydık. Orda bir kongre düzenlendi hem de üç tane üniversiteyle anlaşmamız oldu. Hem İslami İlimler Üniversitesi, İktisatla ilgili bir üniversite ve Turizmle ilgili bir üniversite. Oraları gördüğünüz zaman ordan buraya kadar geçen minval üzerine ne büyük uğraşlar, ne büyük çabalar, ne büyük gayretlerle gerçekten evladı fatihanın pek çok emek sarf ederek buralara geldiğini gördüm. Bu gün bize düşen görev aynı çabamızla devam edip bundan sonra kıyamete kadar bu gayreti sürdürmektedir.

Selçuk Üniversitesi olarak stratejik üniversite olmak hedefini seçmiştik kendimize. Allah'a şükür yaklaşık iki yıldır öncelikle büyükşehir belediyemizin bize olan son derece büyük gayretleriyle bunu başardık ve çabalarından ötürü teşekkür etmek istiyorum belediyemize. Arkasından merkez ilçe belediye başkanlarına da teşekkür etmek istiyorum. Çok büyük çaba ve gayretleriyle Selçuk Üniversitesi ve ilçe belediyeler bir araya gelerek bu tür faaliyetleri yapmaya başladık. Üniversite olarak bir başkentin her zaman başkent olduğunun kabulüyle Konya'nın yine başkent olarak devam ettiği ve bu başkentliliğinin de ispatının, kanıtının kültürel faaliyetler olduğunun farkındayız. Bu yüzden de bu tür faaliyetlere üniversite olarak desteği bundan sonrada vereceğimizi belirtmek istiyorum.

Sayın Rektörümüz bundan çok daha önceden belirlenen yine otuz beş tane kamu kuruluşu ve özel teşebbüsün birleşimiyle oluşturulan bir sözleşmemiz vardı. Üniversite sanayi iş birliği. Onun imza törenindeler. Çok özür diledi̇ler. Selam ve muhabbetlerini gönderiyorlar. Bu vesileyle kongrenin hayırlı olmasını diliyor ve hepinize saygılarımı sunuyorum.

Konya Büyükşehir Belediyesi Genel Sekreter Yardımcısı Abdülmelik ÖTEGEN'in Açılış Konuşması

Saygı değer Rektörüm, Dekanım, güzide bilim adamları ve yurtdışından katılmış değerli misafirlerimiz, öğrenci arkadaşlarımız, belediyemizin elemanları, yetkili arkadaşlarımız basınımızın güzide elemanları hepinize saygıyla sevgiyle selamlıyorum. Toplantımız hayırlara vesile olsun.

Değerli kardeşlerim öncelikli olarak Sayın Başkanımız Uğur İbrahim ATAY Bey, Sayın Bakanımızla beraber oldukları için şuanda burada bulunamıyorlar. Etkinlikler var. Dolayısı ile selamlarını iletiyorum. Çünkü Konya çok zengin bir yer ve tarihi bir başkent. Halen başkentliğini de sürdürüyor. Bir yandan da bu zenginliği ile iftihar etmemiz gerekiyor. Çünkü gerek yurtdışından gelen heyetler yoğun olarak programlar yaptığı bir yer. Gerekse siyasi anlamda da yoğun programların olduğu bir yer zaten en büyük değerlerimizden Hz. Mevlana ile ilgili çok özel ve yoğun programlarımız devam etmekte bunu yanı sıra bugün yine konumuzla da yakinen alakalı olup altın dokunuşlar sergimiz devam ediyor oda yıllardır geleneksel bir biçimde halkımızla buluşuyor. El sanatlarını topluluğumuzla paylaşıyoruz. İnşallah gelen heyetimizde sergimizi ziyaret ederler diye düşünüyorum. Çünkü Türk Sanatını günümüzde yaşatılmasını en iyi şekilde Büyükşehir Belediyesi olarak orada ortaya koyuyoruz. Ebru sanatından hat, tezhip, tel kırma, ahşap yakma gibi birçok sanatları günümüz örneklerinden orada izleme imkânı bulabiliriz.

Konya Büyükşehir olarak bugün sizlerle yine değerli hocalarımızın yardımıyla, katkılarıyla düzenekte olduğumuz 11. Uluslararası Türk Sanatı ve Folkloru Kongresini birlikte gerçekleştiriyoruz. Konya Büyükşehir Belediyesi hem böyle kültürel etkinlikler yaparken hem de kültürel tarihi mirasımızla kazandırma yönünde fiziki etkinliklerle çalışmalar yapmaktadır. Son 14 yılda tarihi evleri restore edilerek halkımıza sunmuş olduk. Bunlar dünya çapında işlerdir. Türkiye çapında yapılmış işler, örnek işler. Doğrusu bu da halkımızın ve siz değerli bilim adamlarımızın, öğrencilerimizin, bilim kadınlarımızın desteği ile olan bir çalışmadır. Bugün de görüyoruz ki Türkiye'de neler yapılıyor? Neler yapılmakta? Bunları birlikte konuşmak için yurt dışından gelen bilim insanlarıyla buluşmuş bulunuyoruz. Hayırlara vesile olacağını düşünüyorum ve inşallah bu toplantıda da bize yine birikimleriniz ile yol gösterici, yön gösterici olursunuz. Bizde istifade etmeye açığız. Katılımlarınızdan dolayı hepinize teşekkür ediyorum. Saygılar sunuyorum. Selamlar sunuyorum. Allah'a emanet olun.

1. OTURUM (1. SESSION)-A Salonu (A Hall)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. S. Dilek YALÇIN-Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Toğrul HALİLOV

EKOLOJİK BASKI TEKNİĞİNDE ÇİÇEK, YAPRAK VE MADENİ ZİNCİR KULLANARAK TEKSTİL YÜZEYİ OLUŞTURMA

Hatice Feriha AKPINARLI*
Cansu TAMBAŞ*

ABSTRACT

Some of thetypes of meterials located in the nature have draw people's attention since ancient times and people used a lot of meterials such as: plants, stones, land, minerals etc for beautify. People have used to materials to color their home and clothes and they have acquired colors with different method sover time. People reflected the colors of stones, plants and minerals to fabric surfaces which is called ecological pressure nowadays. By this way, a new coloring and texture technique has been developed in the textile sector. These studies about the situation have been continued with different materials. The aim of thisstudy is to create new textile surfaces using eucalyptus, daisy, black pine and metal chains in ecological printing technique. Screening method was used in examining the ecological printing studies and experiment method was used in forming the surface. Different textures were obtainedas results of the experiment with copper and ıron solutions on silk and cotton fabric, in presantation the construction process will be explained with visuals.

GİRİŞ

Renkler tarihin en eski dönemlerinden günümüze insanın dikkatini çekmiş, varlıkları tanıma ve sınıflandırmada en çok faydalanılan hususlardan birisi olmuştur. İnsana güzel görünen renkler, gerek süslenmek gerek başkalarını etkilemek, gerekse üstün görünmek gibi çeşitli nedenlere bağlı olarak tarih öncesi çağlardan beri insanların dikkatini çekmiştir (Koyuncu Okça ve Genç 2015:236). Bu ilgi sayesinde ve süslenme ihtiyacı ile doğadan birçok boya ve boyarmadde elde edilmiştir (Çakalgöz, 2014:239). İnsanlar tekstil malzemelerini de renklendirmek için doğal boyaları yaygın olarak kullanmaya başlamıştır (Gülümser, Özgüney, Özdoğan, 2014:166).

Doğal boyamacılığın ilk elde edilişinde boyar madde olarak taş, maden ve toprak kullanılmış, hayvanlardan elde edilen boyarmaddelerle yeni renkler ortaya çıkmıştır. Bitkilerin boyayabilme özelliğinin farkına varılmasıyla bitkisel boyarmaddeler yoğun kullanılmaya başlamıştır (Etikan, 2009:6). Doğa tüm cömertliğini kullanıp bize doğada bulunan birçok bitki, hayvan, toprak ve madenden eşsiz güzellikte renkler sunmaktadır. Günümüzde ise doğal boyarmaddeler hayvansal, madensel ve bitkisel olarak üç gruba ayrılmaktadır (Acar, 2013:1).

Boya elde edilen hayvan türleri genellikle kabuklu deniz hayvanları ve kermes, Lak böceklerinden de boya elde edildiği bilinmektedir. Madensel boyarmaddeler ise bakır arsenit, ultramarin vb. mineral bileşiklerden elde edilmektedir (Karadağ, 2007: 8).

* Prof. Dr. Hatice Feriha AKPINARLI, Gazi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Ankara.
* Cansu TAMBAŞ, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Bitkilerin ise kök, gövde, yaprak, kozalak, kabuk ve çiçeklerindeki kısımlarından yararlanılarak boyarrnadde elde edilmektedir (Doğan, 1992: 14). Elde edilen boya miktarı bitkinin kısımlarına göre değişiklik göstermektedir (Galip, 2007:2). Boyalar, bitkinin yetiştiği toprak ve iklim şartlarının, toplama zamanının uygun olması vb. özellikler boyamada iyi sonuçlar almak için önemlidir (Güngörmez, 2015:57-63; Kızıl ve Kayabaşı, 2005:2).

Diğer bir kullanım şekli ise günümüzde çok yaygın olan boyarmadde elde etmeden bitkinin direkt kullanılmasıdır. Bu teknik ekolojik tekstiller olarak adlandırılmaktadır.

1990'lı yıllardan itibaren ekoloji teriminin ortaya çıkışı ile birlikte ekolojik tekstil kavramı gündeme gelmiştir. Ekoloji bilimi tek bir organizmayı değil canlıların birbiri ile ve çevresi ile olan etkileşimini ve canlı türlerin çevrelerini saran cansız varlıklarla olan ilişkilerini incelemektedir (Balpetek ve Gülümser, 2014:49; Cebeci, 2013:40).

İnsanların ekolojikdenge olgusu dünya pazarında 'Ekolojik Tekstilleri' ortaya çıkarmıştır (Cebeci, 2013: 1; Cebeci, 2012:1; Acar, Korkmaz, Merdan, 2011:90).

Ekolojik tekstil elyaf halinden ürün oluncaya kadar tamamen zararsız ürünler elde etmek ve sonradan ürünün geriye kazandırılması anlamını taşımaktadır (Cebeci, 2012:1).

Ekolojik çalışmaların içerisinde önemli bir grubu da ekolojik baskı oluşturmaktadır. Bitkilerin (kök, gövde, yaprak, kozalak, kabuk, çiçek, meyve, dal), madenler, topraklar, hayvanlar vb. dahil olmak üzere doğadan elde edilen malzemelerle ekolojik baskı yapmak mümkündür. Yapılan her baskı özgün özellik taşımakta ancak çıkan sonuçlar kontrol edilebilse de bazen kullanılan materyaller kendi sürprizini yapmakta açılan kumaşlarda bazen bitki, maden, torak vb. renk veren materyaller rengini vermemektedir (Bozacı, 2016:20).

Ekolojik baskıda kullanılacak kumaş ve iplik özellikleri önemlidir. Doğal elyaflar (pamuk, ipek) boyayı emme, nem çekme, rahatlık ve yumuşaklık ve sağlığa olumlu etkileri v.b. özelliklere sahip olduğundan, sentetik liflere göre daha olumlu sonuçlar vermektedir. Sentetik liflerin ekolojik baskıda kullanılmamasının en önemli nedenleri doğal boyayı tutma özelliğinin olmaması ve doğal liflere göre insan sağlığına zararlı olmasıdır. Ekolojik baskılar kısa ömürlü olsa da, tekstil sanatçıları ve doğal olana yönelen insanlar tarafından tercih edilmektedir. Bir kumaş üzerine doğal yöntemlerle yapılan ekolojik baskının haslıklarının yüksek olması kullanılabilirliğini arttırmak açısından önemlidir.

İnsanların ekolojikdenge konusunda her geçen gün biraz daha bilinçli olduğu bir ortamda dünyada ekolojik tekstillerin önemi giderek artmaktadır. Piyasada ekolojik olana yönelim ve artan talep doğrultusunda bu konu hakkında kısıtlı olan literatür bilgisine ek kaynaklar oluşturmak ve bu alana araştırmacıların ilgisini çekmek amacıyla araştırma yapılmıştır.

Araştırmada ekolojik baskı ile ilgili bilgilerin düzenlenmesinde tarama modeli, bitki, maden, vb. elde edilecek şekillerde doğal kumaş yüzeyine ekolojik baskının incelenmesinde deneme modeli kullanılacaktır. Ekolojik baskıda elde edilen sonuçlar bağımsız değişken, elde edilen doğal kumaşlardaki baskı özelliklerinin incelenmesi ise bağımlı değişkendir.

Araştırmanın evreni, Türkiye'de boyarmadde özeliği olan bitki ve madenlerdir. Örneklem ise araştırmacı tarafından tespit edilen 3 farklı özellikteki

bitki(okaliptüs, papatya, karaçam) , maden(zincir) ve 2 farklı kumaş(ipek, pamuklu) oluşturacaktır.

1.Bitki (Papatya, Okaliptüs, Karaçam) ve Maden (Zincir) İle Yapılan Ekolojik Baskı Süreci Ve Özellikleri

1.1. Bitki Denemelerinden Elde Edilen Bulgular

Ekolojik baskı için okaliptüs, karaçam, papatya bitkileri ile çalışılacaktır. Bitkiler ile sağlıklı baskı yapılabilmesi için öncelikle bir ekolojik baskı reçetesi hazırlanması gerekmektedir. Ekolojik baskı reçetesi aşağıda verilmektedir.

1.1.1. Okaliptüs, Papatya, Karaçam Bitkisiyle Yapılan Ekolojik Baskı Reçetesi

Bitki Adı	**OKALİPTÜS-PAPATYA-KARAÇAM**
Tarih	13.12.2017
Kumaş Cinsi	İPEK
Kumaş ölçüsü	35x35
Kumaş Ağırlığı	8.02
ÖN YIKAMA	
Sabun Cinsi	Zeytinyağlı/Gliserinli/Saf Sabun
Sabun Mik.	%40
Su Miktarı	1.5 L
Ön Yıkama Süresi(serisin uzaklaştırma)	1 SAAT
MORDANLAMA	
Şap Miktarı	%40
Su Miktarı	1 L
Mordanlama Süresi	24 SAAT
SOLÜSYON HAZIRLAMA	
Bakır tel :	1 metre
Beyaz Sirke:	1 litre
Su:	1 litre
Bekleme süresi	15 gün
EKOLOJİK BASKI YAPMA	
Su Ph	7.6
Kullanılan ip	yün
Kullanılan rulo	Bahçe hortumu
Su miktarı	3 litre
Kullanılan tencere	Çelik
Kaynatma süresi	1.5 saat

Yukarıdaki belirtilen reçeteye göre baskı işlemleri sürdürülmüştür. İşlem ve işlem basamakları şöyledir;

İşlem 1 bitki hazırlamak

İşlem Basamakları

1) okaliptüs ağacından yapraklar toplayarak derin bir kap alınız.
2)Kabın içersine 1 litre su ve 1 yemek kaşığı beyaz sirke ve okaliptüs yapraklarını koyarak 15 dakika bekletiniz.



Fotoğraf: 1, bitkiler

İşlem 2 kumaş hazırlamak

1) el dokuması ödemiş ipeğini alarak kumaşı 35x35 ölçülerinde kesiniz.
2)Kumaşı tartınız.



Fotoğraf: 2, kumaş

İşlem 3 Ön Yıkama

1)Saf zeytinyağlı sabunu rendeleyiniz ve boş derin bir çelik tencere alınız.
2)Boş kabın içerisine 1 litre sıcak su koyunuz.
3)35x35 ölçülerinde kesilen kumaşı su dolu tencereye koyunuz.
4)Tartılan kumaşın %40 oranında rendelenmiş sabunu tencereye ekleyeniz.
5)Tencereyi ocağa alınız.
6)Ocak üzerinde kapağı açık şekilde kumaşı ara ara kaynatınız.
7)1 saat sonunda kumaşı su içerisinden çıkarınız ve kumaşı durulayınız.



Fotoğraf: 3, kumaş yıkama

İşlem 4 Mordanlama

1)Kumaşı boş bir kaba alınız.
2)Kumaşın %40 oranında şapı hassas terazide tartınız ve boş bir kap alınız.
3)Şapı 1 litre sıcak su dolu kap içerisinde eritiniz.
4)İçerisine ıslak kumaşı koyunuz.
5)Kumaşı 1 gece şaplı su içerisinde bekletiniz.
6)Kumaşları suyun içerinden çıkararak fazla suyu sıkınız.



Fotoğraf: 4, kumaş mordanlama

İşlem 5 bakır solüsyonu hazırlamak

1)Boş bir kavanoz alarak kavanozun içine yarım litre su koyunuz.
2)Kavanozun içine yarım litre sirke koyunuz.
3)Kavanozun içerisine 5 metre bakır telini keserek koyunuz.
4)Karışımı ağzı açık şekilde 15 gün açık havada bekletiniz.
5)Kavanozun içerisindeki karışım yeşil renk alınca bakırları çıkarınız.

6) Bakır solüsyonu elde ediniz.



Fotoğraf: 5, bakır solüsyonu

İşlem 6 ekolojik baskı hazırlamak

1)İşlem 1 de hazırlanmış olan bitkiyi alınız.
2).İşlem 1 de hazırlanmış olan sirkeli su ile kumaşı ıslatınız.
3) Kumaşın suyunu akıtarak sıkınız.
4)Düz zemin üzerine streç film kaplayınız.
5)Kumaşı streç film üzerine seriniz.
6)Okaliptüs yapraklarını ucu değecek şekilde işlem 5 de hazırlanmış olan solüsyona batırınız.
7)Okaliptüs yapraklarını ıslak kalmayacak şekilde kağıt havlu ile kurutunuz.
8)Okaliptüs yapraklarını kumaş yüzeyine kompozisyon kurarak yerleştiriniz ve bahçe hortumunu 40 cm kesiniz. Alünminyum folyo ile hortumu sarınız.
9)Streç film ile hotumu sarınız.
Kumaş sizin önünüze gelecek şekilde başlangıç noktasına hortum yerleştirilerek streç film ile birlikte sıkıca sarınız.
10)Üzeri tekrar streç film ile kaplayınız.
11) Yün iplik ile rulonun etrafı sıkıca sarınız. Çelik derin bir tencere alınız.
12) 3 litre su kaynatınız ve suyu tencereye alınız.
13)Tencereyi ocağa orta ateşte alınız ve ruloyu tencerenin içine yerleştiriniz.
14)Tencerenin kapağını kapatınız ve 1.5 saat kaynatınız.
15)Kapağı açarak ruloyu dışarı çıkarınız ve dışarıda 30 dakika bekletiniz.
16)Ruloyu makas yardımı ile açınız.
17) Kumaş üzerindeki bitkileri temizleyiniz ve kumaşı asarak kurutunuz.



Fotoğraf: 6, baskı ruloları

1.2.Pamuklu Kumaş Üzerine Bitkilerle Ve Zincirle Yapılan Uygulamalar





DEMİR SOLÜSYONU

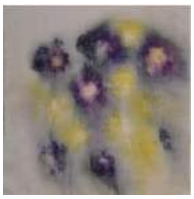




BAKIR SOLÜSYONU

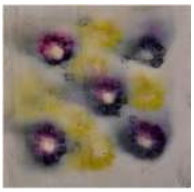


DEMİR SOLÜSYONU





BAKIR SOLÜSYONU







1.3.İpek Kumaş Üzerine Bitkilerle ve Zincirle Yapılan Uygulamalar



DEMİR SOLÜSYONU





BAKIR SOLÜSYONU





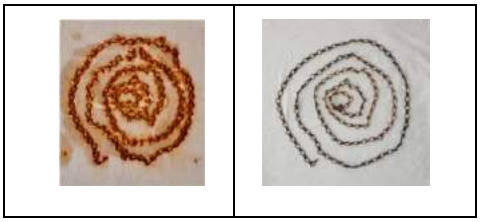
DEMİR SOLÜSYONU





BAKIR SOLÜSYONU





1.4. Yapılan Tasarımlar



SONUÇ

Kullanılan kimyasal materyallerin verdiği zararlar doğrultusunda insanların her geçen gün bilinçlenmesi ve doğal olana yönelimi ile birlikte ekolojik tekstillere ilgi hızla artmaktadır.

Ekolojik baskının hiçbir kimyasal madde içermeden, kumaş yüzeyine bitkilerin formu ve renginin çıkması bu alanın merak uyandırmasına sebep olmaktadır. Bu çalışmanın yola çıkış amacı çevre dostu ürünleri üretilme isteği olup bu doğrultuda yeni kumaş yüzeyler çalışılmıştır. Çalışmada papatya, okaliptüs ve karaçam bitkileri ile maden olarak zincir kullanışmış her bir materyal ile ayrı ayrı denemeler yapılarak yüzeyler oluşturulmuştur. Yapılan tasarımlarda kompozisyon kurulmuş ancak materyaller kendi sürprizini kumaş yüzeyine bırakmıştır.

Araştırmada 2 tip solüsyon(bakır ve demir) ve 2 tip kumaş(pamuk ve ipek) kullanılmıştır. Kullanılan solüsyonlar karşılaştırıldığında ipek üzerine materyallerin daha canlı renkler bıraktığı gözlenmiştir.Bakır solüsyonunun papatya bitkisinde daha net çizgiler bıraktığı demir solüsyonunda ise çiçeğin boyasını dağıttığı gözlenmiştir. Okaliptus bitkisinin demir solüsyonunda daha iyi sonuçlar verdiği,

bakır solüsyonunda rengin daha soluk olduğu gözlemlenmiştir.Kullanılan maden de ise en iyi sonuç ipek kumaş üzerinde alınmış, pamuk üzerinde pasın kumaş yüzeyine dağıldığı gözlemlenmiştir.Karaçam bitkisinin pamuk kumaş üzerinde daha net sonuçlar verdiği gözlemlenmiştir. Bu araştırma bu konuda çalışacak tasarımcılara örnek niteliğinde yol gösterici olacaktır.

KAYNAKÇA

Acar, G. (2013). *Doğa ve insan sağlığı ile uyumlu doğal boyalı kumaş geliştirme* (Yüksek Lisans Tezi). Erciyes Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Tekstil Mühendisliği Anabilim Dalı, Kayseri.

Balpetek, G. F., Gülümser, T. (2014). Tekstil ve Konfeksiyon Sektöründe Ekolojik Etiketler*. Tekstil Teknolojileri Elektronik Dergisi, 8*(2), 48-62.

Bozacı, B. (2017). *Doğanın şarkısı ekolojik Baskı*. İzmir.

Cebeci, Tüm. D. (2012) Ekolojik tekstiller ve üniversite öğrencilerinin ekolojik tekstiller konusundaki farkındalıklarının incelenmesi. *Akdeniz Sanat*, *4*, 69-72.

Çakalgöz, Y. S., Eltez, S. (2014). CeroplastesRuscı l. (hemiptera: coccıdae) dişi bireylerinin kabuklarından antik dönemlerde kullanılan boya çıkarma yöntemleri ile boya eldesi*. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* (17), 39-44.

Dilber, F. B. A. (2010). *Sanatsal tekstillerin endüstriyel tekstil tasarımında uygulanışı,* (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Doğan, Y. (1992). Doğal boya eldesinde kullanılan bazı bitkiler*. Buca Eğitim Fakültesi Dergisi, (5),* 14-17.

Etikan, S. (2009). *Muğla Florasında doğal olarak bulunan ve boyacılıkta kullanılan bazı bitkilerden elde edilen renkler ve bu renklerin yün halı iplikleri üzerindeki ışık ve sürtünme haslıkları*. Muğla: Muğla Üniversitesi Yayınları

Galip, F. (2007). *Böğürtlen (rubus sp.) meyvesinin karbon dioksit ile süper kritik ekstraksiyonundan doğal boyar madde eldesi ve uygulanabilirliği*, (Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Güngörmez, H. (2015). Doğal boyalar ve tuz*. Iğdır Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi,* 5(1), 57-63.

Karadağ, R. (2007). *Doğal Boyamacılık* . TC Kültür ve Turizm Bakanlığı. İstanbul.

Kızıl, S. ve Kayabaşı. (2005). *Muhabbet çiçeğinin (resedalutea l.) boyama özelliklerinin belirlenmesi üzerine bir çalışma. Akdeniz Üniversitesi Ziraat Fakültesi Dergisi*, 18(2), 195-200.

Koyuncu Okça, A. ve Genç, M. (2015). Anadolu halı ve kilimlerinde renk*. Sosyal Bilimler Dergisi*, *2*(4), 235-246.

Merdan, N., Acar, K. ve Korkmaz, B. (2001). Gelincik (papaverrhoeas l.)bitki çiçekleri ile boyanmış yünlü kumaşların renk ve haslık özelliklerinin araştırılması. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi, 10* (19), 89-99.

Özgüney, T., Seçim, P., Demir, A., Gülümser, T. ve Özdoğan E. (2015). Ecological printing of madde rover various natural fibres. *Tekstil Ve Konfeksiyon*, 25(2), 166-171.

Öztürk, Z., Koçak, E. D., Merdan, N. ve Acar, K. (2012). *Karadut* (morusnigra) meyvesinden elde edilen boyalarla boyanmış yünlü materyalin yıkama ve ışık haslıklarının incelenmesi, *Akdeniz Sanat Hakemli Dergi*, 4(8), 99-102.

19. YÜZYIL SEYAHATNAMELERİNDE BAHSEDİLEN TÜRK HALI-KİLİM DOKUMACILIĞI VE EL SANATLARI

Aysen SOYSALDI*

ABSTRACT

It can be said that Turkish carpet weaving brought from Central Asia is recognized in Europe by exports and migrations from Anatolia. Turkish carpets reputation in the 15th century began with the painting of European painters and continued until the 20th century. Especially exported from the Izmir port, western Anatolian carpets, has been the subject of 19th century European travel books. Texier provide important information about Kula, Gördes and Uşak carpet. Texier's "fabricator" statement indicates that Greek women are making carpet manufacturing operations and Uşak carpets are produced with a factory system. It is clearly stated that there are Uşak carpets in Europe which are mistaken known as İzmir carpets and exported from İzmir port. In addition, detailed information about the quality of Ankara mohair, fineness, brightness and woven fabric was given in travel books. Sarre states that a carpet loom is installed in every house, and that carpets, rugs, fabrics, etc. are also made by women for own needs. In the travel book of Sarre, he collected handmade embroidery from Anatolia were included as a separate article. It is seen that this article mentions with amazement from the fine technique and high artistic taste of Turkish embroidery.

GİRİŞ

Bilindiği gibi 19. yüzyılda Anadolu'ya gelen seyyahların sayısı hayli fazladır. Bunlardan bazıları nerdeyse bütün Anadolu'nun birçok şehir, kasaba ve köyünü kapsayan gezi ve incelemelerinde gördüklerini günlüklerine not etmiş ve daha sonra yayınlanan seyahatnamelerinde bu konulara yer vermişlerdir. İlgilendikleri konular daha çok arkeoloji, sanat tarihi, ekonomi alanlarını içermekle birlikte az da olsa etnografya konuları da işlenmiştir.

Bu yayınlardan özellikle Avrupalı seyyahların "Küçük Asya(Anadolu)" Seyahatnamelerinde halı dokumacılığı ile ilgili detaylı metinler bulunmaktadır. Bu metinlerin Türk halı dokumacılığı ve el işlemeleri tarihine ışık tutması bakımından hayli önemli olduğu aşikârdır.

Halıcılıkla İlgili Metinler

Halıcılıkla ilgili en önemli metinleri Charles Texier ve Texier'nin gezi notlarında İzmir ve Uşak şehirleri halıcılıkta önemli şehirler olarak gösterilmiştir. Kula'yı anlatırken *"Kula, dört-beş bin nüfuslu bir şehirdir. Yün, pamuk, afyon ve tahıldan oluşan yerli ticareti, hemen hemen tamamen Rumların elindedir. Türkler kervan ticaretinden başka Rumlarla bir sanatı paylaşırlar ki o da iyi bir geleceği olan İzmir Halısı(Haliçe) üretimidir. Bu halılar Amerika'ya kadar ihraç edilir. Yörük kadınları da çadırlarının altında bu halıyı dokurlar. Bunlar ufak namaz seccadeleridir. Kula'daki yün bolluğu boya veren bitkilerle birleşmiştir. Kırmızı, sarı, siyah renkler üretilen aşı boyası, kökboya, palamut ve kervanlarla gelen çivit (indigo), buradaki bu yerel sanatın ana maddesini sağlamıştır."* Şeklinde ifade etmektedir (Texıer, 2002, C:2.s:91). Buradaki paylaşımın halı ticareti olduğu

* Prof. Gazi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi. Geleneksel Türk Sanatları Bölümü.

üretimin ise Yörük kadınları tarafından yapıldığı net olarak anlaşılmaktadır. Çünkü yazar Zeybeklerin yalnız asker olmadıklarını aynı zamanda, tüccar ve kervan ticaretini iyi yaptıklarından da bahseder (Texıer, 2002, C:2.s:103).

Texier (2002, C:2,s:364)*"Uşak şehri, kuzeye yönelmiş ve önünde doğudan batıya doğru devam eden geniş bir ovaya hakim bulunan bir tepenin eteğindedir. Bin beş yüz hanesinden, iki yüz ellisi Rum'dur. Bu şehir, sakinlerinin sanatkâr fikrinden doğma bir refah ve temizlik görüntüsü sergiler".* Uşak'taki halıcılığı anlatmaya *"Uşak ve Kula ile civarındaki diğer iki küçük kasaba, Firigya'nın şöhretinin sebebi olan halıcılık sanatını, yapağı ve boya malzemelerinin bolluğu sayesinde çok eski zamandan beri miras olarak almışlardır."* yorumuyla başlar. Devamında ise halı üretimini şöyle anlatmaktadır;

"Halı üretimi Rum kadınların elindedir. Üretim araçları son derece basittir. Dikine büyük bir çerçeve, ağaçtan yatay bir kemerle(gücü) gerilmiş ipi taşır. Aşağısındaki bir silindir(alt levent) halının dokunan kısmını sarmaya yarar. Kadınlar bu tezgâhın önünde diz üstü otururlar. Halının resmi(deseni), uzunlamasına iplikler(çözgü) üzerine yün ipliğiyle yapılan halkalı sıra düğümlerden meydana gelir. Sonra atkı ipi geçer. Düğümler büyük bir ağaç tarakla(kirkit) sıkıştırılır ve taranır (halı dokumada taranma diye bir işlem yoktur). Bundan sonra tüyler, makasla belli seviyede kesilir. Kadınların renkleri bulmak ve resme (desene) göre düğümleri yapmadaki çabukluklarını görmeden önce hakkıyla düşünmek mümkün değildir. Bu iş o kadar kolay yapılır ki çok az zamanda işçi yetiştirmek mümkündür. Fakat hemen her zaman işçinin hafızasıyla şekle giren resim (desen) böyle az zaman ürünü değildir. Doğu halılarının resim(desen) yanlışlıklarına sebep de budur. Her işçi alışıldığı üzere yalnız bir desen üzerine çalışır ve bunu tekrarlayarak iplik ve düğümlerin sayısıyla renklerini ezberleyebilir. Yeni bir resim (desen) veya sipariş olduğunda resmi (deseni)tezgâh çerçevesinin arkasında bir bez üzerine gererler, işçiler de her rengin yününü hizasına düğümleyerek yaparlar (Texıer, 2002, C:2,s:364-365)."

Halı dokuma tekniğini anlatan bu paragraf seyyahın diliyle terminoloji kullanılmadan, Avrupa'da yapılan dokumacılık gözlenerek yazılmış olabilir. Halı tezgâhı iki yan ağaç ve bunlara geçirilmiş iki yatay levent(kiriş)ten meydana gelir. Bu tezgâhta çözgülerin hareketini sağlayan gücü ve varan-gelen çubukları, çözgü germe araçları ile dokuma için; atkı sıkıştırmada kirkit, hav kesmede halı makası, düğüm ipliği kesmede bıçak kullanılır. Halı deseni resim değildir, kareli kâğıda çizilen ve motif renklerine göre boyanmış desen, kartonlar (pattern-pafta) üzerine yapıştırılır, buna göre halı düğüm sıraları atılır. Texhier'nin dediği "*Yeni bir resim (desen) veya sipariş olduğunda resmi (deseni)tezgâh çerçevesinin arkasında bir bez üzerine gererler, işçiler de her rengin yününü hizasına düğümleyerek yaparlar*" ifadesi yani desenlerin tezgâh arkasına gerilmesi Avrupa'nın tapestry (kilim) dokuma tekniğidir. Ayrıca halının her düğüm sırasından sonra en az iki atkı (biri süzme, biri basma atkı) atılır ve kirkitle sıkıştırılarak yerleştirilir.

Bu metodla yapılmış bir halının ayakaltında(yüzünde) ancak yün ipliğinin uçları(havlı yüzey) görülüp, uzunlamasına iplikler(çözgüler) ve atkılar hep kapanmıştır. Bu tür halıların ömür uzunluğu bundan anlaşılır. Halı (yapan)dokuyan bir işçi kadın 1838 yılında ayda oniki Frank kazanırdı. Dört metre boyundaki bir halıda çalışan altı işçi, günde beş santimetrelik iş yapıyorlardı.

Fabrikacı 1834 yılında halının bir arşın karesini-altmış üç santimetre, on guruşa, yani iki Frank yetmiş santime satıyordu. Bu hesaba göre, boyu ve eni altı

metre otuz santimetre olan bir halı bin guruş, yani iki yüz yetmiş Frank ederdi. Bu tüylü(havlı) halılar birinci türdendir. Bundan başka kanaviçe tarzında iğneyle işlenen tüysüz bir tür daha vardır ki bunun arşınını fabrikacı altı buçuk guruşa satar. İstanbul ve İzmir'de ise on dört guruşa ancak verirler. 1837 yılında yirmiye kadar çıkmıştı; şimdi ise (1864'de) bu fiyat yaklaşık iki katına varmıştır (Texıer, 2002, C2,s:366).

Metnin devamındaki "fabrikacı" ifadesinden Rum kadınların halı üretim işletmeciliği yaptığı ve Uşak halılarının bir fabrika sistemiyle dokunduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca Texier şehrin bin beşyüz hanesinden iki yüz ellisinin Rum olduğunu belirtmektedir. Bu kadar fazla Türk nüfus varken sadece 1/6 Rum nüfusun halı ürettiği savunulamaz. Kaldı ki Türk kadın ve kızlarının Orta Asya'dan getirdiği ata sanatı olan halıcılık söz konusudur. Ancak ticaretin ve boyacılığın Rumlar tarafından yapıldığı da bilinmektedir.

Ayrıca Texier'nin "*Bundan başka kanaviçe tarzında iğneyle işlenen tüysüz bir tür daha vardır ki bunun arşınını fabrikacı altı buçuk guruşa satar."* Dediği iğneyle işleme yapılan kanaviçe tarzında tüysüz bir yaygı tekniği yoktur. Bahsedilen Avrupa'daki goblen tekniğidir. Bu goblen işlemeler duvar panoları olarak kullanılan İncil sahneleri ve peyzaj konulu işleme panolar büyük boyutlarda yapılır. Bunları muhtemelen Rum kadınlar yapmış olabilir.

Texier şöyle devam eder;*"bu halılara "İzmir Halısı" adını vermenin bir yanlışlık olduğu görülüyor; İzmir'de bu halılar kesinlikle üretilmez. Onlar Avrupa'da "Acem Halısı" dedikleri ufak boylardaki namaz seccadeleri olan diğer türdür. Bu da Anadolu'da yapılır ve "Gördes Halısı" adı verilir. Bunların dokuma şekli bizce bilinmemektedir; kumaşlarının(halı dokusunun) inceliği ve renklerinin güzelliği, dikkat çekicidir. Fakat fiyatları "Uşak Halıları"nın dört beş katı yüksektir. Uşak kasabasının nüfusu onbeş bine ulaşır; nüfusunun üçte ikisi Türk'tür. Ermeniler ancak 200-300 aile kadar çıkar, geriye kalanı genel olarak sanat ve ticaretle meşgul olan Rumlardır. Türkler Arazi sahibidirler (Texier, 2002, C:II, s: 366).*

"bu halılara "İzmir Halısı" adını vermenin bir yanlışlık olduğu görülüyor", ifadesinden de anlaşılacağı gibi İzmir'den ihraç edilen ve o yörelerde üretilen Türk-Gördes halı seccadelerinin Avrupa'da Acem halısı olarak yanlış bilindiği, ince dokulu ve renklerinin güzelliğinin dikkat çekici olduğu belirtiliyor. Kaliteleri dolayısıyla fiatlarının Uşak halılarının dört-beş katı pahalı olduğu söyleniyor. Bu ifadeden anlaşıldığı gibi Uşak halıları da İzmir limanından ihraç edildiği ancak İzmir halısı olmadığı açıkça belirtiliyor.

Söz konusu 19. Yüzyıl Uşak halıları hakkında Aslanapa (2005, s:202, 210, 212) tarafından şöyle ifade edilir; "Avrupa'da İspanya ve Polonya'da taklit edilmiş olan bu gösterişli lüks halıların geleneği İstanbul'da Uşak ve İzmir bölgesinde günümüze kadar kaba örnekler halinde devam etmiştir. Geç devir İzmir halıları adıyla tanınan bir grup halıda da kabalaşmış halde saray halılarının etkisi devam eder. İhraç limanına göre İzmir'e bağlanan bu halılar aslında Batı Anadolu bölgesinde (Uşak, Gördes) yapılmıştır".

Ayrıca İstanbul vakıflar Genel Müdürlüğü halı müzesinde bulunan, Süleymaniye ve Edirne Eski Camiinden gelen halılardan 16-19. Yüzyıllara tarihlendirilen Uşak Halıları Özçelik (2011, 49-61) tarafından yayınlanmıştır. Bu halılar arasında Avrupa'da İzmir halıları olarak tanınan Uşak halılarından bahsedilmektedir. 16. Yüzyılda başlayan Uşak halıları saray nakkaşlarının tezhip ve kumaş desenleriyle benzer, rumi, hatayi dolgulu şemseli (madalyonlu) bezeme

özellikleriyle dikkati çeker. Uşakta saf seccadeler ve büyük boyutlu camii halıları saray siparişleriyle dokutulmuş, yüklü miktarlarda İzmir limanından ihraç edilmiştir. Uşak halıcılığının 19. Yüzyılda kabalaşan kalite değerleri ile 20. Yüzyıla kadar üretimin sürdüğü bilinmektedir. Kurtuluş savaşında Rumlar Şehri terk ederken bütün boyahaneler ateşe verilmiş bu yüzden boyacılık ve halıcılık Uşak'ta sekteye uğramıştır (Atalay, 1967). Texhier'nin Türk halıları hakkındaki başka ifadesi de şöyledir.

"Türk köylüleri, parlak renkleri severler. Bununla beraber bu milletlerdeki doğal his ahengi, batılılarda yoktur. Bunların elişleri ya da halılarındaki nakışların şekilleri ve renklerinin topluluğu ne olursa olsun, bizim halı ve kumaşlarımızda çoğunlukla çiğ tonların olmaması ve gözü rahatsız eden renklerin bulunmaması, şaşılacak bir şeydir. Bu renkleri bir araya toplama ilminin, bu milletlerde sırf doğuştan ve içgüdüsel olduğuna inanmak gerekir. Çünkü onları taklit etmek istediğimiz zaman da-gözü rahatsız eden nesneler üretiyoruz. Bu bağlamda, İzmir halılarını taklit etmek, bir süreden beri bizde moda oldu. Doğunun o modeliyle Fransa'nın kopye ettiği şeyler arasında ne fark var! Bununla beraber doğu halıları, büsbütün ilkel bir icadın ürünüdür. Bu halıları günde elli-altmış santimden çok kazanmayan kadınlar yapmışlardır. Bunların alet olarak, üzerine iplikler gerilmiş büyük bir ağaç çerçeveyle örnek olmak üzere makasla kesilmiş şekillerden başka bir şeyleri yoktur. İşte İzmir çarşılarına gelmek için Türk evlerinden çıkan o yastık yüzleri, ince (muslin) atkı ve örtülerdeki nakışların sırrı, hep buradadır. Paris'te o kadar hoşa giden bütün bu fantastik desenler, makasla oyulmuş kâğıt veya kumaş parçalarına göre tığ iğnesi, dolu iğne ya da sadece basit iğne ile işlenen elişleridir. Kadınların bayramlık veya yün elbiseleri, servi ya da sandal ağacından memlekette yapılmış, üzeri bıçakla işlenmiş büyük sandıklara konur" (Texhier, 2002, C:2, s: 108-109).

Yukarıdaki ifadelerden Fransa'da taklit edilen İzmir(Uşak) halılarının makine halısı olarak üretildiği; *"İzmir halılarını taklit etmek, bir süreden beri bizde moda oldu. Doğunun o modeliyle Fransa'nın kopye ettiği şeyler arasında ne fark var! Bununla beraber doğu halıları, büsbütün ilkel bir icadın ürünüdür."* Şeklinde başlayan açıklamadan anlaşılmaktadır. Ayrıca kadınların el işlerinin İzmir çarşılarından alınarak Fransa'ya götürüldüğü ve Paris'te çok beğeni gördüğü de açıkça belirtilmektedir.

Friedrich Sarre ise 1895'te kaleme aldığı Küçük Asya Seyahatinde; Eğridir'den Dinara dönüşte evinde kaşdığı, kaldığı varlıklı bir aile olan İsmail Hacı Murat'a ait evden bahseder. Bu evin haremini de görme imkânı bulur, cumbalı sofasından, kafesli pencerelerinden, ince işçilikle süslenmiş ahşap dolap, raf, kapı ve pencere pervazlarını anlatımından sonra asıl konumuz olan halı dokuma ile ilgili ise şöyle demektedir; *"…haremin büyük salonun(sofa)daki duvarların paneller ve dolaplarla kaplı olmayan kısımları beyaz boyalı ve bu açık renk tavanın ve diğer ahşap kısımların koyu rengiyle etkileyici bir karşıtlık içerisinde. Salonun kısa kenarlarından birinin önünü bir halı tezgâhı kaplıyor. Kocaman tezgâh zemindeki bir yükseltinin üstünde ve çevresindeki duvarlarda da rengârenk yün salkımları asılı. Halı üretimi hatta her çeşit kumaş yapımı, Türk kadınlarının ev işidir. Eğirdir ve çevresi halı üretiminde Küçükasya'daki başka yerler ve bölgeler gibi ünlü değil ve bildiğim kadarıyla, Eğirdir dışarıya halı satmıyor. Buna rağmen buradaki büyük evlerin hepsinde evin kendi ihtiyacını karşılamak üzere bir halı tezgâhı bulunuyor. Bize ev halkının işi olarak gösterilen halılar, ne teknik ne de desen açısından*

ilginçtiler. Buna karşın Eğirdir'in başka bir yerinde birkaç eski Anadolu seccadesiyle çok ince işli ve sanatsal ağırlığı olan çok sayıda nakış işi satın alma fırsatımız oldu. Bu tür şeyleri satın aldığımız şehirde duyulunca, bize o kadar çok eşya sunuldu ki, akşamüzeri evimizin holü, ellerindeki nakış işlerini veya diğer eşyayı bir şekilde değerli bulan insanlarla saatler boyunca doldu taştı (Sarre, 1995,s: 100-102)."

Ayrıca Seyyah kitapta resmini verdiği, iki çift inci süslü altın küpeyi, Eğirdir'den satın aldığını, gezi sırasında geçtiği Burdur ve Isparta çevresinde sürekli rastladığı koyun ve keçi sürülerini, atların sırtındaki eyerlerin arkasında yüklerin konulduğu heybeleri, Tuz Gölü yakınlarında açıkta geceledikleri bir akşam *Türkmenlerin getirdiği rengârenk, beyaz çok sayıda yün battaniyelerin etrafa renk kattığını* 'da ifade etmektedir (Sarre. 1995. s:111,201,205,216). Muhtemelen bu battaniyeler bütün Yörüklerde yatak örtüsü, perde vs. ihtiyaçlar için ince yünden, çok renkli ve motiflerle süslü, cicim dokumalar olsa gerek.

Texhier Ankara Keçisi Başlığı altında; *"Ankara keçileri, cinsinin çok iyiliğiyle yetiştikleri çok sınırlı bir bölgede gezmiş olan gezginlerin dikkatini, epeyce zamandan beri çekmişti. Hollanda elçisi Busbeck, daha 1554 yılında, bunlardan birkaç Çiftin Avrupa'ya götürtmesi için hükümetine öneride bulundu…, …ipek gibi güzel yapağısının makbuliyetine rağmen, tiftik trikosunun ve ticaretinin sınırı, yine hep Ankara şehrine bağlı kalmıştı; bu konuda başka şehirlerin girişimleri yürümemişti. Türk yazarı Evliya Çelebi, Yukarı Frigya platolarının koyun cinsini övdüğü sırada, şöyle der: "Ankara tiftik keçisinin ipek gibi yapağısını, bir şeyle tasvir etmek ve hakkında bir fikir oluşturabilmek imkânsızdır. Bununla karşılaştırılabilecek bir madde bulmak mümkün değildir." Gezgin Busbec tarifine göre, "bu keçilerin yapağısı, hemen hemen ipek kadar güzel, olağanüstü bir incelikle beraber parlak ve yere sürünecek derecede uzundu. Çobanlar bunu kırpmazlar; fakat yolarak koparırlardı. Keçi sürülerinin bu ürünlerini Ankara'ya götürürler, bunu orada kadınlar büker, dokur, boyar ve bu ipekten, sultanlara giyecek olmak üzere cymatilis dedikleri ipek gibi ve parlak bir tür kumaş yaparlar"* (Texhier, 2002, C:2, s:415-416).

"1711 tarihinde ilk defa Tournefort (s.429) Ankara keçilerinin tasvirini yaptı; bu gezgin Galatya sahasını dolaşmıştı. Busbeck'in dediği gibi bu yörenin ince ve boyu kısa çimeni, kıvırcık dalgalarla sarkan ve boyu yedi-sekiz pus (pouce; Yirmi yedi milimetrelik eski bir ölçü) uzunluğuna varan bu parlak ve ipek gibi ince yapağı için çok uygun gelmektedir. Bu yapağılar, ham olarak hiç ihraç edilmez ve halkı sanattan yoksun bırakmamak için, memleket içinde bükülür ve işlenir"(Texhier, 2002, C:2, s:416).

Texhier (2002, s:417) başka bir gezginden alıntı ile *"Paul Lucas'ın iddiasına göre bu tür keçiler, Ankara şehri yukarı kısımda olmak üzere sekiz-on konaklık bir mesafeyi içine alan bir alan içinde yetişirler. Bu kasabanın adı Haymana'dır. Bu da yapağının iyiliğini, çimenin inceliğine yüklüyor. Lucas, o zamanlar Avrupa'da moda olan uzun peruk yaptırmak için bu tiftikten İngiltere ve Fransa'ya örnekler göndermişti; fakat o zamanlar işlenmemiş deriyle yapağının dışarıya ihracı yasak olduğundan, ticaretine imkân bulamadı."* Şeklinde bahseder.

Birçok gezginin sayfalarca tiftik keçisi tanımlamasından ve bazı gezginlerin tiftiğin keçiden yolarak elde edildiğini söylediklerinden bahisle şöyle devam eder; *"Şimdiki metot, keçiyi akarsuda yıkadıktan sonra tüyleri makasla kırpmaktır. Bir baş dişinin yapağısı, genellikle bir kiloyu geçer. Bütün ürün hemen olduğu yerlerde bükülür, ihraç edilmesi yasaktır; ihraç edilmesi serbest olan şey, ancak dokunmuş*

kumaşıdır. Yapağı, kırpıldıktan sonra uzun dişli bir tarakla taranır; sonra bükülmeye verilir; bükmeyi elde yaparlar. Bükme işi, en yüksek tabakadan, bir çoban karısına kadar bütün memleket kadınlarının sürekli meşguliyetidir. Çıkrık metodu bilinmemektedir, öreke kullanırlar. Bu öreke, bazen bir ayak üzerinde sabit halde bükenin oturduğu yerde önüne konur, bazen de bükenin beline geçirilerek kadınlar gezdiği yerde ve tarla ya da bahçede gezebilir. Üç tel iplikler en ince ve en değerlisidir; bunun kilosu yirmi dört Franka kadar satılır. İpliğin inceliği ve beyazlığıyla farksız, yani düzenli bükülmüş olması değerini artırır. Aynı miktar ağırlıktaki diğer kalın hüküm iplikler, buna oranla çok ucuzdur" (Texhier, 2002, s:421).

"Ayaş Kasabası, bir dağın yamacındadır. Tiftik ticareti, bu kasabadan başlar; fakat buranınki, Ankara'nın tiftiği kadar ince değildir"(Texhier, 2002, s:472).

Texhier (2002, C3. s:34-35) Selçuklu mimari süslemelerindeki sembollerden de şöyle bahseder; *"Kartal, Selçuklu sultanları tarafından gücün sembolü olarak kabul edilmiştir. Sultanlar bununla Roma kartalını kabul etmiş olan Bizanslıları taklit ediyorlardı. Devlet kuşu (Sungur dedikleri kuştur)Küçük Asya'da ve İran'da Arap mimari tarzında yapılmış birçok eser üzerine kazınmıştır. Bu amblemi içeren eserler Selçuklular dönemine; yani 1086-1390 yılları arasındaki döneme aittir. Batılı yazarlar Hilalin askeri sancak üzerinde ilk defa kabulünü -Yay tarafı sağa dönük olduğu halde- Alaeddin Keykubad'a dayandırırlar. Bunun anlamı, İslam dininin yeni doğan büyüklüğünün sembolüdür. Asyalılara göre ay her zaman gizli erdemlere ve gizli güçlere işaret eden bir yıldız olarak tanınmıştır. Bugün şehirlerin merkezlerinde ve feslerde görünen hilal işareti, böyle bir etkinin sembolü olsa gerektir"*.

Texhier (2002,) Anadolu'nun başka dokuma merkezlerinden de bahsetmektedir. *"Maraş şehri, Aşir Dağı adında Anti-Toros silsilesinin bir kolu üzerine ve bunun güney yamacına kurulmuştur... Maraş'ta dokuma sanatı çok yaygın ve faaliyettedir; abalar ve sırma ya da ipekle dokunmuş yünden harmani ve yelekler yaparlar, Türkmen kadınlarının kullandıkları boyalı pamuk bezler de geniş bir ticarettir" (*C3, s:142) Erzincan Eğin'den şöyle bahseder; "*Halkından iki bin hanesi Müslüman ve yedi yüz hanesi Ermeni'dir. Eğin'in sanayisi, genel olarak Ermenilerin elindedir. Hamamda kullanılmak için mavi renkte pamuk bez dokurlar. Bu havlu ya da peşkirleri, kadınlar örtü olarak da kullanırlar" (C3, 147).*

Sarre (1998) Buldan'dan bahsederken; "8000 civarındaki nüfusun çoğunluğunu Türkler oluşturuyor. Birkaç da Rum var burada. Bütün insanlar evlerde yapılan dokumacılıkla geçiniyorlar. Burada yapılan dokumalar her yerde çok beğeniliyor ve her yere satılıyor. Bezler yünden yapılıyor, içinden de ipek bantlar geçiriliyor. Bu parçaların üstüne de genellikle sarı ipek iplikle nakış işleniyor(s:9)." Aksaray'dan bahsederken Ainsworth 1832'de buraya geldiğini ve seyahatnamesinin 285. Sayfasından yaptığı alıntıda(s:113); «İbni Batuta'nın 14. Yüzyılda buradan; "Şehirde aynı adla anılan ve başka bir yerde eşine rastlanmayan koyunyününden halılar dokunur. Bunlar Mısır'a, Suriye'ye, Irak'a, Hindistan'a, Çin'e ve Türklerin ülkesine satılır" dediğini ifade eder.

Max Heiden «Dr. Sarre'nin Küçükasya'da Topladığı Nakış İşleri Üzerine» başlıklı bir makale yazmış ve bu makale Sarre'nin seyahatnamesinin ekler bölümünde yayınlanmıştır (1998, s:229-237). Yazar; bu makaleye konu olan işlemelerin pamuklu ve keten dokuma peşkir, uçkur olduğunu, Doğulu halkların halıcılık sanatında olduğu gibi aşiretlere özgü desen tipleri ortaya çıktığını söyler.

Bu işlemelerde ipek iplikler ile sırma kullanıldığını, sim kullanımının daha az olduğunu, Ortaçağ kumaşlarını hatırlatan ve sırma ve sim telinin saf altından çekme duvak teli şeklinde hayret verici olduğunu ifade eder. Ayrıca; bu örtülerdeki çift taraflı işçiliğin ne kadar zahmetli olduğunun bilinmesi kadar çeşitliliğe de dikkat çekmek ister. Avrupa işlemeciliğinde tek taraflı işlemeye alışkın olduklarını, ipliğin kumaşın dokusundaki atkı ve çözgü ipliklerine her iki yönde de aynı alanları kaplayacak şekilde sarıldığı, özgür ve becerikli doğulu kadının iğne ile resim yaptığını ifade etmektedir. Yazar işlemelerin ince işçiliğini şöyle anlatır; *"Çiçekler iğne ipliğin gölgelendirmesiyle ince bir yağlı boya işine dönüşmüş. Altın tel sanki fırçayla vurulmuş gibi, şuraya, buraya giriyor ve yapraklardaki damarları belirginleştirmek üzere ibrişime karışıyor. Çiçek göbekleri ve bazı yaprakların uç noktaları yine geniş altın telle işli ve ortaya çıkan manzaradaki sanatsal çeşitlilik öyle bir işleme modeli ki bu tek bir isimle asla tafif edilemez." "…Dr Sarre'nin topladığı hazineler Doğu dokumalarının bizler için her zaman örnek olacağı, bu el işlerini yapan doğulular hazinelerinin kıymetini bildikçe ve eski tarzda çalışmaya devam ettikce, Doğu'nun asla kurumayacak olan kadim kaynakları bizi, özellikle tenkik beceri konusunda yepyeni bilmecelerle karşı karşıya getirmeye devam edecek" (Heiden,* 1998, *s:229-237).*

Bu işlemeler Isparta-Eğirdir, Konya-Balkı-Beyşehir'den alınmış Türk kadının el emeği göz nuru eserler, Türk işi olarak adlandırdırılan işlemelerdir. Yazar bu işlemecileri Doğulu olarak ifade ederek genelleme yapar, hâlbuki doğu illerinden bir rahip atkısı işlemesi de vardır ve onun Bizans ekolü olduğunu ifade eder.



Şekil 1. Sarre'nin Eklerde verdiği işleme örneklerinden bazıları.

Bu ifadeler Doğu'ya seyahat eden pek çok Avrupalı seyyahın eserlerinde de yer alan dönemin yerel hayat tarzını tasvir etmektedir. Seyahatnameler aynı zamanda izi sürülebilecek "oryantalist" bir bakış açısını göstermesi açısından da önemlidir. Bu seyyahlar tarafından her yöredeki demografik yapı, ekonomik düzen, yerel kaynaklar ve arkeolojinin yüzey araştırması yapılmış ve detaylı anlatılmaktadır. Bütün Osmanlı yönetimi altındaki toprakların gayrimüslim nüfus potansiyeli de tespit edilmiştir. Her şeye rağmen Türk-İslam hayat tarzına olan hayranlıklarını dile getirmekten de kendilerini alamamışlardır. Oryantalist bakış açısını bu alanda önemli bir isim olan Edward Said şu şekilde ifade eder: "Oryantalizm şark ile uğraşan toplu müessesedir. Yani şark hakkında hükümlerde bulunur, Şark hakkındaki kanaatleri onayından geçirir, Şark'ı tasvir eder, tedris

eder, iskân eder, yönetir; kısacası Doğu'ya hâkim olmak, onu yeniden kurmak ve onun amiri olmak için Batı'nın bulduğu bir yoldur." (Kuş, 2014:6, Said, 1991, s:16).

SONUÇ

Orta Asya'dan getirilen Türk Halı dokumacılığının Anadolu'dan ihracat ve göçlerle Avrupa'da tanındığı söylenebilir. Türk halıları 15. yüzyılda başlayan, Avrupa Ressamlarının tablolarındaki ününü, 20. Yüzyıla kadar sürdürmüştür. Özellikle İzmir limanından ihraç edilen, Batı Anadolu halıları 19. Yüzyıl Seyahatnamelerine de konu olmuştur. Texier Kula, Gördes ve Uşak halıcılığı hakkında önemli bilgiler vermektedir. Texier'nin "fabrikacı" ifadesi, Rum kadınlarının halı imalat işletmeciliği yaptığını ve Uşak halılarının bir fabrika sistemi ile üretildiğini gösteriyor. Avrupa'da İzmir halısı olarak yanlış bilinen, İzmir limanından ihraç edilen halıların Uşak halıları olduğu açıkça belirtiliyor.

Sarre ise her evin duvarında bir halı tezgâhının kurulu olduğunu, halı-kilim, kumaş vb. dokuma ve el işlemelerinin de kadınlar tarafından kendi ihtiyaçları için yapıldığını belirtmektedir. Gördükleri cami zeminlerinin rengârenk halı ve kilimlerle kaplı olduğu gibi ifadelere de sıkca rastlanmaktadır. Ayrıca Sarre'nin Anadolu'dan topladığı işleme örnekleri ayrı bir makale olarak seyahatnamede yer almıştır. Bu makalede konu edilen Türk işlemelerinin ince tekniğinden ve yüksek sanat zevkinden hayretle söz edildiği görülmektedir.

Tarihi geçmişimizdeki ekonomik ve kültürel değerlerimizin yabancı seyyahlarca da dile getirilmesi çok önemlidir. Geçmişte ülke ekonomisine önemli katkı sağlayan el dokuması halıcılık, kilim vb. dokumacılık ve işlemecilik günümüzde hem hammadde hem de işçilik açısından pahalı maliyet yüzünden bitirilme noktasındadır. Ancak bu sorunlar zanaatkârları teşviklerle, üretimleri vergiden muaf tutarak, işsiz halka çalışma karşılığı sağlık güvencesi ve çalıştığı kadar ücretlendirme yapılarak çözümlenebilir. Bugün el halısını dışardan ithal eden bir ülke olmak kendi değerlerimize yapılan bir darbedir. Üreten ve kendine yeten bir Türkiye olmalı, daima güçlü ve ileriye bakmalıyız.

KAYNAKÇA

Aslanapa O., (2005), *Türk Halı Sanatının Bin Yılı*, İnkilap Kitabevi Yayın San. Tic. A.Ş. İstanbul, s: 202-212.

Atalay B., (1967) *Türk Halıcılığı ve Uşak Halıları,* Türkiye İş Bankası Yay. Ankara.

Edward S., (1991), *Oryantalizm,* Çev.: Selahattin Ayaz, Pınar Yay., İstanbul.

Kuş A., (2014) *XIX. Yüzyılın ilk yarısında W.J.Hamilton'a Göre Samsun ve Çevresi,* Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, S:18, Denizli, s: 1-10. 0

Özçelik S., (2011) *Süleymaniye Camisinin Halı Hazineleri,* Vakıf Restorasyon Yıllığı, S:3, İstanbul, s:49-61.

Sarre F. (1998) *Küçükasya Seyahati-1995 yazı-Selçuklu Sanatı ve Ülkenin Coğrafyası üzerine Araştırmalar*, Çev: Dârâ Çolakoğlu, Pera Turizm ve ticaret AŞ. İstanbul.

Texier C. (2002) *Küçük Asya-Coğrafyası, Tarihi ve Arkeolojisi*, Çeviren: Ali Suat, Latin Harflerine Aktaran: Kâzım Kopraman, Sadeleştiren: Musa Yıldız, C:1, 2, 3. Enformasyon ve Dokümantasyon Hizmetleri Vakfı Yay, Ankara.

BOYALI NOSTALJİK (Vintage-Overdyed) HALILAR

(PAINTED VINTAGE-OVERDYED CARPETS)

Ahmet AYTAÇ*

ABSTRACT

There is a special place in the crafts. The carpet is also very old in terms of history. The history dates back to BC and extends from Central Asia to Anatolia.

Today, production is decreasing. Private entrepreneurs have entered new quests in declining carpet. There is a long time in the world with stained carpets have gained importance in recent periods in Turkey.

Old fashioned carpets are transformed into painted carpets. The notice will mention the painted carpet and mention the production steps.

Key words: handicraft, carpet, vintage, art.

GİRİŞ

Oldukça uzun bir tarihi sürecin üretimi olan, zengin çeşitliliğe sahip Türk el sanatları, milli ve maddi kültür öğelerinin en değerli belgeleridir. İnsanoğlunun zaman içerisinde üretip geliştirdiği maddi kültür öğeleri fonksiyonel kullanım alanları içerisinde sürekli gelişme göstererek günümüze kadar gelmiştir. El sanatları milletlerin kültürel gelişiminin adeta belgeleridir.

Bir milletin kültürel değerlerini en iyi gösteren öğeler olan el sanatları, yüzyıllarca toplumların sanat anlayışlarını ve hayat biçimlerini yansıtmada önemli rol oynamıştır[1]. Dolayısıyla farklı coğrafyalara, değişen dini inanca, sürekli yenilenen kültürel-sanatsal-bilimsel gelişmelere rağmen, değişimi geleneksel Türk sanat anlayışına uyarlamayı çok mükemmel biçimde başaran Türk dokuyucusu yüzyıllar boyu bu sanata öncülük etmeyi başarmıştır[2] . Türklerin inanç felsefelerine dayalı olarak yaptıkları halı ve kilimlerin süsleme programlarında dini prensipleri ve estetik kıstasları takip etmek mümkündür[3]. Gelenek bir anlamda "*aktarma*" demektir[4] ve dokumacılık bu şekilde günümüze kadar gelmiştir.

Kültürel anlamda değerlendirildiğinde halı, geçmişle günümüz arasında köprü oluşturan, bir sanat/zenaat eseri olma özelliğini bünyesinde barındıran bir ürünlerdir. Maddi kültür kimliğinin temsilcilerindendir. Doğumundan ölüme kadar insanoğlunun ayrılmazı olan el dokumalarının içerisinde, üzerinde taşıdığı renk ve sembolik biçimlerle önemli değerler taşır.

Ancak günümüze gelindiğinde Orta Asya gelenekli Türk halıları değişen hayat şartlarına bağlı olarak dünya pazarında rekabet şansını son dönemlerde

* Selçuk Üniversitesi, Türk El San. Arş. ve Uyg. Merkezi, Konya.

[1] AYTAÇ, Ahmet, "Makedonya Devlet Müzesi'nde Sergilenen Kilimlerin Teknik ve Desen Özellikleri", *S. Ü. Selçuklu Araştırmaları Merkezi I. Uluslararası Türk El Dokumacılığı Kongresi Bildirileri*, 2007, Konya, s. 51.

[2] AYTAÇ, Ahmet, "Kırgızistan'da Bir Grup Halı ve Yanışlarının Anadolu Dokumalarıyla İlişkisi", *S. Ü. Selçuklu Araştırmaları Merkezi I. Uluslararası Türk El Dokumacılığı Kongresi Bildirileri*, 2007, Konya, s. 8.

[3] KARAMAĞRALI, Beyhan, "Halı Sanatı Üzerine", *Türk Soylu Halkların Halı, Kilim, Cicim Sanatı Uluslararası Bilgi Şöleni*, Kayseri, 27-31 Mayıs 1996, s.175.

[4] MÜLAYİM, Selçuk, "Tanımsız Figürlerin İkonografisi", *Türk Soylu Halkların Halı, Kilim, Cicim Sanatı Uluslararası Bilgi Şöleni*, Kayseri, 27-31 Mayıs 1996, s. 222.

yitirmiştir. Anadolu menşeili Türk halı üretimi de buna bağlı olarak oldukça azalmıştır.

Bu durum karşısında özel müteşebbisler son yıllarda yeni arayışlara girmişlerdir. Özellikle Aksaray/Sultanhanı çıkış noktalı olmak üzere Türkiye bir halı tamir istasyonu haline getirilmeye çalışılmıştır. Bununla yetinmeyen özel müteşebbisler 'kırk yama (patchwork) halı' ile pazara mal sürmeye çalışmışlardır. Son olarak ise Avrupa ve Amerika'da daha önceden bilinen ve uygulanan 'boyalı (vintage/geçmişin modası) halı' ile ekonomik girdi sağlanmaya çalışılmaktadır.

BOYALI HALILAR

Yeniden biçimlendirme ve bir takım teknikler kullanma ile yapılan yenileme ya da değişiklik, mevcut eski ürüne bir katma değer kazandırıp, ona yeniden kullanılabilir vasfı kazandırır. Tekrar biçimlendirilip üzerinde çalışılan halılar sürdürülebilirlik anlayışıyla da uyuşmaktadır.

Her alanda hayatın içine giren geri dönüşüm, el dokuması halıcılıkta da bir akıma ve yeni bir pazara sebep olmuştur. Mid-century olarak adlandırılan 60 ve 70'li yıllarda Anadolu'nun birçok yöresinde dokunan el halıları, bir takım tıraşlama, soldurma ve boyama işlemlerinin ardından 'geçmişin modası (vintage) halılar' olarak piyasaya sürülmektedir.

'Geçmişin modası (Vintage) halı'lar aslında tüm dünyada 'overdyed rugs' olarak uzun zamandır tercih edilen boyama halılardır.

Son yıllarda sektörde eski halıları modern evin tamamlayıcısı bir öge olarak kullanma eğilimi gelişmiştir. Dünyada popüler olmasına rağmen, boyalı halılar Türkiye'de yeni yeni bir sektör haline gelmeye başlamıştır. Evde kullanılan eşyaların atılmak yerine sabitlendiği ve yeniden boyama ve bir takım işlemler ile devamlılığı sağlanarak, tekrar kullanılma söz konusudur. Slogan olarak ise "atılacak bir halı, sürdürülebilir bir uygulama ile 'vadesi geçmiş (overdu/overdyed) halı' haline getiriliyor" ifadesi kullanılmaktadır. Bu geri dönüşüm ile geleneksel ürünlerin gelecek kuşaklara da aktarımı ve korunması da sağlanmaktadır gibi bir algı da oluşturulmaya çalışılmaktadır.

Nötr renklerin hâkim olduğu düzenlerde minimalist bir anlayışla kullanıldığında renk patlaması gibi bir algı oluşturan bu halılar çok eşyalı ortamlarda tek renk özellikleri ile de ortamın merkezi konumuna gelmektedir.

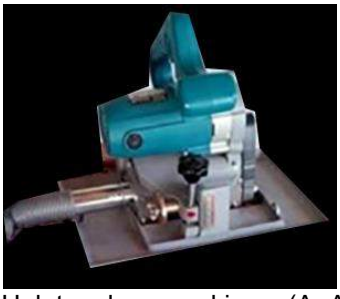
Boyalı Halıların Yapım Süreci

Özellikle Isparta, Bünyan gibi pamuk atkı ve çözgülü eski halılar öncelikli olarak tercih edilmektedir.



Fotoğraf: 1, Toz alma makinası (A. Aytaç arşivi).

Bu halılar da toz alma işlemi, toz alma makinası veya toz dolabı denen bir makine ile yapılmaktadır. Böylece dolap olarak tabir edilen basit makinalarda içlerinde birikmiş olan tozlardan temizlenmektedir.



Fotoğraf: 2, Halı tıraşlama makinası (A. Aytaç arşivi).

Toz arındırma işlemi ardından bu halılar tıraşlama işlemine tabi tutulmaktadır.



Fotoğraf: 3, Halı yıkama işlemi (A. Aytaç arşivi).

Tıraşlama işleminden sonra halılar yıkanmaktadır.



Fotoğraf: 4, Güneşletme işlemi (A. Aytaç arşivi).

Daha sonra da genellikle güneş ışığında bekleterek doğal solma işlemi uygulanmaktadır. Bazen de kimyasal yıkama ile soldurma işlemi yapılmaktadır. Soldurma motiflerin pastel bir hal almasını sağlamaktadır.



Fotoğraf: 5, Boyama işlemi (A. Aytaç arşivi).

Belli bir oranda soldurulan halılara bazen doğal bazen de krom boyalar ile boyanma işlemi uygulanmaktadır. İstenilen doygunluk seviyesine ve tona ulaşmak için boyama işlemi birkaç kez tekrarlanabilmektedir. Genellikle halının zemin renklerinden ya da motiflerdeki ağırlıklı olan renklerden daha açık renklere ve rengin açık tonlarına boyanmaktadır. Boyama ile birlikte alttan mevcut motiflerin belirginleşerek daha fazla ortaya çıkması sağlanmaktadır. Böylece halı, sadece bir renge boyanarak aynı zamanda kromatik bir görünüme de kavuşmaktadır.



Fotoğraf: 6, Boyanan halının yıkanması.

Boyama işlemlerinden sonra istenilen sonuca varıldığında halı son kez tekrar yıkanır.



Fotoğraf: 7, Saçak tamiri (A. Aytaç arşivi).

Bu işlemlerden sonra halıların saçak ve kenar tamirleri de yapılarak hazır hale getirilmektedir.







Fotoğraf: 8-9-10, Boyalı halılar (A. Aytaç arşivi).

Bu işlem basamaklarından geçen halılar 'boyalı (vintage) halılar' adı ile piyasaya sürülmektedir.

SONUÇ

Tüm dünyada uzun zamandır tanınan boyalı (nostaljik-vintage) halılar, günümüzde Türkiye'de de yeniden gündeme gelmiştir.

Boyalı halı için, 1960 sonrası Isparta, Bünyan gibi yörelerde üretilen pamuk atkı ve çözgülü halıların ağırlıklı olarak kullanıldığı görülmektedir. Hav kısmı bozulmaya başlamış, hatta kenarı-kıyısı kopmuş, eskimiş halılar toplanmakta ve boyalı halıya dönüştürülmektedir.

İmalatın neredeyse durma noktasına geldiği Anadolu'da özel müteşebbisler için yeni bir çıkış yolu olarak görülen bu durum, eskimiş ve kullanım ömrünü tamamlamış halıların yeniden kazanılması ve ekonomiye kazandırılması bakımından önemlidir.

Ancak etnoğrafik, antik özelliği bulunan, maddi kültür ögesi vasfı bulunan örneklerin ekonomik girdi sağlama adına boyalı halıya dönüştürülmemesi gerekmektedir. Müteşebbislerin boyalı halıya dönüştürmek istedikleri örnekleri evvela iyi değerlendirmeleri ve etnoğrafik, antik özellikteki halıları kullanmamaları önem arz etmektedir.

KAYNAKÇA

AYTAÇ, Ahmet, "Makedonya Devlet Müzesi'nde Sergilenen Kilimlerin Teknik ve Desen Özellikleri", *S. Ü. Selçuklu Araştırmaları Merkezi I. Uluslararası Türk El Dokumacılığı Kongresi Bildirileri*, 2007, Konya, s. 51.

AYTAÇ, Ahmet, "Kırgızistan'da Bir Grup Halı ve Yanışlarının Anadolu Dokumalarıyla İlişkisi", *S. Ü. Selçuklu Araştırmaları Merkezi I. Uluslararası Türk El Dokumacılığı Kongresi Bildirileri*, 2007, Konya, s. 8.

KARAMAĞRALI, Beyhan, "Halı Sanatı Üzerine", *Türk Soylu Halkların Halı, Kilim, Cicim Sanatı Uluslararası Bilgi Şöleni*, Kayseri, 27-31 Mayıs 1996, s.175.

MÜLAYİM, Selçuk, "Tanımsız Figürlerin İkonografisi", *Türk Soylu Halkların Halı, Kilim, Cicim Sanatı Uluslararası Bilgi Şöleni*, Kayseri, 27-31 Mayıs 1996, s. 222.

THE WEAVING ART AMONG THE TURKIC TRIBES OF FARS PROVINCE IN IRAN
(İRAN'DA FARS BÖLGESİNİN TÜRK TOPLUMUNDA DOKUMA SANATI)

Ashkan RAHMANİ*
Majid Reza MOGHANIPOOR**

ÖZET

İran'ın güneybatısındaki Fars eyaletinde çeşitli göçebe toplumlar yaşamaktadır. Kaşkay, Hamse, Lor, Halaj ve Bolverdi bu toplumlardandır. Bu toplumlarda Lor, Lori, Kaşkay, Bolverdi ve Halaj'ı Türkçe konuşurlar. Hamselerin bazı boyları; İnalu, Baharlu, Nafar Türkçe konuşurlar, Baseri gibi bazı boylar Farsça ve Araplar Arapça konuşurlar. Türk kökenli bu toplumlar, Fars eyaleti boyunca dağılmış, hatta bazıları komşu eyaletine de yayılmıştır. Bu toplumların bazıları hala göçebe, bazıları ise uzun bir süredir yerleşmiş durumdadır. Diğer Türklerde olduğu gibi Fars eyaletindeki Türk toplumlarında, dokumaya çok önem verilmektedir. Halı dokumacılığı bu toplumlar arasında ortak dokuma sanatıdır. Fars eyaletinde, Türk halıları Anadolu, Kafkas halılarına Teknik, desen ve renkler bakımından benzer. Genel olarak bu eyaletteki Türk topluluğunun el dokumalarını teknik olarak iki gruba ayırabiliriz. 1. Havlı dokuma: halı, gabbe, çanta, halı-heybe. 2. Havsız dokuma: kilim, cözgü yüzlü cicim, kara çadır, çuval, at cülü, çanta, tuz torbası, masa örtüsü.

Yukarıdaki dokumaların bir kısmı saklama eşyası olarak kullanılır ve bazıları yer yaygısı için kullanılır. Bu bildiride, ilk önce Fars eyaletinin Türk toplumunun el dokumasını bir kütüphane çalışmasıyla tespit etmeye çalışacağız ve daha sonra dokumanın yapısını ve uygulama türünü tanıtacağız.

INTRODUCTION

Several nomadic societies live in the province of Fars, located on the south-west of Iran. Qashqai, Khamse, Lor, Khalaj, Bolverdi are these communities. The most obvious and well-known among these societies is the Qashqai tribe. The Qashqai are scattered in the provinces of Khuzistan, Isfahan, Bushehr and Kohgiluye-Buyer Ahmed, but they are mostly in the province of Fars. In Fars province; Qashqai Turks are more common in Shiraz (Fars province center), Firuzabad, Kazerun, Farashband, Abade and its regions. There is no definite information as to how, when and where this Turkic-originated society came to Fars province. Various ideas have been proposed by researchers on this subject. By assembling the ideas given on the Qashqai by Parham's article, “Gerhard Dofer” knew the Qashqai from the Oghuz Turks; while others wrote them as those with forehead white horses and sheep (Kaşka: alnı beyaz). Some of them know where the Qashqai come from Kashgar (Parham, 1362/1983:247). In the Encyclopedia of "Dehkhoda", he explained that the word of *Kaçkay* came from the Turkish language *Kaçmak* (=run away) (Dehkhoda, 1960). Another writer believes that, Qashqai migrated from Central Asia in XI. and XII. centuries (Oberling, 2004:11). The oldest information about the presence of this community in Fars province is based on XV. century. Tajeddin Hasan Ibn al-Shahab-i Yazdi mentioned the Qashqai tribe in the

* Assist. Prof. Dr., Shiraz University, Faculty of Art & Architecture, Department of Art, Iran.
** Assist. Prof. Dr., Shiraz University, Faculty of Art & Architecture, Department of Art, Iran.

"Gandoman" region (north of Fars province) in his book "Jâmi'ut-Tevârîh" (855-857 H. / 1451-1453 M.) (Afshar, 1362/1983:244). Later, from various ethnic backgrounds- Turkic, Lor, Kurdish, Lak, Arab, Persian and Baluch communities at different times, from different places- Central Asia, Caucasus, Iran, and Turkey- participated in the coming Qashqai.

Towards the end of the Safavid period, for the first time the Qashqai are recognized as a tribe, almost all of them in the XX. century showed themselves as a Turkic society (Beck, 1991:9). The majority of this society is Turks, and almost all of them speak Turkish with the West Oghuz dialect.

Nafar: There is not much information about the history of this tribe. It is probable that they come from Turkestan because their languages are Turkish. The governments in power in the second half of the 18th century (Afshar 1736-1747, Zand 1750-1794) were influential during their period (Hosseini Fasa'i, 2002:1583). This Turkic-origin society was settled in different parts of the Fars province - Ramjerd, Marvdasht and Lar. Some of them joined the Qashqai tribe.

Baharlu and Inalu: There are no dates for the arrival of these two Turkic tribes to the Fars province, as are the other Turks in the Fars province, but they are at least a hundred years before the Qashqai in Fars (Parham, 1371/1991:295). In the time of Moghol Baharlu came to Iran and immigrated to the Fars Province at the end of the Safavid period and Inalu came to Iran in Saljuk era (Safinejad, 1395/2016: 308-309). They settled in the villages on the roads they migrated and in the regions of cities like Darab and Fasa.

Bolverdi (Abulverdi): It is said that this society came from Turkestan to Iran. The main territories are called "Deregez" on the border of Iran and Turkmenistan to the north of Khorasan province. The name of this tribe was taken from Khorasan Abiverdi (Baverdi). Today this place is in the territory of Turkmenistan. Abulverdi formed part of the army of Nadirshah (1736-1747). In this period they came to the province of Fars and settled in Shiraz city (Ghahramani, 1355/1976). Part of this community has joined the Qashqai.

Khalaj: One of the Turkic-originated societies in the Fars province is the Khalaj. The Khalaj emigrated from Central Asia in the XI. century and settled to the south of Afghanistan. Then, during the Ghaznavid period, some migrated to India and some to Iran. It is also estimated that they came directly from Afghanistan to the province of Fars (Parham, 1364/1985:72-73). Most of the people who came to the province of Fars abandoned the nomadic life and settled in the Bavanat region in northeastern of Fars province. A small number of them continued to migrate. Then many of them were scattered in the Qashqai tribe.

Handwoven

The variety of handmade products is not the same in Turkic tribes of Fars province. In terms of abundance and richness of hand woven, Qashqai tribes are at the head of all the tribes and tribes of Fars province. Almost they weave all technique of hand woven and type of function. Carpet weaving is the most commonly used art of Baharlu, Inalu, and also Bolverdi, although black tent weaving is common among all the nomads of Fars. Each of them is described separately for the purpose of introducing and recognizing hand woven.

Pile weaving

Carpet weaving: this art is generally common among Turkic tribes of Fars province, in this society Qashqai carpet is more famous. The carpet is a kind of

weaving, which is provided by the knotting on the warp and also the passing the weft through the warp. The Turkic society carpets in the Fars province have geometric designs and they are woven with symmetrical and asymmetrical knots. The most famous designs of these carpets are “herati or mahidarham” (Photo:1), “boteh gobadkhani”, “nazem”, “moharramat”. The area of the woven carpets is usually less than 6 meters. Warp and pile are made of wool and weft is cotton, in the past they used goat or wool for weft instead of cotton.



Photo: 1, Carpet with mahiderham or herati design

Gabbe: Gabbe is a kind of pile carpet with high pile at least one centimeter. Weft is passed three - eight times in each row. All of using materials (pile, warp, weft) are wool. Formerly gabbe woven as a thicker floor covering that is why weavers were using undyed wool. The patterns used are rather simple geometric. Gabbe's exports have greatly influenced Gabbae's designs over the last few decades. Lion design (Photo: 2), Medallion and tree design are common in Gabbe (Photo: 3).



Photo: 2, Gabbe with lion design



Photo: 3, Gabbe with undyed wool

Ghali Khurjin (Saddlebag with carpet technique): Ghali khurjin is a saddlebag with carpet technique. This weaving is worthy of ownership. The size of each side of this saddlebag is 50 centimeter. They usually put money, jewels and valuable goods into it. Carpet designs are used for this saddlebag (Photo: 4).

Chanta (bag): This type of bag has various functions and is used to carry items such as personal things, mirrors, sewing and repairing tools, money, tobacco, and even the Quran. The size of square woolen bag is 20 to 40 cm. it is more woven with pile weaving technique and is hanging by a string to the mast of the tent (Photo: 5).



Photo: 4, Saddlebag with carpet technique



Photo: 5, Chanta (bag)

Flat weaves

Kilim: one of the flat weaves of the Turkic society of Fars province is kilim. Among them, Qashqai kilims are more well known. In terms of technique slit weave used in these tribes' kilims. The dominant color is red. Blue, yellow, green, white and brown are used in ground and border. The kilim is woven with more than 20 types of patterns and up to 12 square meters. The designs of the kilims are more similar to those of the Caucasian and Turkic society. The most famous of them are Langach, Khorasani, Shushtari, Donabeigi, Surmedan… etc. Application of the "mudakhel" in border is one of the characteristics of Fars kilim. In terms of design composition, Stripe design and medallion are preferred (Photo: 6-7).

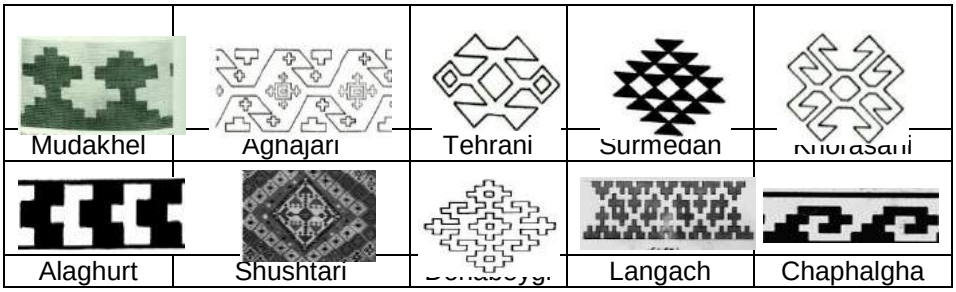




Photo: 6, Kilim with medallion design



Photo: 7, Kilim with stripe design

Jajim: It is hand made with the colorful warps and colorful wefts. Jajim designs always have a vertical strip and each strip has a single color and sometimes quadrangle or triangular shapes are made in vertical strip. In Fars, Jajams are woven in two separate narrow pieces and then sewn along the length. For weaving jajim, ground loom is used (Photo: 8-9).



Photo: 8, Jajim weaving on ground loom



Photo: 9, Qashqai warp faced Jajim

Palas: This is a kind of flat weaves, which woven with sheep wool and goat hair. It is woven as a floor spread and sometimes it is used as a blanket in the cold season in tribes and nomads. Its small size is used to spread under a tablecloth (Photo: 9).

Mafrash (bedding bag): it is only three dimensional textile of Turkic society in Fars province. It is used as storage items to keep blanket, kilim, jajim especially for guest using. Mafrash is woven with "supplementary alternative weft" technique (Photo: 10).



Photo: 9, palas as a floor spread



Photo: 10, Mafrash

Joval (Sack): There are two kinds of sack in Fars Turkic society; someone used as storage wool and hair. This one is 60-90 cm in width and 100-130 cm length (Photo: 11). kilim and jajim technique is preferred for above group sack. Second group are more valuable, is used to store grain, beans, nuts, something for eating (Photo: 12).



Photo: 11, sack for storing wool



Photo: 12, sack for storing beans

CONCLUSION

Textiles are an important part of the Turkic culture, we see everywhere and every time that weaving is important in Turkic society. Even if they live in different geographies, the colors of the weaving used by the Turks and their patterns are almost similar. Turkic society of Fars province in Iran as other Turks weave variety of weavings, these include carpet, rug, gabbe, bag, kilim, sack, saddlebag, bedding bag, tent, palas, types of bands, jajim, horse cover and so on. This shows the cultural unity among the Turkic societies. Due to the change of lifestyle, weaving has decreased and it has begun to lose its former significance.

REFRENCES

Beck, L. (1991). Nomad: A Year in the Life of a Qashqa'i Tribesman in Iran, Los Angeles: University of California Press.

Dehkhoda, A.A. (1339/1960). "Kaçkay", Loghat-name (Encyclopedic Dictionary), Tehran: Tehran University.

Ghahramani M. (1355/1976). Az Bavard ta Abiverd-e Khorasan (From Baverd to Khorasan). Shiraz: Khayyam.

Hosseini Fasa'i M. H. (1382/2002). Farsname'i Naseri. Mansoor Rastgar Fasa'i (edit.). Tehran: Amirkabir Publication.

Oberling, P. (1383/2004). The Qashqai Nomads of Fars. Farhad Tayyebipoor (Farsça Çev.). Tehran: Shiraz Publication.

Parham, C. (1364/1985). Destbaft haye Aşayeri ve Roostayi Fars (Tribal and Village Rugs from Fars), Vol. 1. Tehran: Amir Kabir.

Parham, C. (1371/1991). Destbaft haye Aşayeri ve Roostayi Fars (Tribal and Village Rugs from Fars), Vol. 2, Tehran: Amir Kabir.
Parham C. (1362/1983).“İle Ghashghai Key ve az Koja be Fars Amade Ast (When and Where has come from Qashqa’i Confederacy to Fars)”, Tribes and Nomads,Tehran: Agah.
Safinejad, J. (1395/2016). Jameshenasi Ilat ve Ashayer Iran (Sociology of Iranian Tribes and Clans). Tehran: Samt.

HATAY İLİ YAYLADAĞI İLÇESİNDE GELENEKSEL ÇÖMLEK YAPIMI

(TRADITIONAL POTTERY PERFORMED IN HATAY'S YAYLADAĞI PROVINCE)

Ayşegül KARAKELLE*
Adem ÇOLAK**

ABSTRACT

Culture is all material and spiritual values that human beings put forth in response to nature's creation. Pottery; the appropriate ceramics are formed by various methods of the body and produced with various products for daily use; It is a hand-crafted art based on culture and tradition. To be able to develop pottery art in an area, it is necessary to have clay beds that are as convenient as they are. The cultures in which the pottery products are found include the forms of production, forms of form, decor and décor methods reflect the vital and traditional structures. It is possible to see notable differences in the shapes and decorations of these traditionally produced products based on culture and tradition. Again, cultural and tradi- tional differences are seen in the ornamentation of the manufactured vessels. Cross-sections from daily life, beliefs related subjects are traditionally conveyed on traditionally and culturally produced products. Pottery, a subdivision of ceramics art, has developed in connection with the placement of primitive human beings into the soil, predominantly hunter and nomadic life. The mud was shaped and dried and transformed into articles of use, pottery making, and even some religious symbols and idols, leading to the development of civilizations. The pottery, which will be placed among the goods to meet the needs and make life easier, is widely used in the Anatolian societies even in the Neolithic period. Hatay, which hosts many cultural mosaics, also has an important potential in terms of handicrafts. Although there are only a few masters today in the Yayladağı district of Hatay, it is still possible to find simple and primitive pottery. In this report; the present situation of the pottery made in the region and the stages of product production will be explained with visual support.

Keywords: Hatay, Yayladağı, Crafts, Soil, Pottery

GİRİŞ

Geçmişte insanların ihtiyaçlarından doğan, günümüzde ise boş iş gücünü, çevredeki hammaddeyi değerlendirmek, insanın estetik duygularını beslemek, yaratıcı dürtülerini karşılamak amacıyla yapılan el sanatlarından biri de çömlekçiliktir. Çömlekçilik seramiğin ilkel bir dalı olarak kabul edilmekte ve ele alınmaktadır (Şanlı ve Kocacık, 2015).

Seramik sanatının temelini oluşturan çömlekçilik; çamurun elle veya çömlekçi çarkında biçimlendirilerek ve fırında pişirilerek sırlanan veya sırlanmadan yapılan, toprak çanak-çömlek olarak tanımlanabilir. Anadolu'da geleneksel seramik

* Dr. Öğr. Üyesi, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Hatay.
** Öğr.Gör., İskenderun Teknik Üniversitesi İskenderun Meslek Yüksekokulu El Sanatları Bölümü, İskenderun/Hatay.

sanatı incelendiğinde hemen hemen hepsinin bir çömlekçilik geçmişlerinin olduğu görülmektedir (Sökmen, 2015).

Geleneksel Türk günlük yaşamı ve bu yaşam içinde yer alan maddi kültür varlıkları hakkında bilgilerimizi ancak toprak altı ve üstünde günümüze ulaşabilen küçük verilerle kurgulamaya çalışmaktayız. Çömlekçiliğin geçmişine baktığımızda, Anadolu'daki arkeolojik bulgular sayesinde çömleğin Neolotik Çağla birlikte ortaya çıktığını görebilmekteyiz. Yerleşik yaşam tarzına bağlı olarak tarımsal faaliyetlerle elde edilen ürünlerin depolanma ihtiyacı, pişmiş topraktan çömlek üretiminin başlamasına ortam hazırlamıştır. Kilin kolay-ucuz temin edilmesi ve biçimlendirilmesi, kil kapların yaygın bir kullanım alanı oluşturmasında etkili olmuştur. Çömlek Anadolu'da olduğu gibi tüm dünyada geçmişten günümüze uzanan bu süreçte varlığını hala sürdürmektedir (Fındık ve Köşklü, 2013)

Hatay birçok kültürel mozaiği bünyesinde bulundurmasının yanı sıra el sanatları açısından bakıldığında da taş işlemeciliğinden dokumacılığa, bitkisel örücülükten çömlekçiliğe kadar birçok zanaatın günümüzde de hala birkaç usta ile de olsa da devam ettirilmeye çalışıldığı gözlenmektedir. Yayladağı ilçesine bağlı Güveççi ve Görentaş beldelerinde ise çömlek yapımına devam edilmektedir. Yöreye has mutfak kültürünün de çömlekçiliğin sürdürülmesinde oldukça önemli etkisi olduğu yadsınamaz. Tepsi kebabı, Belen tava, Oruk, Çiğ köfte, kısır gibi yöreyle özdeşleşmiş yemeklerin bu kaplarda yapılması bu yemeklere ayrıca lezzet katmaktadır.

Hatay ve çevresinde, kırsal kesimlere oranla toprak kaplar tercih edilmese de damak tadına hitap etmesi, daha sağlıklı olduğu düşüncesiyle hala birçok kişi tarafından tercih edilmektedir. Özellikle güveç ve meyhane pilavının bu kaplarla lezzet bulduğu söylenmektedir (Eraslan, 2013).

1. MATERYAL ve METOD

Hatay'ın Yayladağı ilçesine bağlı Güveççi ve Görentaş beldelerinde günümüzde birkaç usta ile çömlek yapımına devam edilmektedir. Günümüzdeki durumu ve yapım aşamalarını incelemek amacı ile 2018 yılı nisan ayı içerisinde adı geçen beldelere gidilerek 1'i Güveççi 1'i de Görentaş'ta olmak üzere 2 usta ile görüşülmüş, kullandıkları malzeme, araç-gereçler, ürün yapım aşamaları ve ürün çeşitleri hakkında bilgiler edinilmiş, fotoğraflanarak kayıt altına alınmıştır.

2. BULGULAR

Hatay'ın Yayladağı ilçesinde yapılan çömlekçilik hakkında Abdulhamit Şaşak, Özer Şaşak ve Hatice Yerköy isimli ustalardan çömlek yapımında kullanılan malzemeler (toprak cinsi, araç ve gereçlerin yöresel isimleri), ürün yapım aşamaları, fırınlama ve ürün çeşitleri hakkında bilgiler elde edilmiştir.

2.1Çömlek Yapımında Kullanılan Malzemeler

Hatay'ın Yayladağı ilçesinde yapılan çömlekçilikte, toprak (çamur), döndürgeç, sıyırgaç, kaşık, kahke tahtası, altlık (sunta), kazma-kürek-tırmık, ve çeşitli ebatlarda plastik leğenler kullanılmaktadır.

2.1.1 Toprak

Hatay, toprak türleri bakımından oldukça zengindir. İl sınırları içerisinde en yaygın olanlar; kırmızı-kahverengi Akdeniz toprakları, kırmızı Akdeniz toprakları, kahverengi orman ve killi kireçli topraklardır. Çömlek yapımında kullanılan kırmızı toprak içerisinde demiroksit oranının fazlalığı renginin kırmızı ve sert bir yapıda olmasını sağlamakta, beyaz toprağın ise içerisinde kil ve kireç barındırmasından

dolayı da oldukça yumuşak bir yapıya sahiptir.




Fotoğraf: 1 Çömlek yapımında kullanılan topraklar

Bu nedenle çömlek yapımında 2'ye (beyaz), 1 (kırmızı) oranında toprak kullanılmaktadır (Fotoğraf 1).

2.1.2. Döndürgeç-Sıyırgaç

Yapılan ürünün (tepsilik, güveç, köftelik vb. gibi) üzerine çamur ekleme esnasında rahatça döndürmeye yarayan metalden yapılmış alete *döndürgeç* adı verilmektedir (Fotoğraf 2). Ayrıca toprağın çamur haline getirilmesi esnasında kürek üzerinde topaklaşan çamuru sıyırıp temizlemeye yarayan metal ya da ahşaptan yapılmış alete de *sıyırgaç* adı verilmektedir (Fotoğraf 3).





Fotoğraf: 2 Döndürgeç

Fotoğraf: 3 Sıyırgaç

2.1.3 Altlık (Sunta) ve Kahke Tahtası

Döndürgeç üzerine konan ve yapılacak çömleğin taban kısmının oturtulduğu, ürün ebadına göre ayarlanmış kaideye yörede *altlık ya da sunta* diye adlandırılmaktadır (Fotoğraf 4). Çömlek yapımında kullanılan çamur hamurunu küçük parçalar halinde aldıktan sonra üzerinde yaklaşık 1 m. uzunluğunda rulolar haline getirmeye yarayan ahşap tablaya da *kahke tahtası* denmektedir (Fotoğraf 5).




Fotoğraf: 4 Altlık (Sunta)

Fotoğraf: 5 Kahke Tahtası

2.1.4. Kaşık, Leğen, Kazma-Kürek-Tırmık

Yapılan çömleğin aşama aşama ilerleme esnasında yüzeyinde oluşan pürüzleri yok etmek için kullanılan ahşaptan yapılmış malzemeye *kaşık* adı verilmektedir (Fotoğraf 6). Ayrıca çömlek yapımında kullanılacak toprağı ıslatmak için çeşitli ebatlarda *leğen* (Fotoğraf 7), dağlardan toprak getirmek için ve yine çamur yapma işleminde de *kazma-kürek-tırmık* gibi aletlerden faydalanılmaktadır (Fotoğraf 8).



Fotoğraf: 6 Kaşık



Fotoğraf: 7 Leğen



Fotoğraf: 8 Kazma-Kürek-Tırmık

2.2 Çömlek Yapım Aşamaları

Abdulhamit Şaşak ve Özer Şaşak'tan alınan bilgilere göre traktörlerle dağlardan getirilen topraklar elek yardımıyla içerisinde bulunan yabancı ot, taş ve kayalardan arınması için birkaç kez elendikten sonra 1 çuval sert- kırmızı toprak, 2 çuval beyaz-yumuşak toprak karıştırılarak çamur yapmaya hazır hale getirilir. Büyükçe bir naylon örtü üzerine havuz şeklinde serilen toprak suyla ıslatılarak (Fotoğraf 9), ayak yardımıyla iyice ezilip hamur kıvamına getirilir (Fotoğraf 10). Hazırlanan çamur üzeri örtülerek en az 24 saat dinlendirilir (Fotoğraf 11).



Fotoğraf:9-10-11

Daha sonra küçük parçalar halinde koparılan çamur kahke tahtası üzerinde yaklaşık 1 m. uzunluğunda rulolar şeklinde hazırlanır (Fotoğraf 11). Altlık üzerine yapılacak ürünün ölçüsünde taban kısmı koyulduktan sonra (araştırma esnasında işlem basamakları gözlemlenen; köftelik diye adlandırılan ve içerisinde çiğ köfte, kısır, içli köfte gibi yiyeceklerin yapıldığı çömleğin taban çapı 25 cm, ağız çapı 35 cm, yüksekliği ise 20 cm olarak ölçülmüştür) yine ürünün şekline göre tek tek sıra halinde döndürgeç çevrilerek el yardımıyla yerleştirilen çamur rulolarla çömleğin gövde kısmı oluşturulur (Fotoğraf 12-13). Fakat bu işlem belirli aralıklarla yapılmak

zorundadır. 5 cm. yükseklik çıkıldıktan sonra çömlek en az 6-8 saat kurumaya bırakılmalıdır. Kuruma işlemi tamamlanmadan üzerine atılacak olan yaş kat ürünün şeklinin bozuk olmasına sebep olabilmektedir. Yapım esnasında çömlek yüzeyinde meydana gelen dalgalanmaları ve pürüzleri yok etmek amacıyla kaşık adı verilen özellikle gürgen ağacından yapılmış ahşap aletle düzeltilerek ürün hazır hale getirilir (Fotoğraf 14).



Fotoğraf: 11



Fotoğraf: 12



Fotoğraf: 13



Fotoğraf: 14

Tamamlanan ürünler, en az bir gün gölgede bekletildikten sonra (Fotoğraf 15), pişirme işlemi için alt katmanına odun parçaları yerleştirilen, çapı 2 m. derinliği de 50 cm. olan fırınlara dizilirler (Fotoğraf 16). Pişirilecek ürünlerin en üst kısmına ise yörede *ceft* adı verilen kızılçam kabuğu serilir. Bunun sebebi, çömleklerin hem üst kısımlarının pişmesini hem de çömleklerin renginin kırmızı olmasını sağlamaktır.



Fotoğraf: 15



Fotoğraf: 16

Gün boyu devam eden fırınlama işlemi odunlar tamamıyla yandıktan sonra tamamlanır ve ürünler soğumaya bırakılır (Fotoğraf 17). Fırından çıkarılan ürünler kullanıma hazır hale getirilir (Fotoğraf 18).



Fotoğraf: 17



Fotoğraf: 18

2.3. Elde Edilen Ürün Çeşitleri

Hatay'ın Yayladağı ilçesi Güveççi ve Görentaş beldelerinde yapılan çömlek çeşitleri arasında daha çok günlük kullanım amaçlı; güveç (Fotoğraf 19), düdüklü tencere (Fotoğraf 20), küllük (Fotoğraf 21), dolmalık (Fotoğraf 22), zeytinyağı küpü (Fotoğraf 23), dolma taşı (Fotoğraf 24), tepsilik (yöresel lezzet olan tepsi kebabının yapıldığı çanak) (Fotoğraf 25), köftelik (Fotoğraf 26), gibi ürünler yer almaktadır. Ayrıca dekoratif ve hediyelik eşya için tasarlanan mumluk, kumbara, sütlaç kasesi, çerezlik ve saksı gibi hammaddesi toprak olan bu ürünleri de görebilmekteyiz (Fotoğraf 27).



Fotoğraf: 19



Fotoğraf: 20



Fotoğraf: 21



Fotoğraf: 22



Fotoğraf: 23



Fotoğraf: 24



Fotoğraf: 25



Fotoğraf: 26



Fotoğraf: 27

SONUÇ

Hatay'ın Yayladağı ilçesinde Güveççi ve Görentaş beldelerinde yapılmaya devam eden çömlekçilik, maalesef ki birkaç usta ile hayatta kalma çabası vermektedir. Geleneksel olan bu üretim şeklinin Türkiye'nin kültürel miras sürekliliği açısından da önemi büyüktür. Zira geleneksel zanaatın tanınması yanında yemek geleneklerinin belirlenmesi ve sürdürülmesi açısından da büyük önem taşımaktadır. Sürdürülebilir bir yaklaşımla, bu el sanatımızı kendi değer ve özelliklerini koruyarak desteklemek ve yörenin önemli bir parçası olan gastronomi kültürüyle birlikte değerlendirmek son derece önemlidir. Somut olmayan bu kültürel mirasımızın tamamen unutulup kaybolmaması adına DOĞAKA, TKDK, SODES ve yerel yönetimler tarafından desteklenecek projelerle hem kırsal turizm desteklenmesi hem de yöre insanının ekonomisine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Eraslan, A., 2009, *Antakya ve Çevresinde El Sanatları*, Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2009 6 (12), 373-402

Fındık, N. Ö., ve Köşklü Z., *Gümüşhane/ Dölek Köyünde Çömlekçilik,* Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 2013, e-dergi.atauni.edu.tr, Erişim Tarihi:01.04.2018

Sökmen S. (2015). *Bitlis İli Kavakbaşı ve Günkırı Beldelerinde İlkel Çömlekçilik ve Günümüzdeki Durumu*. Kalemişi Dergisi, 3 (6), s.59-73.

Şanlı, H. S. ve Kocacık, A. (2015). *İzmir İli Menemen İlçesi Çömlekçiliğinde Örnek: Timur Çetindağ Atölyesi.* Kalemişi Dergisi, 3 (6), s.1-30.

Sözlü Kaynaklar

Abdulhamit ŞAŞAK, Görentaş Beldesi, 75 yaşında, Okur-yazar, 28.04.2018

Hatice YERKÖY, Güveççi Beldesi, 78 yaşında, Okur-yazar değil, 12.04.2018

Özer ŞAŞAK, Görentaş Beldesi, 28 yaşında, Ortaokul, 28.04.2018

2. OTURUM (2. SESSION)-B Salonu (B Hall)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. SitareTURAN-Dr. Öğr. Üyesi (Assist. Prof. Dr.) Ayşegül KARAKELLE

YAKUB KERİM'İN KÖY MONOGRAFİLERİ: KIRIM TOPRAKLARINA YENİDEN KÖK SALMAYA ÇALIŞMAK

(YAKUB KERİM'S VILLAGE MONOGRAPHS: TRYING TO TAKE ROOT AGAIN INTO CRIMEAN LANDS)

Mehmet AÇA*

ABSTRACT

Crimean Tatars, who were exiled from their homeland to various regions within the Soviet Union, including Uzbekistan, in 18 May 1944 and who began to return again to their homeland as of 1980s, have tried to make the Crimea on which they have lived for centuries (as) homeland again and to rebuild their national identities upon these lands, after returning. Being within the first Tatarian group to return to the motherland, Crimea, in 1975 from Uzbekistan to which he had been exiled together with other Tatars, Yakub Kerim has a special place in struggles of making the Crimea (as) homeland again and rebuilding the identity upon the Crimean lands, which have been interrupted by the fact that Russia Federation annexed the Crimea Autonomous Region to itself (the mainland Russia) in 2014 and that it deported political leaders of Crimean Tatars out of the Crimea. Started to serve for the struggle of Crimean Tatars by settling into Simferopol after returning to the Crimea, Yakub Kerim brought Crimeans Tatars' origins in Kuçük-Uzen, Ulu-Uzen and Kuru-Uzen to light, through his monographs for three villages which were published by him, in the context of history, ethnography and folklore.

Being originally an engineer, Yakub Kerim's the said monographs for three villages are important to not only serving to struggles of making the Crimea (as) homeland again but also giving information on, before and after deportation, Crimean Tatars' histories, geographies, identities, traditions, social lifes, value judgements and economic activities, in particular Kuçük-Uzen, Ulu-Uzen and Kuru-Uzen. In this study, firstly, we will give information on Yakub Kerim having an important place in struggles of rebuilding the Tatar identity upon Crimean lands, and then, we will evaluate monographs for three villages, written by him, in the context of values, traditions and social life, having importance in building national identity.

Key Words: Crimea, Deportation, Identity, Yakub Kerim, Village Monograph.

GİRİŞ

18 Mayıs 1944'te vatanları Kırım'dan, başta Özbekistan olmak üzere, Sovyetler Birliği bünyesindeki çeşitli bölgelere sürülen ve 1980'lerden itibaren[1]

* Prof. Dr., Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul.

[1] Günümüzde Kırım toprakları üzerinde 350.000 civarında Tatar yaşamaktadır. Kırım'a göçler, 1967'de başlamış olup 1980'lerin sonuna kadar (1980'lerin sonuna kadar sahte belgelerde 10.000 kişi Kırım'a girebilmiş, 100.000 kişi de geri çevrilmiştir) bin bir güçlükle devam etmiştir. Asıl büyük göç dalgaları, 1990'da Sovyetler Birliği'nin dağılmasından sonra görülmüştür.

yeniden vatanlarına dönmeye başlayan Kırım Tatarları, dönüş sonrasında zorlu bir süreçten geçmişlerdir. Sovyetler Birliği'nin dağıldığı 1990'ların başından itibaren dalgalar halinde Kırım topraklarına dönen Tatarlar, bir yandan siyasi ve ekonomik sorunlarla boğuşmuşlar, diğer yandan da Tatar milli kimliğini Kırım toprakları üzerinde yeniden inşa etme çabasına girişmişlerdir. 1944 sürgünü, Kırım toprakları üzerinden sadece insan varlığını silmemiş; tarihi de yer adlarıyla birlikte yok etmiştir. Bu yok oluş sürecinden ibadethaneler ve mezarlıklar da nasibini almıştır. 1930'lu ve 40'lı yıllarda yetiştirdiği aydın, bilim insanı, edebiyatçı ve sanatçıları yok edilen, başka bir deyişle hayat damarları koparılan Kırım Tatarlarının, özellikle de aydınlarla akademisyenlerin vatana dönüş sonrası dil, tarih ve kültür konulu çalışmaları, salt bilimsel ya da akademik kaygılardan kaynaklanmamıştır. Söz konusu alanlardaki çalışmalar, bir yandan Kırım Tatarlarının Kırım toprakları üzerindeki uzun geçmişini bir kez daha gözler önüne sermeyi, öte yandan da Tatar gençlerine dil, kültür ve kimlik bilinci vermeyi amaçlamıştır. Köklerinden ve topraklarından koparılan ve kendilerini ana vatan Kırım'a dönme umuduyla ayakta tutan Kırım Tatarları için köklü bir geçmişe, dile ve kültüre sahip olmak, büyük bir önem arz etmiştir. Bu nedenle, Kırım'ın yeniden Rusya Federasyonu'na bağlandığı 2014'e kadar, bir yandan tarih araştırmalarına, diğer yandan da dil, edebiyat, kültür ve sanat araştırma ve etkinliklerine ağırlık verilmiştir. Tatar akademisyenler, bu süre zarfında, 1930'larda Sovyet yönetimince yok edilen, hapse atılan ve sürgüne gönderilen Tatar aydınları, araştırıcıları ve edebiyatçılarının eserlerini yeniden yayımlama ve Tatar gençlerini bu eserlerle buluşturma gayreti içinde olmuşlardır. Tatar aydınlarıyla akademisyenleri, sürgünlük yıllarında Taşkent'te yayımlanan Tatar dili, edebiyatı ve folkloru ile ilgili kitapları da Kırım topraklarında üzerinde yeniden yayımlamışlardır. Dil ve kültür konulu çalışmalarla çocuklarla gençlerin eğitiminde geleneksel kültüre özgü unsurlara önem verilmiş; Tatar masalları, efsaneleri, fıkraları (Ahmet Ahay, Osman Ağa ve Nasreddin Oca fıkraları), manileri, atasözleri ve yırları ile Âşık Ömer, Gevheri gibi Anadolu sahasında da sevilen halk şairleri ve Çora Batır gibi destan kahramanları üzerinde durulmuştur. Üzerinde önemle durulan geleneksel unsurlar arasında geleneksel Tatar mutfağı, geleneksel kıyafetler, geleneksel müzik ve eğlence kültürü, milli ve dini bayramlar da yer almıştır. Kırım Tatarlarının köklü bir yazılı ve sözlü geleneğine sahip olduğunu göstermeye çalışan araştırıcılar, öte yandan Kırım Tatarlarıyla diğer Türk boyları arasındaki kültürel birlikteliğe de önem vermeye çalışmışlardır.

2014'te Rusya Federasyonu'nun, Kırım Özerk Bölgesi'ni kendisine bağlaması ve Kırım Tatarlarının siyasi önderlerini Kırım dışına sürmesiyle kesintiye uğrayan Kırım'ı yeniden vatan kılma ve Tatar kimliğini Kırım toprakları üzerinde yeniden inşa etme çabalarında, diğer Tatarlarla birlikte sürgün edildiği Özbekistan'dan 1975'te ana vatan Kırım'a ilk dönen Tatar grubu arasında yer alan Yakub Kerim'in özel bir yeri vardır. Bu çalışmada, Yakub Kerim hakkında bilgi verilecek, ardından da kaleme aldığı üç köy monografisi, milli kimliğin inşası sürecinde önem arz eden değerler, gelenekler ve sosyal hayat bağlamında değerlendirilecektir.

Toprağa, Denize ve İnsana Dair: Üç Köy Monografisi

1975 yılında Özbekistan'dan ana vatan Kırım'a ilk dönen Tatar grubu arasında yer alan Yakub Kerim, Aluşta'ya bağlı Ulu-Uzen köyünde kalabalık bir ailede dünyaya gelmiştir. 1943 yılında köyünün Alman askerleri tarafından işgal

edilmesi üzerine bütün köy ahalisi ile birlikte Kuçük-Uzen'e göç etmek zorunda kalmıştır. 18 Mayıs 1944'te diğer bütün Kırım Tatarları ile birlikte Kırım'dan sürülmüş, 1975'e kadar Özbekistan'ın Fergana bölgesinde yaşamak zorunda kalmıştır. Asıl mesleği makine mühendisliği olan Yakub Kerim, Kırım'a döndükten sonra Akmescit'e yerleşmiş ve Kırım Tatarları davasına hizmet etmeye başlamıştır. Kırım'a döndükten sonra Akmescit'e yerleşerek Kırım Tatarları davasına hizmet etmeye başlayan Yakub Kerim, yayımladığı üç köy monografisi ile Kırım Tatarlarının Kuçük-Uzen, Ulu-Uzen ve Kuru-Uzen'deki köklerini tarih, coğrayfa, etnografya ve folklor bağlamında gözler önüne sermiştir. Aslen bir mühendis olan Yakub Kerimi'nin söz konusu üç köy monografisi, sadece Kırım'ı yeniden vatan kılma ve Tatar kimliğini Kırım torakları üzerinde yeniden inşa etme çabalarına hizmet etmesiyle değil, Kuçük-Uzen, Ulu-Uzen ve Kuru-Uzen özelinde Kırım Tatarlarının sürgün öncesi ve sonrası tarihleri, coğrafyaları, kimlikleri, gelenekleri, sosyal hayatları, değer yargıları ve ekonomik faaliyetleri hakkında bilgi vermesi bakımından da oldukça önemlidir.

2017 yılında Kırım Tatarlarının ana vatan Kırım'a dönüşlerini anlatan "Avdet" adında bir kitap daha yazan (kitap, ne yazık ki 300 adet basılabilmiştir) Yakub Kerim'in Türkiye'deki halk bilimi araştırıcıları için de örnek olacağını düşündüğümüz köy monografilerinden ilki, "Kuçük-Uzen Tarih, Etnografiya" adını taşımakta olup, 2006 yılında 500 adet basılmıştır.

Yakub Kerim, Aluşta'dan Sudak'a giden yolun 31. kilometresinde yer alan Kuçük-Uzen köyünü, öncelikle tabiat özelliklerinden yola çıkarak anlatmaya başlar. "Kuçük-Uzenniñ Tabiatı" başlıklı bölümde (Kerim, 2006: 5-12) Fergana'daki elli yıllık sürgün hayatından sonra Kuçük-Uzen'e dönen Abdurefi Tohtar Muradasıl Oğlu'nun anılarından yola çıkarak Kuçük-Uzen'in kırlarında yetişen otlar ve meyveleri; dereleri, kaynakları ve kırları hakkında bilgi veren kitabın "Kuçük-Uzen Koyü" (s. 13-34) ve "Kuçük-Uzenniñ Medeniy Merkezleri" (s. 35-55) başlıklı bölümleri, içeriği ve yorumları ile Kırım Tatar milli kimliğinin Kırım toprakları üzerinde yeniden inşa edilmesi süreci açısından oldukça önemlidir.

Türkiye'deki araştırıcılar için de örnek bir çalışma olarak nitelendirebileceğimiz kitabın "Kuçük-Uzen Köyü" başlıklı bölümü, köyün ekonomisi hakkındadır. Bölümden köylülerin vaktiyle alış verişlerini Akmescit, Bahçesaray, Akyar, Kerç, Kefe, Kezlev, Aluşta, Sudak ve Karasuvbazar pazarlarında yaptıklarını; bu pazarlarda tütün, taze ve kuru meyve, üzüm, bal, yün, deri, peynir, et, balık, üzüm şarabı, üzüm pekmezi, zeytin, fındık, ceviz ve kızılcık gibi ürünleri sattıklarını; bunların karşılığında ise buğday, arpa, pamuk bez, keten, elbise, ev eşyaları, sanayii ürünleri ve tuz satın aldıklarını öğrenmekteyiz. Bölümden köyün geçmişinde bahçecilik, bostancılık, hayvancılık, arıcılık, tütüncülük, kayıkçılık ve balıkçılık mesleklerinin yaşamsal bir öneme sahip olduğu anlaşılmaktadır. Yakub Kerim'in daha çok geçmişe dönük bu aktarımları, toprakla insanın uyumunu Kırım ve Tatarlar üzerinden çarpıcı bir şekilde gözler önünde sermektedir.

"Kuçük-Uzenniñ Medeniy Merkezleri" başlığı altında verilen Küçük-Üzen Köyü'ndeki 1917 Ekim Devrimi öncesi sosyal hayatın biçimlendiği ve yaşandığı sosyal ve kültürel ortamlar (cami, mektep, kahvehaneler, berber dükkânı, fırıncılar, ustahaneler, kasaplar, kaynak) hakkındaki bilgiler oldukça dikkat çekicidir. Bu bilgiler, Kırım Tatarlarının genelde Kırım, özelde ise Kuçük-Üzen toprakları üzerinde nasıl da canlı ve üretken bir hayat sürdürdüklerini gözler önüne sermenin yanı sıra, önce esaret altına alınan, daha sonra da toptan sürülen bir toplumun

nelerden mahrum bırakıldığını trajik bir şekilde anlatmaktadır. Anılan başlık altında Kuçük-Uzen'in çalgıcı (müzisyen), berber, fırıncı ve kasapları hakkında da bilgi veren Yakub Kerim, köyün düğünleri üzerinde de ayrıntılı bir şekilde durmuştur.

Köyün sosyo-kültürel ve ekonomik yapısı hakkında daha çok geçmişe dönük anlatımlarda[2] bulunan Yakub Kerim, kitabının "Tarihiy Malumatlar" (Kerim 2006: 56-315) başlığı altında Kuçük-Özen'in tarihini I. Dünya Savaş'ından başlayarak 1917 Bolşevik Devrimi, II. Dünya Savaşı, Kırım'ın Sovyet Ordusu tarafından işgali, sürgün ve soykırım, gurbet ve dönüş (avdet) sıralamasıyla anlatmıştır. Kerim'in anlatımlarından 1944'te sürülen 393 ailenin ancak yüzde onunun 1990 sonrasında köye geri dönebildiğini; köyde 2006 itibariyle Kırım Tatarı 35 ailenin yaşamakta olduğunu öğrenmekteyiz.

Avdet sonrasında hayatını Kırım Tatarlarının Kırım'ı yeniden vatan kılma ve bu topraklar üzerinde Kırım Tatar kimliğini yeniden inşa etme mücadelesine adayan Yakub Kerim'in bir diğer köy monografisi "Ulu-Uzen ve Ulu-Uzenliler, Etnografiya, Tarih" adını taşımakta olup 2009'da 500 adet basılmıştır.

Yakub Kerim'in bu kitabı, tıpkı bir önceki kitabı "Kuçük-Uzen Tarih, Etnografiya" gibi, Kırım Tatarlarının tarihine, etnografyasına, geleneksel hayatına ve folkloruna Ulu-Uzen özelinde ışık tutmaktadır. Ulu-Uzen köyünün 1917 öncesi esnaflarına, cemaat merkezlerine (cami, kahvehaneler, mektep, Ulu-Uzen klubü), çocuk oyunlarına, atasözlerine, türkülerine, fıkralarına/şakalarına (Ahmet Ahay, Osman Ağa ve Nasreddin Oca fıkraları), düğün âdetlerine, lakaplarına, geleneksel yemeklerine, bayramlarına (Ramazan, Kurban, Yılbaş, Hıdırlez ve Derviza bayramları ile Aşir künü), takvime bağlı örf-âdetlerine de yer veren kitap, hem başarılı bir köy monografisi olması hem de Kırım Tatarlarının sökülüp atıldıkları köylerden olan Ulu-Uzen'deki köklerini çarpıcı bir şekilde gözler önüne sermesi bakımından önemlidir.

Köyün sosyo-kültürel yapısı üzerinde, ilk kitabı Kuçük-Uzen'e nazaran çok daha ayrıntılı bir şekilde duran Kerim'in bu kitabı, her ne kadar Ulu-Uzen'den söz ediyor olsa da Kırım Tatarlarının sürgün öncesi geleneksel hayatları hakkında başvurulabilecek temel bir kaynak görevi de üstlenmektedir. Bu kitap sayesinde örneğin Kırım Tatar köylerinde Navrez'in ("Yılbaş bayramı") Sovyet dönemine kadar geleneksel biçimiyle kutlandığını, Sovyet yönetiminin yılbaşını 1 Ocak olarak ilan etmesinden sonra, diğer pek çok geleneksel gün gibi unutulmaya başlandığını; Özbekistan'a sürülen Kırım Tatarlarının Özbeklerin etkisiyle "Navrez" demeye başladıkları "Yılbaş Bayramı"nı vatanlarına döndükten sonra da özellikle de köylerde eskisi kadar yaygın ve coşkulu bir şekilde olmasa da kutlamaya devam ettiklerini öğrenmekteyiz (Kerim 2009: 237-238).

Bir önceki kitabında tarihe Kuçük-Uzen özelinde yer veren Kerim'in bu kitabında Kırım Tatarlarının tarihini Kırım Hanlığı'ndan başlayarak 20. yüzyılın sonlarından itibaren başlayan sürgünden dönüşe kadar Kuçük-Uzen'den de söz ederek kapsamlı bir şekilde anlattığı görülmektedir. Kerim'in söz konusu kitabı, Kırım Tatar tarihi hakkında kapsamlı bilgi edinmek isteyenler açısından da ayrıca önemlidir.

[2] Yakub Kerim, kitabının sonunda, bu geçmişe dönük anlatımlarına kaynaklık eden on kişinin ismine yer vermiştir. Bu isimlerin en yaşlısı 1906, en genci ise 1925 doğumludur (Kerim 2006: 316).

Yakub Kerim, Ulu-Uzen'in sürgün öncesi sosyo-kültürel yapısı, coğrafyası, ekonomisi ve tarihi hakkında bilgi verdiği kitabını, ağırlıklı olarak bu köyden olan insanların geçmişe dönük anlatımlarından yola çıkarak hazırlamıştır. Kerim'in çalışmasının sonunda adlarına yer verdiği bu 22 kişiden bazılarının daha kitap yayımlanmadan vefat ettikleri görülmektedir. Bu durum, Yakub Kerim'in Ulu-Uzen'in geçmişi hakkında bilgi verebilecek bazı kişilere vefat etmelerinden önce ulaşarak ne kadar önemli bir görevi yerine getirdiğini göstermektedir.

Yakub Kerim'in üzerinde duracağımız üçüncü monografisi, "Kuru-Uzen Zamanlar, İnsanlar, Takdirler" adını taşımakta olup 2011 yılında 500 adet yayımlanmıştır.

Kerim'in bu kitabı, diğer iki kitabı gibi, Kırım Tatarlarının tarihine, 1917 öncesi etnografyasına, geleneksel hayatına ve folkloruna Kuru-Uzen özelinde ışık tutmaktadır. Yakub Kerim, Kuru-Uzen cemaat merkezlerine (cami, kahvehane, mektep, Kuru-Uzen klubü, berber dükkânı, ekmek fırını, kasap, vd.), çocuk oyunlarına, atasözlerine, fıkralarına/şahalarına (Ahmet Ahay, Osman Ağa ve Nasreddin Oca fıkraları), düğün âdetlerine, eleneksel yemeklerine, bayramlarına (Ramazan/Oraza, Kurban, Yılbaş, Hıdırlez ve Derviza bayramları ile Aşir künü), takvime bağlı örf-adetlerine ve yağmur dualarına da yer verdiği kitabının "Uzülmesin Nesilim" (Kesilmesin Soyum) başlıklı girişinde genç neslin alışkanlık eseri bilinçsizce Kutlak'a Veseloe, Kuçük-Uzen'e Maloreçke, Ulu-Uzen'e General'skoe, Kuru-Uzen'e Solneçnogorsk, Karasuvbazar'a da Belogorsk dediklerinden söz etmiştir. Kerim'in bu sözleri, yüzyıllar boyunca Kırım Tatarlarına beşiklik eden bu köylerin adlarının sürgün sonrasında Ruslar tarafından değiştirildiği gerçeğine vurgu yapmanın yanı sıra, sürgünden dönen genç kuşağın bir milletin vatan topraklarına vurduğu damgalar olan yer adları konusunda pek de duyarlı olmadığını gözler önüne sermektedir. Kerim'in bu tespiti, kanaatimizce, bu üç köy monografisinin neden bu kadar önemli ve değerli olduğu sorusuna cevap verebilmek için tek başına yeterlidir.

Kitabının sonunda 18 Mayıs 1944'te Kuru-Uzen'den sürülen 192 aile hakkında ayrıntılı bilgilere de veren Kerim, Kuru-Uzen köyü hakkında bilgi toplamasına yardım eden kişileri de kısaca tanıtmıştır. Bu kişilerin en yaşlısı 1916, en genci ise 1935 doğumludur.

SONUÇ

18 Mayıs 1944'te Sovyet yönetimince vatanlarından sürülen Kırım Tatarlarını sürgün yıllarında ayakta tutan şey, vatana geri dönme umudu olmuştur. 1990'ların başından itibaren büyük dalgalar halinde Kırım'a dönen ve siyasi, kültürel ve ekonomik sorunlarla boğuşmak zorunda kalan Kırım Tatarları için Kırım topraklarına yeninden kök salmak, Kırım Tatar kimliğini bu topraklar üzerinden yeniden inşa etmek birincil hedef olmuştur. Bu uğurda 2014'e kadar yoğun bir çaba sarf edenler arasında, yukarıda da ifade edildiği gibi, Yakub Kerim'in ve kaleme aldığı üç köy monografisinin özel bir yeri vardır.

2014 yılına kadar yoğun bir şekilde sürdürülen çabalar, maalesef, Kırım'ın Rusya Federasyonu'na bağlanması ve Kırım Tatarlarının önde gelen kanaat ve inanç önderlerinin Kırım dışına sürülmeleri, tutuklanıp hapislere atılmaları; akademisyenlerle aydınların baskı altında tutulmaları; Kırım'daki eğitim, kültür ve kimlik politikalarının Rusya Federasyonu'nun çıkarları doğrultusunda değiştirilmesi

gibi nedenlerle kesintiye uğramıştır.[3] Kırım Tatarlarının aleyhine olan mevcut durumla bundan sonra yaşanması muhtemel olumsuz gelişmeler dikkate alındığında Yakub Kerim'in üç köy monografisinin anlam ve değeri çok daha iyi anlaşılacaktır.

Aluşta sınırları içinde bulunmaları ve birbirlerine yakın olmalarının da etkisiyle Ulu-Uzen ile Kuru-Uzen'in halk edebiyatı ürünlerine benzer örnekleri vermesine rağmen Yakub Kerim'in hazırlamış olduğu bu üç köy monografisinin yöntem, kaynak, veri ve verileri ele alış biçimi gibi açılardan başarılı olduğu; Kırım Tatarlarının sürgün öncesi geçmişini, coğrafyasını, sosyo-kültürel yapısını, maddi kültürünü, ekonomik etkinliklerini sözlü ve yazılı kaynaklardan elde edilen veriler ışığında başarılı bir şekilde anlattığı görülmektedir. Bir mühendis olan Yakub Kerim, bu üç monografisi ve 2017 yılında kaleme aldığı "Avdet" adlı kitabıyla, yıllarca hasret kaldığı vatanına ve bir parçası olduğu Kırım Tatarlarına borcunu ziyadesiyle ödemiştir.

KAYNAKÇA

KERİM, Yakub. (2006). Kuçük-Uzen Tarih, Etnografiya. Akmescit: "Dolya" Neşriyatı.

KERİM, Yakub. (2009). Ulu-Uzen ve Ulu-Uzenliler, Etnografiya, Tarih. Akmescit: "Kırımdevokuvpedneşir" Neşriyatı.

KERİM, Yakub. (2011). Kuru-Uzen Zamanlar, İnsanlar, Takdirler. Akmescit: "Kırımdevokuvpedneşir" Neşriyatı.

[3] Bu noktada, Moskova'nın 2014 yılında "İstoriya Kırım" (Kırım Tarihi) adlı kitap üzerinden Kırım tarihini yeniden yazmaya çalıştığını, Kırım Tatarlarına ait kurumları yeniden düzenlediğini, Kırım'a Rusya'nın orta bölgelerinden nüfus kaydırdığını da özellikle belirtmek gerekir.

ŞARKILARDA NARSİZM

(NARCISM IN THE LYRICS)

Fatma KALPAKLI*

ABSTRACT

Everbody must have heard about the story of Narcissus. Relying on the story of Narcissus, we will try to compare and contrast some Turkish and English lyrics. Despite having the cultural heritage of courtly love since the Medieval times in the West and having the cultural heritage of the appreciation of the love of a young man for a beautiful young woman in Anatolian songs in the East, today it is not very rare to see some lyrics (such as the lyrics of Ferhat Göçer's songs, expressing that he would love only himself [*Yıllarım Gitti*] and the lyrics of Taylor Swift's songs, emphasizing that she is the Queen of her lover [Blank Space]), which appreciate self-love and individualism rather than the love for the beloved one. Thus, in this study, we will try to analyze the influence of socio-economic and psycho-cultural changes on the lyrics of some Turkish and English songs.

Key Words: Narcissism, Barış Manço, Ferhat Göçer, Taylor Swift, socio-economic and psycho-cultural changes.

GİRİŞ

Kendi güzelliğiyle mest olan Narcissun'un hikâyesini ve sonunu bilmeyen yoktur. Biz de bu çalışmamızda, Narcissun'un hikâyesinden yola çıkarak günümüzdeki bazı İngilizce ve Türkçe şarkılardaki narsizmi incelemeye çalışacağız. Bu çok eski hikâyede anlatıldığına göre; "Çok güzel bir peri kızı olan Echo, bir gün avlanan bir avcı görür. Narcissus adındaki bu avcı çok yakışıklıdır. Echo bu genç avcıya ilk görüşte âşık olur. Ancak Narcissus bu sevgiye karşılık vermeyerek, peri kızının yanından uzaklaşır. Echo bu durum karşısında günden güne eriyerek, kara sevda ile içine kapanarak ölür. Bütün vücudundan arta kalan kemikleri kayalara, sesi ise bu kayalarda 'eko' dediğimiz *yankılara* dönüşür.

Olimpos dağında yaşayan tanrılar bu duruma çok kızar ve Narcissus'u cezalandırmaya karar verirler. Günlerden bir gün av izindeki Narcissus susar ve bitkin bir şekilde bir nehir kenarına gelir. Buradan su içmek için eğildiğinde, sudan yansıyan kendi yüzü ve vücudunun güzelliğini görür. O da daha önce fark edemediği bu güzellik karşısında adeta büyülenir. Yerinden kalkamaz, kendine âşık olmuştur. O ana dek kimseyi sevmediği kadar, sevmiştir kendi görüntüsünü. O şekilde orada ne su içebilir, ne de yemek yiyebilir, aynı Echo gibi Narcissus da günden güne erimeye başlar ve orada sadece kendini seyrederek ömrünü tüketir. Öldükten sonra da vücudu nergis çiçeklerine dönüşür" ("Mitolojide Echo ve Narcissus'un Hikâyesi").

Geçen yılların en popüler şarkılarından biri olan Ferhat Göçer'in "bu kez en çok kendimi severdim" nakaratı olan "Kendimle Yüzleştim" şarkısı da adeta Narcissus'un yüzyıllar önceki tavrını günümüze taşımakta ve Narcissus'un duygularının kulaklarımızda yankılanmasına, ekolanmasına sebep olmaktadır.

Ayn Rand'ın *Bencilliğin Erdemi* (*The Virtue of Selfishness*) kitabında da vurgulandığı üzere bencillik, bireysellik modern hayatın ve insanlığın olmazsa

* Dr. Öğr. Üyesi, S. Ü. Edebiyat Fakültesi, Konya.

olmazı olarak görülmektedir. Kitapta, sevgi ve arkadaşlıkla ilgili olarak da şu hususlar dile getirilir: “Sevgi ve arkadaşlık tamamen kişisel, bencil değerlerdir. … Kişi, sevdiği kişinin sırf mevcudiyetinden dolayı kişisel, bencil bir zevk duyar. Kişinin sevgide aradığı, ondan çıkardığı ve kazandığı şey kişisel, bencil mutluluğudur” (“Ahlaki Bir Varoluşun Özü Olarak Bencillik”).

Bunun bir uzantısı olarak da Ferhat Göçer’in,

“Gençliğimi geri verseler
Bu kez en çok kendimi severim
Veririm o yâri de
Kime sevdirirse sevdirsin
Kimi öldürürse öldürsün
Kimi güldürürse güldürsün,
Umurumda değil kaşı gözü gül yüzü”
(“Ferhat Göçer- Yıllarım Gitti Şarkı Sözleri”),

dizelerinden oluşan şarkı sözleri popülerite kazanarak bireyselliğe önem veren bir üslup ön plana çıkmaktadır. Bu bağlamda, “Sevmek değer vermektir. Sadece akılcı ve bencil, kendine saygısı olan bir kişi sevebilir – çünkü o sağlam, tutarlı, tavizsiz, ihanet edilmemiş değerlere sahip olan tek kişidir. Kendisine değer vermeyen bir kişi hiçbir şeye veya hiçbir kimseye değer veremez” demektedir Rand da(“Ahlaki Bir Varoluşun Özü Olarak Bencillik”).

Buna paralel olarak da, Taylor Swift’in “Blank Space[4]/Boş Alan” adlı şarkısı “senin kraliçenim” diyerek narsist ve bireyci tutumun en güzel örneklerinden birini oluşturmaktadır diyebiliriz.

[4] Blank Space şarkı sözleri İngilizce’den Türkçe’ye tarafımca çevirilmiştir, orijinal şarkı sözleri aşağıda verilmiştir;

Nice to meet you, where you been?/I could show you incredible things/Magic, madness, heaven sin/Saw you there and I thought/Oh my God, look at that face/You look like my next mistake (sen benim bir sonraki hatam gibi gözüküyorsun)/Love’s a game, want to play?/New money, suit and tie/I can read you like a magazine (seni bir kitap gibi okuyabilirim)/Ain't it funny, rumors, lie/And I know you heard about me/So hey, let's be friends/I'm dying to see how this one ends/Grab your passport and my hand/I can make the bad guys good for a weekend.

So it's gonna be forever/Or it's gonna go down in flames/You can tell me when it's over If the high was worth the pain/Got a long list of ex-lovers/They'll tell you I'm insane/'Cause you know I love the players/And you love the game.

'Cause we're young and we're reckless/We'll take this way too far/It'll leave you breathless Or with a nasty scar/Got a long list of ex-lovers (uzun bir eski sevgililer listem var)/They'll tell you I'm insane (ve onlar sana benim deli olduğumu söyleyecekler!)/But I've got a blank space baby/And I'll write your name.

Cherry lips, crystal skies/I could show you incredible things(sana inanılmaz şeyler yaşatabilirim)/Stolen kisses, pretty lies (saklı öpücükler, güzel yalanlar)/You're the king baby I'm your Queen/Find out what you want/Be that girl for a month/Wait the worst is yet to come, oh no/Screaming, crying, perfect storm/I can make all the tables turn/Rose gardens filled with thorns/Keep you second guessing like/"Oh my God, who is she?"/I get drunk on jealousy/But you'll come back each time you leave/'Cause darling I'm a nightmare dressed like a daydream.

Sen kralsın, ben de senin kraliçenim,
Ne istediğine karar ver ve bir aylığına o kız ol,
Daha henüz en beteri yaşanmadı,
Bağrışmalar, ağlamalar ve muhteşem fırtına
Tüm kartları ters yüz edebilirim
Gül bahçelerini dikenlerle donatabilirim,
Sana, "Aman Allah'ım kim bu kız dedirtebilirim?",
Kıskançlıktan sarhoş olurum,
Fakat beni her terk edişinde geri gelirsin,
Çünkü sevgilim, ben düş kılığına bürünmüş bir kâbusum".
("Blank Space-Taylor Swift")

… diyen şarkı sözlerine bakıldığında, sevgili sevdiceğinin "gardiyanı" gibidir, onu dikenli bahçelere hapseden, cezalandıran ve karabasanlara sürükleyen ve üstüne üstlük tüm bunlardan zevk alan işkenceci bir kraliçedir ve W.Keith Campbell'in "Narsizmin Psikolojisi" adlı videosunda, Amerika'da 1970lerde Narsizmin artış gösterdiği vurgulanmaktadır ("The Psychology of Narcism-W.Keith Campbell"). Yani, hem Doğu hem de Batı kültüründe, narsizm bir yükseliş göstermektedir.

Materyalist bireyci kültürün daha henüz çok yaygınlaşmadığı yıllarda ise ülkemizde Anadolu rock türünde olan ve Anadolu ezgileri taşıyan, Barış Manço'nun, "Sarı Çizmeli Mehmet Ağa" adlı şarkısının ilk mısraları; "Yaz dostum güzel sevmeyene adam denir mi, Yaz dostum selam almayana yiğit denir mi? diye başlar ve sevgilinin sevdiceğine karşı olan duygularını ifade eder ve güzelin takdir edilmesinin gerektiğini vurgular. "Diğergamlık" ön plandadır ("Sarı Çizmeli Mehmet Ağa").

Sevenler arasında ayrılık söz konusu olduğunda da, "Can Bedenden Çıkmayınca" şarkısında olduğu üzere, sevilenin sevgisi kalbinde götürülerek saygıyla ayrılınmaktadır ve "ben nasıl unuturum seni can bedenden çıkmayınca" denerek veda edilir. "Kara haber tez duyulur unutsun beni demişsin, Bende kalan resimleri mektupları istemişsin, Sen üzülme sevdiceğim bir daha çıkmam karşına" diyerek veda edilir ("Barış Manço-Can Bedenden Çıkmayınca Şarkı Sözü").

So it's gonna be forever/Or it's gonna go down in flames/You can tell me when it's over/ If the high was worth the pain/Got a long list of ex-lovers/They'll tell you I'm insane/ 'Cause you know I love the players/And you love the game.
'Cause we're young and we're reckless/We'll take this way too far/It'll leave you breathless/ Or with a nasty scar/Got a long list of ex-lovers/They'll tell you I'm insane (Insane)/But I've got a blank space baby/And I'll write your name.
Boys only want love if it's torture/Don't say I didn't say I didn't warn ya/Boys only want love if it's torture/Don't say I didn't say I didn't warn ya
So it's gonna be forever/Or it's gonna go down in flames/You can tell me when it's over/ If the high was worth the pain/Got a long list of ex-lovers/They'll tell you I'm insane/ 'Cause you know I love the players/And you love the game.
'Cause we're young and we're reckless/We'll take this way too far/It'll leave you breathless/ Or with a nasty scar/Got a long list of ex-lovers/They'll tell you I'm insane/But I've got a blank space baby/And I'll write your name. ("Blank Space-Taylor Swift")

Barış Manço'nun şarkılarındaki, bu ince ayrılıklara taban tabana zıt olarak günümüzün popüler müzik topluluklarından Grup Hepsi'nin "Aşk Sakızı mısın?" şarkısının sözleri de incelemeye değer niteliktedir;

Seni sildim telefon defterinden
Adının üstünü hep karaladım
Yüzünü görmekten çok sıkıldım
Nereye gitsem peşimdesin sen
Üf üf sıktın artık
Sabrımı taşırdın artık
Sakız gibi yapıştın da
Tadını kaçırdın artık
Üf yeter üf üf yeter
Yoksa sen aşk sakızı mısın?
Ayrıldık sana anlatamadım
Kaçtım kaçtım kurtulamadım
Bir türlü silemedin aklından
Bıktırdın düşemedin yakamdan
("Grup Hepsi-Aşk Sakızı")

Diğer tarafta ise, "Canın iste canım vereyim yar", der sevgili sevdiğine "Alla Beni Pulla Beni" şarkısında.
Senin için dağlar deler yol açarım yar
Senin için denizleri kuruturum yar
Senin için gök kubbeyi yerlere çalarım yar
Canım iste canım bile sana kurban yar
Dağlar taşlar uçan kuşlar senin olsun yar
Deniz derya gökler hep yerinde dursun yar
Gönlüm senden bir şey ister nasıl desem yar
Alla beni pulla beni al koynuna yar
("Barış Manço-Alla Beni Pulla Beni"),

…diyerek sevgi ve sevgili yüceltilmektedir. Böylelikle, sevgilinin sevdiceğine karşı olan sevgisi her şeyden üstün tutulmaktadır.
Anlatıcı, sevgiliye olan sevgisini anlatmak için "abartı metodu" kullanarak, Ferhat gibi dağları bile delebileceğini ifade eder, buna cevaben sevgilinin cevabı biraz utangaçca ve sadece onunla olmaktır tek dileği; ne hanlar hamamlar ne de tek taş pırlantalar, fakat sadece sevdiğine kavuşmaktır.

Cemal Safi'nin yazdığı, "Vurgun" şarkısında ise sevgiliye, "Seninle cehennem ödüldür bana, Sensiz cennet bile sürgün sayılır" diye seslenilir. Sevgili hayatı güzelleştiren, zaman akışını değiştiren; "Gönülden gördüğüm takvime göre, Aldığım her nefes bir gün sayılır" dedirten ve çekilen aşk acısına rağmen asla "ah edilmeyen, yüceltilen, özel bir konuma yükseltilen" özel, adeta yüce bir kişidir; "Ne kadar zulmetsen ah etmem sana
Her iki cihanda gül kana kana" ("Halil Sezai-Vurgun Şarkı Sözleri-Pop Takip") diye güzellikler dilenen ve her şeyin en iyisine layık görülen kişidir. Ancak, günümüzde ibre tersine dönerek, "seven en üst seviyeye getirilir" ve sevdiceğin kıymeti "bireyselleşme" ile doğru orantılı olarak küçümsenir.

Benzer bir şekilde, Nil Karaibrahimgil'in "tektaşımı kendim aldım" şarkısının sözleri de (bakınız Baştürk, "Nil tektaşını kendi almıştı, İrem yüzükle kapımı çal diyor") her şeyi kendisinin tek başına yapabileceğini vurgulayan ve kimsenin havaya girmemesini isteyen bir şarkıdır. "Bireysellik ve özgürlük"[5] ön plandadır.

SONUÇ

Sonuç olarak diyebiliriz ki, toplumdaki ekonomik, kültürel ve sosyolojik değişimler kaçınılmaz bir biçimde şarkı sözlerine de yansımaktadır ve günümüzdeki şarkı sözlerinin her geçen gün "daha bireyci ve daha narsist bir tavır" içinde oldukları gözlemlenmektedir.

KAYNAKÇA

"Ahlaki Bir Varoluşun Özü Olarak Bencillik", *Şalom: Haftalık Siyasi ve Kültürel Gazete.* http://www.salom.com.tr/haber-70055-ahlki_bir_varolusun_ozu_olarak_bencillik.html
4 Mart 2009. Erişim tarihi: 20 Ocak 2018.
"Barış Manço-Alla Beni Pulla Beni", http://sarki.alternatifim.com/data.asp?ID=14699&sarki=Alla%20Beni%20Pulla%20Beni&sarkici=Bar%FD%FE%20Man%E7o. Erişim tarihi: 20 Ocak 2016.
"Barış Manço-Can Bedenden Çıkmayınca Şarkı Sözü", http://sarkisozu.akor.net/baris-manco/can-bedenden-cikmayinca.html.
Erişim tarihi: 20 Ocak 2016.
Baştürk, Onur. "Nil tektaşını kendi almıştı, İrem yüzükle kapımı çal diyor", *Hürriyet.* http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/onur-basturk/nil-tektasini-kendisi-almisti-irem-yuzukle-kapimi-cal-diyor-40435008.
23 Nisan 2017. Erişim tarihi: 20 Nisan 2018.
…… "Şarkılar da Zamana Uyuyor", *Hürriyet.* http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/onur-basturk/nil-tektasini-kendisi-almisti-irem-yuzukle-kapimi-cal-diyor-40435008.
23 Nisan 2017. Erişim tarihi: 20 Nisan 2018.
"Blank Space-Taylor Swift", https://www.google.com.tr/search?q=taylor+swift+blank+space+lyrics&oq=taylor+swift+blank+space+&aqs=chrome.0.0j69i57j69i60j69i61j0l2.9783j0j8&sourceid=chrome&ie=UTF-8. Erişim tarihi: 20 Ocak 2018.
Campbell, W. Keith. "The Psychology of Narcism-W.Keith Campbell", https://www.youtube.com/watch?v=arJLy3hX1E8, Erişim tarihi: 21 Mart 2018.
"Ferhat Göçer- Yıllarım Gitti Şarkı Sözleri", http://yeni-sarkisozleri.blogspot.com/2015/04/ferhat-gocer-yillarim-gitti-sarki.html.
Erişim tarihi: 24 Aralık 2017.

[5] "Nil'in Pırlanta'sı hâlâ pırlanta gibi! Çünkü o şarkının kendi içinde bir duruşu, tavrı vardı" denmektedir bir gazete yazısında ve ardından şarkı sözleri verilmektedir:
"Sağ eller havaya, pırlantalar buraya
Tektaşımı kendim aldım, tek başıma kendim taktım Girmesinler havaya
İyi kötü kazanırım para, ama kalptir asıl kumbara
Bir sevgilim yoksa kollarımda, Napiyim pırlantayı parmağımda?"
(Bakınız Onur Baştürk, "Nil tektaşını kendi almıştı, İrem yüzükle kapımı çal diyor" ve **"Şarkılar da Zamana Uyuyor").**

"Grup Hepsi-Aşk Sakızı",
http://sarki.alternatifim.com/sarkici/grup-hepsi/ask-sakizi. Erişim tarihi: 4 Mart 2018.
"Halil Sezai-Vurgun Şarkı Sözleri-Pop Takip",
https://www.poptakip.com/popvitrin/sarki-sozleri/7258-halil-sezai-vurgun-sarki-sozu.html4, Erişim tarihi: 4 Mart 2018.
Lincler, Abradolf. "Mitolojide Echo ve Narcissus'un Hikâyesi",
https://www.technopat.net/sosyal/konu/mitolojide-echo-ve-narcissusun-hikayesi.491765/.
2 Ekim 2017. Erişim tarihi: 5 Ocak 2018.
Rand, Ayn. *Bencilliğin Erdemi*. İstanbul: Oda Kitap, 2013.
"Sarı Çizmeli Mehmet Ağa",
http://www.anatolianrock.com/Bar%C4%B1%C5%9F_Man%C3%A7o/sarki_sozleri/sari_cizmeli_mehmet_aga-1-176.htm,
21. Haziran 2006. Erişim tarihi: 15 Ocak 2018.

3. OTURUM (3. SESSION)-C Salonu (C Hall)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Ahmet DALKIRAN-Dr. Öğr. Üyesi (Assist. Prof. Dr.) Adem YÜCEL

YAŞANILAN SÜREÇTE KÜLTÜR

(CULTURE IN THE PROCESS OF EXPERIENCE)

Mustafa SEVER*

ABSTRACT

The culture industry is a term used to describe the culture standardization, standardization. The cultural industry covers all the practices and activities of electronic culture from written culture. The Frankfurt School thinkers (T. W. Adorno, M. Horkheimer, W. Benjamin, et al.) argue that the main goal of the culture industry is to include activities in transforming one's personality into a capitalist economic order. However, they say that the culture industry also includes the activities of escaping and diverting from the complexities, difficulties and responsibilities of everyday life. But it is an escape, a departure, that allows escape, departure, relaxation is not a real escape, relief, one desires to work again, one desires to work again. By the expression of Adorno, the culture industry rationally says, "Even if it is not specified what you will obey, as a reflex to your power and every moment at every moment, you will adapt to what everybody has, so or so, what happens to you. The ideology of the culture industry is so powerful that it has taken its place in civilization. "(Adorno 2003: 81).

Culture in the process; the production, consumption and services are structured on the basis of a wide and diverse consumption beyond needs. The culture that is called the consumption culture is the culture of the market economy and therefore the culture of consumption. Consumption refers to a process in which one becomes a criterion in determining identity and status. In such a society where consumption is almost whitewashed, it is selfish, possesses a sense of extreme possession, it is the rise of the showy people who do not care about traditional values.

It is witnessed that the rapid development in technology, the communication is easy and fast, the consumption of the culture of consumption due to many reasons such as the increase of the attraction of the virtual world (internet) increases day by day and almost dominates the world. This sovereignty is the domination of the landscape in one direction. There is a process taken by a person who is thinking, researching and trying to gain access to information, who pursues his vision and strives to show himself.

The changing structure and results of the cultures will be emphasized in the course of our work.

Key words: Culture, Market economy, Culture industry, Consumer society.

GİRİŞ

Kültür endüstrisi kavramı, ilk olarak T. W. Adorno ve M. Horkheimer tarafından 1947'de kitle kültürü yerine kullanılmış bir kavramdır. Özellikle Adorno'nun açıklamalarına (Adorno 2003:76) ve günümüzde yaşanan şekline göre piyasa ekonomisi bütünleştirici, daha doğrusu tek tipleştirici bir yaşamayı öngörmekte, kitlelerin geleneksel kültürleri, geleneksel yaşama tarzları yerine tüketime dayalı, tüketimin fetiş haline getirildiği bir yaşamayı ikame ettirmektedir.

* Prof. Dr., Gazi Ün. Güzel San. Fak. Fotoğraf ve Video Böl., Ankara.

Bunu yaparken de kitlelere eski olanla onların aşina olduklarını yeni bir nitelikte birleştirerek sunar. Ürünler, belli bir plan dâhilinde tüketici hedef kitlenin ekonomik, siyasî, psikolojik, vb. yapısı göz önünde tutularak üretilir. Tüm üretim birimleri, yapısal olarak birbirine benzer olup birbirlerinin açıklarını kapatarak çalışırlar. Kültür endüstrisi, kasıtlı olarak tüketicileri kendisine uydurur. Tek tipleştirici bir çabayla gelir düzeyleri farklı olan kesimleri tüketimde aynılaştırır. A. Mattelart'ın "evrensel standartlaşma" olarak adlandırdığı bu durum, aslında "küresel standartlaşma"dır. Çünkü evrensel standarlaşma sözü, daha çok insanlığın olumluluk temelindeki ortak paydasına işaret eder. Küresel standartlaşma hareketlerinin üç ilkesi söz konusudur: 1. İhtiyaçların homojenleşmesi, 2. Kabul edilebilir bir kaliteye sahip düşük fiyatlı ürünler için evrensel bir tercihin oluşumu, 3. Üretim ve pazarlamada kademeli ekonomilerin gerekliliği (Mattelart 1995:83). Bu çerçevede kültür endüstrisi uygulamaları gereğince günümüzde tüketim kültürü olarak adlandırılan kültürün ne gibi özellikleri var, neleri kullanmakta, nasıl işlemekte? Bunları değerlendirmeye çalışalım.

Yaşanılan Süreçte Değişen Kültür

1.Teknolojik oluş

Geleneksel kültür, geleneksel yolla nesilden nesile aktarıla gelen yaşama tarzıdır. İnsanların yaşadıkları coğrafyada doğumdan ölüme ve ölümden sonrasına kadar düşünme, davranma, inanç ve uygulamalar bütününü kapsar. Meydana geliş ve devam edişinde bir kendiliğindenlik, doğallık söz konusudur. Buna karşılık kültür endüstrisinin ürettiği kültür, yani günümüzde yaşandığı şekliyle tüketim kültürü yapaydır; belli ekonomik, siyasî ve kültürel amaçlar doğrultusunda oluşturulur. Zamana, zemine göre değişkendir. Piyasanın gereklerine uygun yapılanır. İnsanları tekdüze düşünmeye, davranmaya, tüketmeye yöneltir. Teknolojide ve iletişimdeki hızlı ve çok çabuk yaygınlaşan gelişmeler, yenilikler, kültür endüstrisinin gelişimini de sağlayıcı etkinlikte olmuştur. Ki, günümüzde kültür endüstrisinin etkinlikleri, işleyişi, sınır tanımayan sanal âlemde insanların ceplerindeki telefonlardan izlenir hâle gelmiştir. İleri teknolojiye sahip ülkeler (ABD, Batı Avrupa ülkeleri, Japonya, vd.), her türlü maddî ürünlerini geniş kitlelerin tüketimine sunarlarken bu ürünlerin hangi kültürel bağlamda tüketileceğini de dikte etmektedirler. Bu durum da onlara, dünya milletleri üzerinde kendi kültürlerini hâkim kılma, hatta tekdüze/homojen bir küresel kültür oluşturma imkânı vermektedir.

Dijital teknoloji ürünlerinin hızla kullanıma girmesi, mobil araçların (cep telefonu, tablet, note-book, dizüstü bilgisayar, vd.) geniş kitlelere sunulması, ülke sınırlarını geçersiz kılmakta, bilgi ve ürünlerin tüketilmesinde denetimi etkisizleştirmektedir. Dolayısıyla (bilgi ve ürün temelinde) geleneksel olanla dışarıdan gelen melezleşmekte, insanlar yabancı kültürlerin, yaşama ve düşünme tarzlarının etkisine açık hâle getirilmektedir. Uluslararası şirketler ve onların yerli şubeleri, bir yandan tüketimi körüklerken diğer yandan küresel kültürün milli kültür üzerindeki baskısını artırarak yerel ve milli kültürlerin yıpranmasını sağlamaktadır.

2. Görüntünün egemenliği

Kültür endüstrisi küresel ölçekte insan ihtiyaçlarını homojenleştirici etkinlikleri kapsar. İhtiyaçların homojen hale getirilmesi sürecinde kültürü bir endüstri ürünü gibi yönlendiren (manipüle eden) piyasa ekonomisinin işletmecileri/pazarlayanları görüntüyü, görüntü imgelerini yoğun şekilde kullanırlar.

Böylelikle halkı geleneksel hayat tarzından uzaklaşmaya, tüketim kültürüne eklemlenmeye/ uyumlu hâle gelmeye (entegre olmaya) zorlarlar. Hâl-i hazırda yaşanılanlara bakıldığında "[ü]retilen görüntüleri seyrederek enformasyon elde etme ve karşılığında da pasif alımlayan olarak ileti sağanağı altındaki yalıtılmış bireye dönüşmemiz, dilin iletişime, görmenin de bakmaya indirgenmesi ile başla[mıştır]." (Sartori 2004:9). Teknolojideki büyük gelişmelerden, dijital iletişim organlarındaki sınır tanımazlık ve hızlılıktan, internetin kullanımındaki yaygınlıktan yararlanan kültür endüstrisi pazarlamacıları, görme ve görüntüyü adeta tek anlatım biçimi olarak belirlemiştir. Televizyon, bilgisayar, internet ve sosyal medya (twitter, facebook, instegram, vd.) ile gören, gördüğü ölçüde de yönlendirilen bir insan tipi meydana gelmiştir; ki bu insan "medyatik düşünme biçimi" adı verilen bir düşünme tarzına sahip insandır. Medyatik düşünme biçimi, tv, sinema, diziler, reklamlar, internet ve sosyal medya (twitter, facebook, instegram, vd.) yoluyla inşa edilir. Bu süreçte medya, "en esaslı iki tekniğiyle soyut, hayali ve düşüncesiz bir dünya anlayışını dayat[ır]. Yani tekrar ve ısrar teknikleri: Birincisi gündeme getirilmiş bir olayı bıktırıcı bir tekrarla üsteleyerek kafalara işleme yoluyken ikincisi, kitle iletişiminin bütün kanallarını mobilize ederek, aynı olayı şurada duygusal, burada politik, bir yerde biçimsel, başka bir yerde enformatif biçimlerde, farklı mesaj türleriyle verip dur[ur]. Bu durumun en önemli sonucunun dezenformasyon yoluyla zihinleri etkileme değil, 'olayları düşünülebilir olmaktan çıkarmak' ve tekdüzeleştirmek" (Baker 1995:14) olduğu söylenebilir.

3. Tüketim odaklı oluş

Yaşamakta olduğumuz süreçteki kültür, tüketim kültürü tarafından yönlendirilmiş bir yaşamayı öneren ve toplumsal değerler; üretim, üretici, emek, alın teri, hak, adalet, vd. açısından değil, tüketim üzerinden anlamlandırılmaktadır.

Tüketim kültürü, başta ABD olmak üzere gelişmiş Batılı ülkeler tarafından dünyaya sunulan ve teknolojik, ekonomik, siyasî ve kültürel baskı yoluyla benimsetilen bir kültürdür. "Burada, tüketim kültürünün her bir ülkenin kendi ulusal kültürünü çökertmeye yönelik bir evrensel kültür hâline geldiği" (Featherstone 2013:219) unutulmamalıdır. Serbest piyasa ekonomisinin uygulandığı ülkelerde "tüketim kültürü ana sosyal uygulamalar, kültürel değerler, fikirler ve kimlikler tüketimle bağlantılı olarak tanımlanır ve yönlendirilir. Toplumun baskın değerleri, sadece tüketim pratiklerine göre örgütlenmekle kalmaz, aynı zamanda bir boyutuyla bu pratiklerden elde edilir. Bu yüzden çağdaş toplumu; materyalist, paraya dayalı, sahip olmayı öne çıkaran, hedonist olarak kabullenmek gerekir." (Odabaşı 2013:47). G. Ritzer'in (2011:14) "Tüketim katedralleri" olarak adlandırdığı günümüzün tüketim mekânlarında (avm'ler, outlet'ler, indirimli satış merkezleri, giyim mağazaları, fast-food restoranları, kitap mağazaları, eğlence ve oyun mekânları, vd.) zamanını tüketen insanlar, adeta birer "mü'min" olarak tüketim dininin ritüellerini yerine getirmekte, bu etkinlikleri dolayısıyla da kutsal bir haz duymaktadırlar. Ritzer (2011:27), alış veriş merkezlerinin tüketicilere geleneksel olarak tapınakların sağladığı türde bir merkezîlik sağladığını ve benzer bir denge, simetri ve düzene sahip olacak şekilde inşa edildiklerini belirtir.

4. Homojenlik ve melezleşme

Tarih boyunca insanlar savaşlar, göçler, vd. nedenlerle yer değiştirseler de belli bir toprak bütünlükleri, dolayısıyla sınırları olmuş; yaşama tarzları ve

inançlarıyla geleneksel milli kültürlerini yaratmışlardır. Diğer milletlerle etkileşimleri ve iletişimleri, ya yönetim erkine sahip olanların diğer milletlerin yöneticileri ile ya da milletin yer değiştirmek zorunluluğu hâsıl olduğunda diğer milletlerle karşılaşmaları sonucunda gerçekleşmiştir.

Küresel kozmopolit kültür, uluslararasında homojen bir kültürü yapılandırırken aynı zamanda herhangi bir ülkedeki gelir düzeyleri farklı kesimleri de tüketim açısından homojenleştirir. Bu durum, yüksek kültür ile aşağı kültür arasında bir senkretizme, melezleşmeye yol açar. İletişim araçlarının dijitalleşmesi ve dolayısıyla hızı ve mobil iletişim teknolojisindeki gelişmeler ile Batı'nın öngördüğü tüketim kültürü, hem kendi içinde hem de Batı dışındaki ülkelerde yaşama tarzını ve düşünme biçimini tekdüze hale getirmekte, toplumsal hayatta sınırları sarsmakta; popülerleştirilen yeme-içmede, giyimde, davranışta, boş zaman geçirmede aynı mekânlar kullanılmakta, aynı beğenilerle tüketime yönelinmekte ve benzer ürünler benzer şekilde tüketilmekte, bu da kültürel anlamda melez bir kültür yaratmaktadır. Bu durum da yerel ve milli kültürün zayıflamasına, yozlaşmasına neden olmaktadır.

SONUÇ

Kültür, "bir arada yaşayan insanların hayatın muhtelif problemlerine karşı denedikleri çözüm yollarından meydana gelmiştir. Bu çözüm tarzlarının bir kısmı zamanla sabit hâle gelerek cemiyetin bütününe mal olur ve onun kültürünü teşkil eder." (Güngör 2002:33). Her millette tarihî süreçte kuşkusuz, bir "biz" ve "ötekiler" düşüncesi gelişmiş ve her millet kendisini ötekilerden farklı kılan çevresini algılayış, düşünüş ve davranışlar geliştirmiştir; ki bunların tümü o milletin milli kültürünü meydana getirmiştir. Ancak, hiçbir kültürün gelişimi düz bir çizgide gelişmemiş, her millet, dolayısıyla her kültür çevresi, bir diğerinden etkilenmiş veya bir diğerini etkilemiştir. Küresel çağ olarak adlandırılan yaşanılan süreçte ulaşım ve iletişimdeki ilerlemeye paralel olarak bu etkileşimin yoğunluğu artmıştır. Ekonomik ve teknolojik üstünlüğünü tüketimin artması ve yaygınlaşması yönünde kullanan başta ABD olmak üzere Batı Avrupa ülkeleri, milli kültürler üzerinde istilacı bir anlayışla kendi kültürel değerlerini dayatarak büyük tahribatlar yapmaktadırlar. Dijital iletişim araçlarının ve sanalağın geniş kitlelerce kullanımı, kültürlerarası etkileşimi artırmakta ve dolayısıyla kültürlerin melezleşmesine neden olmaktadır.

Varlığını korumak ve geliştirmek isteyen milletler ve dolayısıyla milli kültürler, bu durumda dijital iletişim araçlarını kullanmada ve kendilerini göstermede uluslararası alanda faaliyetlere girişmeli, milli değerlerini evrensel değerler hâline getirici etkinliklerde bulunmalıdır. Maddi bakımdan üretimde ve tüketimde kendi öz kaynaklarına yönelmeli, ekonomik olarak ihracat-ithalat dengesini iyi ayarlamalıdır. Manevi anlamda da kendi dil, din ve ahlâk anlayışını güncelleyerek eğitiminde, siyasetinde, toplumsal hayatında canlı tutmalıdır. Yeme-içme, giyim, eğlenme, iletişim, vd. alanlarda milli özelliklerini koruyucu önlemler almalı, uluslararası alanda kendisi olarak kalma yönünde çaba göstermelidir.

KAYNAKLAR

ADORNO, Theodor W. 2003, "*Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken*", Cogito, sayı 36 Yaz, s. 76-84.

BAKER, Ulus 1995, "*Medyaya Nasıl Direnilir*", Birikim Dergisi, sayı 68-69, s. 14-18.

FEATHERSTONE, Mike 2013, Postmodernizm ve Tüketim Kültürü, Ayrıntı Yay.(3.b), İstanbul.
GÜNGÖR, Erol 2002, Türk Kültürü ve Milliyetçilik, Ötüken Yay., İstanbul
MATTELART, Armand 1995, Beyin İğfal Şebekesi-Uluslararası Reklamcılık, Ayrıntı Yay., İstanbul
ODABAŞI, Yavuz 2013, Tüketim Kültürü, Sistem Yay. (4.b), İstanbul.
RİTZER, George 2011, Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek, ayrıntı Yay. (2.b), İstanbul.
SARTORİ, Giovanni 2004, Görmenin İktidarı, Karakutu Yay., İstanbul
HOLTON, Robert 2013 "Küreselleşmenin Kültürel Sonuçları" (Çev. Kasım KARAMAN) Sosyoloji Konferansları No: 47 (2013-1) 59-75 http://www.journals.istanbul.edu.tr/iusoskon/article/view/1023021564/1023020330 11.4.2018

TÜRK DIŞ KÜLTÜR POLİTİKASINDAKİ PROBLEMLER

(TURKISH EXTERNAL CULTURAL POLICY PROBLEMS)

Kürşat ÖNCÜL*

ABSTRACT

The Republic of Turkey has historically been a different sense founding principles and policies in line with the new requirements of the newly established Republic and the Ottoman Empire, although based on the historical background before. One of the leading items in this new policy of the country is cultural policy. There are also differences in politics because the masses addressed by internal and external cultural policy are different. Despite this general structure in Turkish cultural politics, foreign cultural politics should be considered in two different contexts according to foundation and after. In the era of establishment, a policy aimed at solving the basic problems of the country is being followed, and at the present, a political argument is being expressed at least in order to mobilize the dynamics called "soft power" in discourse. Although this approach specified in the Republic of Turkey for the different time periods and expressions could not be successful in cultural policy it aims to be voiced in different channels of Turkish foreign cultural policy problems seen in the context of this Report. In this context, it will be discussed within the context of the main causes of the disruptions in the current structure, especially Education and Culture Consultancy, which are related to the topic, and what may be the applications for solution of these problems.

GİRİŞ

Türkiye Cumhuriyeti kültür politikalarının temelleri büyük oranda Osmanlı İmparatorluğu'nun son yüzyılında yaşanan sosyal ve siyasal gelişmelerin sonucudur. Bu dönemde özellikle III. Selim ve II. Mahmut'la şekillenen yenileşme hareketleri kılık kıyafetten okullaşmaya kadar hayatın birçok alanında kendini hissettirmeye başlamıştır. XIX. yüzyılın sonu ve XX. yüzyılın başında yaşanan toprak ve nüfus kayıpları esnasında toplumda meydana gelen siyasal değişimler, Türkiye Cumhuriyeti'nin kültür politikasında da belirgin bir rol almıştır. Özellikle Balkan Savaşları sonrasında yüzbinlerce kişinin yüzlerce yıldır beraber yaşadıkları milletler tarafından maruz bırakıldıkları toplumsal unsurlar dönemin temel fikirleri olan Osmanlıcılık, İslamcılık ve Türkçülük akımlarının politik arenada kendine yer bulmasında çok önemli bir toplumsal dinamik oluşturmuştur. Millet kavramının XX. yüzyılın başı itibarıyla bugünkü anlamda şekillenmediği Türklerde, yaşanan elim hadiselere I. Dünya Savaşı'nda meydana gelenlerin eklemlenmesi düşünüş ve duyuş açısından değişimi belirli oranda da olsa doğurmuştur. Bir yandan farklı milletlerle doğan çatışmalar diğer yandan İslam coğrafyasında yaşanan hadiseler, özellikle yönetici kitlede ulus devlet olma anlamında şekillendirilecek bir milliyetçilik ve batılılaşma anlayışının şekillenmesine kaynaklık etmiştir.

Birçok farklı dine ve millete sahip olan Osmanlı İmparatorluğunun sınırlarının küçülmesi ve bugünkü sınırlar içerisinde oluşan demografik yapı özellikle yönetici kitlenin meydana gelecek yeni çatışmaların engellenmesi adına

* Doç. Dr., Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

önceliğin birleştirici bir politikanın izlenmesi gerekliliğine olan inancını pekiştirmiştir. Ancak yönetici kitlenin doğup büyüdüğü süreçte içinde bulunduğu sosyal katmanlar ve etnik kimlikler kaçınılmaz olarak bilinçaltlarında yer edecek ve uluslaşma sürecinde politikalar üretirken geçmişin izlerini gösterecektir. Bu çerçevede politik gelişim sürecini izleyebilmenin en önemli dayanaklarından biri kurulan yeni Cumhuriyet'in anayasasındaki unsurlar ve bu çerçevede uygulanmaya çalışılan kanunlardır. Cumhuriyet'in kuruluşuna bağlı olarak 1924 Anayasası kültür politikalarının ne yönde ilerleyeceğini göstermesi açısından oldukça önemlidir. Çünkü bu anayasada **"Türkiye ahalisine din ve ırk farkı olmaksızın vatandaşlık itibariyle Türk denir"** tanımı getirilmiştir ki oldukça dikkat çekici ve atılacak adımların yönünü göstermesi bakımından belirleyicidir. Tanım genel çerçeveyle Türk kimliği üzerine oturtulmakla birlikte bu kimliğe verilen referansın etnik kimlik ve din merkezli olmadığı özellikle vurgulanmıştır. Bu vurgu Türkiye ahalisinin aslında farklı din ve ırklardan bir araya gelen bir demografik yapıya sahip olduğunu da işaret etmektedir. Bu çoklu yapının ifade edilmesi çeşitli dini ve ırki mensubiyetlerin varlığını göstermekten ziyade imparatorluk algısının bu anlamda yönetimde ne şekilde kendini gösterdiğini görmek açısından önemlidir. Etnik ve dini ayrılıkçı hareketlere karşın yönetimi elinde bulunduranların İmparatorluk bakiyesi bilincinde olduklarının en önemli göstergelerindendir.

Anayasadaki bu ifade, yönetimin "Üç Tarzı Siyaset" ölçeğinde kapsayıcı ve Türk ifadesinde bütünleştirici bir misyona sahip olduğuna vurgu yapmaktadır. Bu bakış açısı yaşanan tarihi olanlara rağmen ülke yöneticilerinin mevcut yapıyı bütünleştirme isteğini ancak bu isteğin daha ziyade Türk kimlikli bir vatandaşlık olgusu üzerinden yürütüleceğinin işaretini verir. Anayasadaki bu vurgu XX. yüzyılın başından itibaren süren savaşların, mücadelelerin ardından elde edilen toprakların korunmasının önceliklenmesini ve yöneticilerin temel mantalitesini göstermektedir. Bu siyasi yaklaşım tarzı önceliğin ülke içi siyasetine yönelinmesini ve "Yurtta sulh" ilkesini getirmiştir.

Cumhuriyetin kurulması sonrasında geliştirilen bu düşünce bize göre patlak veren ayrılıkçı ve dini ayaklanmalar neticesinde Türk kimliğinin önceliklenmesi sonucunu getirmiştir. Ülke nüfusunun çok büyük bir kesiminin etnik kimlik olarak Türk olmasına karşın imparatorluğun dört bir yanında gelen nüfusun aynı coğrafyada yeniden harmanlanması belirli bir zaman alacaktı. Ancak bu sürenin olabildiğince hızlı ve sağlıklı yollarla gerçekleşmesi ülke bütünlüğüne kastedecek yeni ayrılıkçı hareketlerin önüne geçmek adına elzem bir durum olarak kabul edilmiştir. Özellikle I. Balkan Savaşı'nın yaşattığı trajedi Cumhuriyet'in kurulması sonrasında meydana gelen Şeyh Sait ve Koçgiri gibi ayaklanmalar yüzlerce yıl beraber yaşayan kitlelerin çok kısa bir süre içerisinde ayrılıkçı hareketlere destek verebileceğini göstermiştir. Bu durumda uygulanacak kültür politikasının birleştirici, bütünleştirici ve temel yapı olan Türk kimliği etrafında ortak bir bilinç oluşturulması zorunluluğudur.

Yukarıda özetleneneler doğrultusunda oluşturulacak politik kabulü ülkenin dört bir yanına taşıyabilecek bir kurumun oluşturulması ve bu kuruma yönelik güvenin sağlanması zor bir süreç olduğundan yeni kurulan Cumhuriyet'in elinde bu düşünceyi destekleyen ve uygulayabilecek olan belki de tek kurum "Türk Ocakları"dır. Türk Ocaklarının ilk dönem faaliyetleri sonrasında gelişen ve değişen şartlar bu kurumun kapatılmasını Halk Evleri'nin ve Köy Enstitülerinin aynı amacı farklı doğrultularda gerçekleştirilmesi adına gerekli kılmıştır. Birleştirici ve

bütünleştirici aynı zamanda yönetimin kendi insanını tanımasına imkân veren bu kuruluşlar Cumhuriyet dönemi politikalarının batılı bakış açılarının da topluma yansıtılması noktasında en önemli aktörleri olmuştur. Bu politik kabuller İkinci Dünya savaşı sonlarına ya da çok partili hayata geçinceye kadar büyük oranda devam ettirilmiştir. Bu tarihten sonra iç kültür politikası kuruluş ilkeleri amacından büyük oranda uzaklaşılarak politik kabuller çerçevesinde ve dönemin siyasi şartları doğrultusunda bugüne gelinceye kadarki süreçte zayıflayarak devam etmiştir.

Ülke içinde uygulanan bu kültür politikasına karşın Türk dış kültür politikası çok daha farklı bir yol izlemiştir. Türkiye Cumhuriyeti kurucu kadrosunun önceliği yeni kurulan Cumhuriyeti sağlam temeller üzerine oturtmak ilkesi üzerine kurulmuştur. Bu anlamda dış kültür politikasına yönelik olarak gerçek anlamda bu iş için görevlendirilmiş bir kurum bulunmamaktadır. Konuya yönelik çalışmalar daha ziyade istihbari alanda yapılan çalışmalar merkezli ve gerektiğinde destek verilen bazı sivil toplum kuruluşları üzerinden yürütülmüştür. Ülkenin içindeki sosyal birlikteliğin belirli bir oranda gerçekleştirilmesi, ekonomik alanda bağımsız bir yapıya kavuşturulması vb gibi unsurlar bu anlamda önemli argümanlardır. Türkiye Cumhuriyeti'nin dışa açılımı ve istendik anlamda dış kültür politikası üretmemesinin en önemli unsurlarından biri de dönemin siyasal yapısıdır. İkinci dünya savaşı sonrası oluşan Doğu Blokunun Türkiye'nin istediği anlamda politika üretmeyeceği kadar güçlü olması ve bu anlamda şartların ancak Doğu Blokunun zayıflaması ve çökmesi sürecine kadar beklemesi gerektiği görülmektedir. XX. yüzyılın son döneminde yaşananlar Türkiye için yeni bir fırsat oluşturmuş Türkiye de bu pozitif şartları kendi istediği şekilde yürütmek adına faaliyetlerin içine girmiştir. Dolayısıyla Türk dış kültür politikasının görünürlüğü daha ziyade 1990'lı yıllardan itibaren anlamlı hale gelmektedir. Bu süreçte eğitim ve dil politikasının üniversite öğrencileri merkezinde düşünülerek yapılandırılması sürecinde uygulanan Büyük Öğrenci Projesi, Türkiye'nin bu alanda önemli bir ivme kazanmasını sağlamıştır. Eğitimin farklı şekillerde desteklenmesi gereksinimi "konjonktürel olarak başta Türk Cumhuriyetleri olmak üzere, ülkemizin tarihi kültürel bağlarla sıkı sıkıya bağlı olduğu tabii coğrafyası ile güçlü bir işbirliği geliştirmek üzere 1992 yılında MEB bünyesinde Yurt Dışı Eğitim Öğretim Genel Müdürlüğü ve kısa adıyla TİKA olarak bilinen Türk İşbirliği ve Koordinasyon Ajansı Başkanlığı kurulmuştur. (tika.gov.tr) Daha sonra Türk dili, kültürü ve sanatı alanlarında eğitim almak isteyenlere yurt dışında hizmet vermek; Türkiye'nin diğer ülkeler ile kültürel alışverişini arttırıp dostluğunu geliştirmek amacıyla 05.05.2007 tarihli ve 5653 sayılı kanunla bir kamu vakfı olan Yunus Emre Enstitüsü kurulur. (http://www.yee.org.tr) 2009 yılında faaliyetlerine başlayan Yunus Emre Enstitüsü'nün bugün yurt dışında 61 ülkede 54 Enstitüsü ve 139 irtibat noktası bulunmaktadır. Türkiye'nin yurt dışında Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı olarak hizmet veren en önemli kurumlarından biri de kendi sayfasından alınan bilgilere göre 29 ülkede 50 ataşelikle görev yapan Yurt Dışı Eğitim Öğretim Genel Müdürlüğü'dür.

Türk dış kültür politikasının daha ziyade bu kurumlar üzerinden yürüdüğü gerçeğinden hareketle henüz istenilen amaçlara ulaşılamadığı ve çeşitli problemlerin varlığı bir gerçektir. Konuya bütüncül bir açıdan yaklaşıldığında

a) Türkiye Cumhuriyeti'nden genel yaklaşımlarından kaynaklanan problemler,
b) Kurumlardan kaynaklanan problemler
c) Bu kurumlarda görev yapan kişilerden kaynaklananlar

olmak üzere üç temel unsur şeklinde incelenmesi gerektiğini belirtmek gerekir.

Türkiye Cumhuriyeti'nden kaynaklanan problemler ilk dönemde bu yönde yeterli ölçüde bir hazırlığının olmamasından kaynaklanmaktadır. Kurumsallaşmanın sürdüğü bu ilk dönemde daha ziyade duygusal refleksler ön plana çıkmış ancak reel gerçeklikle duygusallığın örtüşmemesi, verilen sözlerin yerine getirilmemesi, beklentinin karşılanamaması ve beklenti farklılıkları gibi unsurlar ilk dönemin temel problemleri olmuştur. İlerleyen süreçlerde öncelikle yaşanan problemlerin giderilmesi ve düzenli ve sağlıklı ilişkilerin kurulması çabası görülür.

Kurumlardan kaynaklanan problemler ise kurumların ekonomik gücünün olmaması, kurumsal anlamda donanımın bulunmaması sadece ilkeler üzerinden ve evraklar üzerinden işlemler yapılmasıdır. Kurumlar arası diyaloğun olmaması, her ülkenin kendi gerçekliğinden ziyade kurumun kendi iç beklentilerinin karşılanması isteği gibi etkenleri ön plana çıkarmıştır.

Kuruluş ilkeleri açısından doğru bir yaklaşım sergilenmekle birlikte iç siyasete endeksli atamalar bu kurumlarda görev yapan kişilerin istenilen performansı sergileyememesi sonucunu doğurmuştur. Liyakattan ziyade atamanın farklı ilkeler üzerinden gerçekleşmesi yeterince donanıma sahip olmayan kişilerce yürütülen bu faaliyetlerin dışarıya açık, akademik donanıma sahip kişilerden ziyade masa başı görevinde uzman kişilerden oluşan bir kitlenin istenilen sonuca gidilmesinde önemli aksaklıklar yaşanmasına yol açtığı görünmektedir.

Bugün itibarıyla bu problemler belirli oranda aşılmakla birlikte bu problemlerin varlığı maalesef devam etmektedir. Türkiye Cumhuriyeti kuruluşunun yüzüncü yılına giderken daha farklı bir potansiyele sahiptir ve bu potansiyeli çerçevesinde ilişkiler yürütmeye gayret sarf etmektedir. Dolayısıyla Doğu blokunun çöküş dönemi sonrasında şekillendirilen bu kurumların yeniden güncellenmesi, ve gerek Türkiye içinde kültür politikalarında yer alan kurumların gerekse yurt dışında bu amaçla hareket eden kurumların tek bir çatı altında birleştirilmesi öncelikli hedef olmalıdır. İkinci olarak Türkiye içi ve dışı kültür politikalarının net bir şekilde ortaya konulmasıdır ki bu bir anlamda olmazsa olmazlardandır. Gerçekleştirilen kültür şuralarına rağmen henüz Kültür politikası siyaset belgesinin olmaması bu anlamda gerek kurumların gerekse kurum çalışmalarının sınırlı alanlarda çalışmasına yol açmaktadır.

KAYNAKÇA

http://www.tika.gov.tr/tr/sayfa/hakkimizda-14649
http://www.yee.org.tr/tr/kurumsal/yunus-emre-enstitusu
https://yyegm.meb.gov.tr/

TRABZON'UN MAÇKA İLÇESİ'NDE ESKİ BİR SANAL AKRABALIK RİTÜELİ: KARDEŞLİK DÜĞÜNÜ

(A TRADITIONAL FICTIVE KINSHIP RITUAL IN MAÇKA, TRABZON: THE BROTHERHOOD WEDDING)

Mustafa AÇA*

ABSTRACT

In Turkish folklore, in the non-blood kinship types such as imagined kinship, pseudo-kinship, invented kinship, fictive kinship, informal ("şibih") kinship and "semi" kinship, people can freely choose to whom they can bond as relatives. Fictive kinships can be formed with anyone as long as the parties do not have blood ties. In forming these kinships, people have been performing ceremonial rites besides their free will and consent. Mutual oath taking occupies a significant place in the formation of such kinships, and after the oath taking the parties regard each other as real relatives. Actually, the parties usually form strong bonds between each other, surpassing that of even real kinship bonds. There are several psychological, socio-economic and religious factors leading to the invention of these bonds.

This study interprets and evaluates an example of "fictive kinship" ritual that was discovered in the town of Maçka in Trabzon province. Although most of its elements were forgotten, the remnants of this old ritual survived in memories of the local people is discussed in this study in its folk life and culture functions and meanings with relation to other fictive kinship types and the initiation rituals.

Keywords: Trabzon, Maçka, folklore, fictive kinship, rituals.

GİRİŞ

Klan ve kabile dönemi toplum yapısından itibaren sosyal dokunun en önemli argümanı olarak kabul edilen aile kurumu, geniş aile tipinin küçük/çekirdek aile tipine evrildiği günümüz sosyal dokusunda da önemini korumaktadır[1]. Aileyi oluşturan bireyler ve bunlar arasındaki kan/soy esaslı yakınlık düzeylerini tanımlayıcı şekilde geliştirilen akrabalık söylem ve terimleri, toplumların soy ve akrabalık algıları ile uyumlu şekilde çeşitlilik gösterir. Geleneksel Türk toplum hayatındaki akrabalık ilişkileri ve terimleri üzerine yapılan araştırmaların ortak kanaati, Türk toplum yapısı ve dilinin akrabalık ilişkileri ve terimleri açısından zengin bir mirasa sahip olduğu yolundadır[2]. Akraba sözcüğü, en genel şekliyle kan bağı, evlenme (hısımlık) veya duygusal olarak toplumun diğer bireylerinden ayrılan, sık dokunmuş ilişkiler ağı içerisinde karşılıklı yetki ve sorumluluklarla birbirine bağlı, ortak veya benzer sosyo-kültürel özelliklere sahip kişileri kapsamaktadır. Bu doğrultuda akrabaların birbirine karşı konumları ve buna bağlı olarak ortaya çıkan

* Öğr. Gör. Dr. - Karadeniz Teknik Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü-Trabzon

[1] Aile tipleri ve akrabalık ilişkileri, sosyal antropolojinin ilkelden moderne uzanan toplumsal yapılar bağlamında en çok ilgi gösterdiği konulardan biri olmuştur. Konuyu bu uzamıyla ele alan bir araştırma için olması sebebiyle bk. (Holy, 2016).

[2] Bu çalışmalardan bazıları için bk. (Gülensoy, 1973-1974; Li, 1999; Gömeç, 2001 vd.) Öte yandan Türk aile yapısı ve akrabalık ilişkileri hakkında bk. (Tezcan, 2000; Altuntek, 2001; Balaman, 2002 vd.).

sosyal organizasyon da "akrabalık" olarak adlandırılır (Yıldırım ve Karataş, 2014: 36-37). Kan bağına veya evlilik esasına dayalı akrabalık ilişkilerindeki evrensel yasalar arasında bireylerin birbirlerine karşı belirli hak ve sorumluluklarla donatılması ilk sıradadır. Akrabalık kurumu içinde kişinin yeri ya da akrabalık durumu, hak ve sorumlulukların düzeylerini belirler. Akraba gruplarına toplumsal bir yapı kazandırmak, kişiyi örgütsüz ve dağınık yaşamanın tehlikelerinden korur. Çeşitli türden akrabalık grupları, zarar görmeden bölünemeyecek olan kaynakların bütünlüğünü korumak, işgücü sağlamak ve toplumsal sorunları çözme işlevli toplumsal araçlardır (Haviland-vd. 2008: 500). Diğer bir ifadeyle akrabalık gündelik, yerel hayatı yönetme biçimidir (Tillion, 2006: 25).

Türk toplum hayatında ve kültüründe belirtilen şekildeki kan esasına veya evliliklere dayalı akrabalık ilişkilerinin dışında herhangi bir kan veya evlilik ilişkisini zorunlu kılmayan akrabalık türleri de oldukça yaygındır. Türk halk hayatındaki ve kültüründeki bu türden akrabalık ilişkileri üzerine son yıllarda önemli çalışmalar yapan Berna Ayaz'a göre tasavvurî akrabalık, şibih akrabalık veya daha güncel ifadeleriyle sanal akrabalık, düzmece akrabalık ya da yarı akrabalık biçimlerinde adlandırılan, kan bağına veya evlilik ilişkisine dayalı olmayan akrabalıklar, bireylerin biyolojik akrabalarının dışında karşılıklı rıza göstererek sonradan oluşturdukları bir akrabalık ilişkisidir. Bu akrabalığın temel unsurlarından biri rıza, diğeri ise toplum önünde verilen sözdür. Yeni kurulan bu akrabalık ilişkisinde bireyler, birbirlerine ve topluma bir söz vermektedirler. Bu sözden döndükleri takdirde ise toplum tarafından çeşitli yaptırımlara maruz kalmaktadırlar. Kurulan akrabalık ilişkileri, taraflara sorumluluklar yüklemenin yanı sıra, bazı kaçınma ya da tabuları da gündeme getirmektedir. Anadolu Türkleri arasında musahip, kirve, sağdıç, ahretlik, kardeşlik, yengelik gibi isimler altında gerçekleştirilen kan bağı ve evlilik dışı akrabalık ilişkileri, bireyler arası dayanışma ve yardımlaşmanın geliştirilmesi ve sürdürülmesinde önemli bir yere sahiptir. Bu tür akrabalık ilişkileri, kan bağına ve hısımlığa dayalı akrabalık ilişkilerine sahip olan bireyin kan bağı ve evlilik olmaksızın musahip, kirve, sağdıç, yenge, ahretlik, kardeşlik, vd. adı altında yeni akrabalara sahip olmasını sağlamaktadır. Kan bağına ve evliliğe dayanmayan bu tür akrabalık ilişkileri, zaman zaman doğal akrabalık ilişkilerinin de önüne geçebilmiştir (Ayaz, 2013: 63; Tezcan, 2008: 78-79).

1. Kardeşlik Düğünü

Sanal akrabalık ilişkilerinin inşası sürecinde törensel nitelikli uygulamalara sıklıkla yer verildiği görülmektedir. Kimi zaman somut anlamlar taşıyan özel eylem ve unsurlarla kimi zaman da eğlencelik nitelikler taşıyan uygulamalarla kuşatılan bu törenlerde akrabalık ilişkisi kuracak kişilerin birbirleri ile sözleşmeleri veya kararlarını katılımcılarla paylaşmaları hâkim unsur olarak dikkati çeker. Türk kültür havzasının Anadolu dışındaki temsil alanlarında da örnekleri görülen sanal akrabalık ritüellerini oluşturan unsurlar, anlam ve işlevleri bakımından benzer niteliklidir.

Anadolu sahasında sanal akrabalık türleri bağlamında daha önce Ali Rıza Balaman ve Mahmut Tezcan gibi araştırmacıların "ahiretlik" türü akrabalık değerlendirmelerinde gündeme gelen Doğu Karadeniz bölgesinde ve daha özelde Trabzon yöresinde bugüne kadar üzerinde söz söylenmemiş diğer bir sanal akrabalık türü de genç erkeklerin merkezinde bulunduğu "kardaşlık"tır. "Kardaşlık", yörede kadınlar arasındaki "ahiret kardeşliği"nin erkekler arasındaki karşılığı olarak

uzun yıllar boyunca takip edilebilen bir sosyo-kültürel olgu olmuştur. Maçka ilçesine bağlı köy, mezere, yayla ve oba yerleşimlerinde 1970'li yıllara kadar örnekleriyle yaygın şekilde karşılaşılan bu sanal akrabalık türü, bu yıllardan sonra toplumsal ve kültürel bellekte donuklaşmaya başlamış ve günümüzde tamamen unutulmuştur.

Kaynak kişilerden Nebahat Sümer gençlik yıllarında pek çok kez şahit olduğu kardaşlık düğünlerini şöyle anlatır:

Zanoy (Akmescit) köyünde erkekler arasında da ahiretlik gibi bir şey var idi. Örneğin bir adam bir akşam arkadaşına diyor ki biz bu akşam kardaşlık olalım. O akşam erkekler arasında eğlence oluyor. Bu eğlencede erkekler rakı içiyorlar, köyün gençleri oynuyorlar, kemençeler çalınıyor ve kendi aralarında eğleniyorlar. O akşam köylüler tarafından eğlence yapılan yere yemekler, mezeler taşınıyor. Ben de gençliğimde bu eğlenceleri izlemiştim. Köyün gençleri orada oynardılar. Kemençeler çalınır, şarkılar söylenirdi. Kadınlar yapmazdı bunu; erkekler kendi kendine yapardı. Köylü hep ordaydı, yaşlısı, ihtiyarı, genci… Orda yemek yerdiler, rakı içerdiler, meze yaparlardı. Biri bir kap getirirdi, biri tavuk kızartırdı, biri kaygana getirirdi, kemençe çalar oynardılar. Evlerde yapılan yemekler evin erkeklerine verilir, onlar da eğlence yerine götürürlerdi. Biz ağabeyime verirdik mesela yemekleri o götürürdü. Resimci Dudak Muzaffer vardı onun evinde toplanırlardı. Bir de Kemal var idi Eyüboğullarından. O da kemençe çalardı. O orda olduğu zaman annem bizi yollamazdı. Abimler istemezdi, gidersek de bizi tanımasınlar diye kıyafetlerimizi değiştirir gider idik. Bazı kızlar kadınların kabul edilmediği bu eğlencelere erkek kılığında gizlice giderlerdi. (KK-1)

Anlatımdan anlaşılacağı üzere yalnızca erkeklerden oluşan topluluğun bir araya gelme sebebi, iki delikanlının "kardaşlık" bağı ile sanal bir akrabalık ilişkisi tesis etmelerine şahitlik etmek ve tescillemektir. Öte yandan yeme içme ve eğlence gibi yönleriyle adeta "düğün" havasında gerçekleştirilen bu etkinlik, Anadolu'nun farklı bölgelerinde görülen yaren, barana veya köy odası eğlencelerinde görülen sahnelerle benzerlik göstermektedir. Topluluk içinde erginlenme sürecini tamamlamış bireylerin topluluğun kabul ve kuralları ile uyumlu şekilde yeni rol ve statülerine uyum sağlamaları yolunda "kardaş"ların birbirlerine destek olmaları, kılavuzluk etmeleri, zorluklar ve sorunlar karşısında dayanışma sergilemeleri beklenmektedir. Bireyin çoğunluk karşısındaki yalnızlığı ile normlarla ve beklentilerle oluşan sosyal örüntülere dönük olası taarruzları bu yolla ortadan kaldırılmaya çalışılmaktadır.

Kaynak kişilerden Adnan Durmuş, erkek "kardaşlık"ının bu yönüne de atıflar yapacak şekilde şunları söyler:

Kadınlar arasında sıkça görülen "Kardeşlik", Maçka çevresinde erkekler arasında da vardı. Bazı erkekler birbirlerine "kardeşlik" diye hitap ederdi. Samimiyet, iyi geçinmek, yardımlaşmak, birbirlerinden maddi ya da manevi destek vermek esasında işleyen kardeşlikte taraflar birbirleriyle her zaman iyi geçinirdi. Onlar bir nevi birbirlerinin sırdaşıydı. Kardeşlik, bir gelenek olarak mı, ya da zorlu hayat şartlarının gereği olarak mı ortaya çıktığı konusunda kesin bir bilgi sahibi olunmamakla birlikte, hepsinin sonucu olarak ortaya çıkmış da olabilir. Tanıdıklarım, eğlencelerde bile birbirlerine rakip olmazlardı. İşleri konusunda yardımlaşırlardı. Kardeşliklerden birisinin diğerine bilmeden yapabildiği hatalı bir davranış, çok yadırganır; "Kardaşluk, sana yakışdi mi?" serzenişi ile tartışma konusu edilirdi. Toplum içinde "kardaşluğum" dedikleri zaman, kimin kimden bahsettiği anlaşılırdı. Kardeşlik, belli şartlara bağlı olmalıdır. Bunların başında, huy

ve mizaç birlikteliği gelir[3]*. Sonra yardımlaşma zorunluluğu, sosyal ya da ekonomik sıkıntılar olduğunda da yardıma ilk koşan kişi olmalıdır. Nihayet açık olmalıdır. Samimi arkadaşlık, yardımlaşma ve dayanışmanın gerekliliği buydu. Tanıdığım kardeşlik olanlardan birisinin erkek kardeşi yoktu. Dolayısıyla kardeşlik onun için belki de gerekliydi.*

Kardeşlik hususunun açıklanması da bir eğlence, düğün benzeri bir toplantı ile yapılırdı. Uygun bir zamanda, uygun bir yerde aynı yaş grubundaki erkeklerin, latifelerle başlayan ve horon ile devam eden bir eğlence gecesi düzenlenirdi. O eğlenceye düğün havasını vermek için kemençe ya da zurna çalgılarından birisi getirilirdi. Yemeklik malzeme olarak tereyağı, kaymak, mısır unu, yumurta, peynir, ekmek, mevsimlik sebzeler getirilirdi. Kuymak ve Kaz Kaldıran gibi yemekler yapılırdı. Yemekli bir eğlence sonunda söz konusu iki kişi birbirleriyle kardeşlik olduklarını açıklardı. Bu anlayış, sosyal ve siyasi çalkantılı dönemin başlamasıyla bitti. Demek ki, siyasi cepheleşme, samimi davranış ve dayanışmanın yerine güvensizliği getirdi. Daha sonraki nesil de bu konuyu hiç bilmedi ve bilmeyecektir. Belki de zamanın gereği olarak insanlar arasındaki diyalog eksikliği, yardımlaşmaya ihtiyaç duyulmamasının sonucu olarak, geçmişin o anlayışını anlamsız bulacaklardır (KK-2).

Bu ifadelerden ulaşılan bir diğer sonuç da kardeşlik, akraba sayısı sınırlı olanların akrabalık sınırlarını genişletmelerine imkân tanıyan simgesel bir eylemdir. Zira kan bağı ve evlilik dışı akrabalık ilişkileri, yerleşik hayata geçmiş toplumlarda daha sık görülür. Göçebe toplumlar aşiret veya boy yapısı içinde yaşadıkları için zaten kan bağı ya da evlilik yoluyla herkes birbirinin akrabasıdır ve töre bu aşiret dokusunun korunması konusunda son derece hassastır. Yerleşik toplumlarda ise akrabalık ve hısımlık, anne ya da babaya bağlı olarak daralmakta, dolayısıyla göçebe bir topluma göre akraba ve hısımlar, bugün geniş aile denilen çerçeveye sıkışmaktadır. Akraba grubu küçük olan aileler sanal akraba edinerek bu çevreyi genişletir, dostluk ve dayanışma kurabilecekleri bireylerin sayısını artırma çabasına girerler (Duymaz ve Ayaz, 2013: 2).

Maçka yöresinde "kardeşlik" bağının diğer bir versiyonunda ise "kan kardeşliği"nin yaygın bir yorumuyla karşılaşılmaktadır. Buna göre düzenlenen eğlence içerikli gecede samimi olan gençlerin parmağından kan alınır. Bu kanlar, kan kardeşi olacak kişilere karıştırılarak içirilir. Eğlenceye katılan kalabalığa da birer bardak şerbet ikram edilir. Eğlenceler düzenlenir, kemençe çalınır, horon oynanır, türküler söylenir. Gecenin masrafları kan kardeşi olacak kişiler tarafından karşılanır. Kardeşlik düğünleri yalnız erkekler arasında değil, kadınlar arasında da yapılmaktadır. Kan kardeşi olan kişiler birbirlerine ömür boyu kardeşlik bağıyla bağlanır.(Yılmaz, 2014: 387).

[3] "Kardeşlik" bağına zemin oluşturan bu gereklilik, bu akrabalık ilişkisinin tesis edildiği eğlencelerde söylenen şu türde türkülerden de kolaylıkla anlaşılabilmektedir:
Beraber sevda ettuk
Yillardur arkadaştuk
Düğünümüz kurulsun
Gel olalım kardaşluk (KK-3)

SONUÇ

Yörede gerçekleştirilen alan araştırmaları sırasında 70 yaş ve üzeri kaynak kişilerin nostaljik vurgulu anlatımlarında yer verdikleri bu sanal akrabalık türü, Anadolu'nun diğer bölgelerindeki farklı sanal akrabalık türlerindeki gibi eğlencelik ve törenlik anlamların bir arada bulunduğu geniş katılımlı bir seremoni ile tescillenmekte ve ilan edilmektedir. "Kardaşlık" sözleşmesiyle oluşan sanal akrabalığın bireysel ve toplumsal roller ve işlevler açısından da diğer sanal akrabalık türleri ile benzerlikler taşıdığı görülebilmektedir. Kardeşlik bağı ile bir araya gelen genç erkekler, topluluk tarafından gerçek bir akraba veya kardeş olarak kabul görmektedirler. Bu sebeple yörede örnekleri görülen şekliyle kardeşler ileride birbirlerinden kız alıp vermemişlerdir. Kadınlar arasında görülen "ahiretlik" ilişkilerinde olduğu gibi kardeşlik bağı ile bir araya gelen gençlerin de hayatlarının kalan kısmında ve ahiret hayatlarında birbirlerine rehberlik edeceklerine inanılmaktadır. Kardeşlik bağı ile bağlanan bireyler arasında gelişen dayanışma ve paylaşım duygusu, sosyal sorumluluk bilinci yüksek, karşılıklı sevgi ve saygıya dayalı, barışçı bir toplum yapısının işlerliğini uzun süre sağlamıştır. Modernizmin topluluk bilinci yerine bireysel bilinci öncelemesi, Türk halk hayatının ve kültürünün genelinde olduğu gibi Maçka çevresinde de sanal akrabalık bağlarının zayıflamasında ve bugün neredeyse unutulan değerler arasında yer almasında belirleyici olmuştur.

Kan ve hısımlık bağı olmayan kişileri kardeş kılmayı amaçlayan bu kurumların görev ya da işlevlerinin son dönem kent toplumlarında dernek, sendika, parti, taraftarlık, cemaat temelli birlikler üzerinden sürdürülmeye çalışıldığı görülmektedir. Elbette bu dönüşümü, çağın gerekleri ve gerçeklerini göz önünde tutarak anlamaya çalışmak gerekir. Fakat anılan birliklerin, geleneksel "kardaşlık" uygulamasında olduğu gibi, kan bağı ve hısımlığa dayalı bir akrabalık tesis etmeyi amaçlayıp amaçlamadıkları, "kardaşlık" uygulamasının işlevlerini ne derecede yerine getirebildikleri de ayrıca tartışılması gereken bir konudur. Bu durum çok yönlü bir şekilde tartışılmadığı müddetçe, söz konusu birlikleri doğrudan geleneksel kurumların güncellenmiş versiyonları olarak kabul etmek doğru olmayacaktır.

KAYNAKÇA

Altuntek, Serpil (2001). "Türkiye Üzerine Yapılmış Evlilik ve Akrabalık Araştırmalarının Bir Değerlendirmesi", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, C. 18, S. 2, s. 17-28.

Ayaz, Berna (2013). "Başkurtlarda Kan Bağı ve Evlilik Dışı Akrabalık İlişkilerine İki Örnek: Kıyametlik Ata-Ene ve Kuşamat", *Türkbilig*, S. 26, s. 63-66.

Ayaz, Berna (2014), "Türkiye'deki Tasavvurî Akrabalık İlişkileri Konulu Çalışmalar Üzerine Bir Değerlendirme", *I. Uluslararası Türk Kültürü Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*, Nevşehir: Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Yayınları, s. 38-43.

Balaman, Ali Rıza (2002). *Evlilik ve Akrabalık Türleri- Sosyal Antropolojik Yaklaşımla,* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Duymaz, Ali - Ayaz, Berna (2013). "Balıkesir Yöresinde Kan Bağı ve Evlilik Dışı Akrabalık İlişkilerinde Ant", *Acta Turcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi: Kültürümüzde Yemin*, (Editör: Emine Gürsoy Naskali ve Hilal Oytun Altun), Yıl V, Sayı, 2, s. 1-28.

Gömeç, Saadettin (2001). “Divanü Lugat-it Türk’te Akrabalık Bildiren Terimler”, *Türk Kültürü*, 39/464, s. 10-19.
Gülensoy, Tuncer (1973-1974). “Altay Dillerindeki Akrabalık Adları Üzerine Notlar. *TDAY-Belleten 1973-1974*, s. 283-318.
Haviland, William A. ve diğerleri (2008). *Kültürel Antropoloji*, (Çeviren: İnan Deniz Erguvan Sarıoğlu), İstanbul: Kaknüs Yayınları.
Holy, Ladislav (2016), *Antropolojinin Akrabalık Yaklaşımları*, (Çeviren: Çağlar Enneli), Ankara: Heretik Yayınları.
Li, Yong-Sŏng (1999). *Türk Dillerinde Akrabalık Adları*. (Çeviren: Mehmet Ölmez), İstanbul: Simurg Yayınları.
Tezcan, Mahmut (1982). “Tasavvuri Akrabalık ve Ülkemizdeki Uygulama”, *Ankara Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, C. 15, S. 1, 117-130.
Tezcan, Mahmut (2000). *Türk Ailesi Antropolojisi.* Ankara: İmge Kitabevi.
Tezcan, Mahmut (2008). *Kültürel Antropoloji Giriş.* Ankara: Maya Akademi Yayınları.
Tillion, Germaine (2006). *Harem ve Kuzenler.* (Çeviren: Şirin Tekeli - Nükhet Sirman), İstanbul: Metis Yayınları.
Yılmaz, Berk (2014). *Trabzon İli Maçka İlçesinin Sözlü ve Maddi Kültür Kadrolarının Derlenmesi, Tasnifi ve Halkbilimsel Açıdan İncelenmesi.* Trabzon: KTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Sözlü Kaynaklar

KK-1: Nebahat Sümer, Trabzon-Maçka 1938, Okuryazar, Ev Hanımı.
KK-2: Adnan Durmuş, Trabzon-Maçka 1952, Üniversite Mezunu, Emekli.
KK-3: İskender Keleş, Trabzon-Çarşıbaşı 1993, Üniversite, Yüksek Lisans Öğrencisi.

ŞUBAT DEVRİMİNDEN SONRA AZƏRBAYCANDA «YA ÖLÜM, YA TÜRKİYE» ÇAĞRISI

(THE DEATH OR TURKEY CALL IN AZERBAIJAN AFTER FEBRUARY REVOLUTION)

Rahim HASANOV*

ABSTRACKT

Political-cultural economic relations were established with the Ottoman Empire following the proclamation of the People's Republic of Azerbaijan. On the Batumi Agreement signed on June 4, 1918, the Azerbaijani side asked for military assistance from the Ottoman Empire. The goal was to liberate Baku, the main political and economic center of Azerbaijan, from Bolshevik-Dashnaks. Under the leadership of Nuri Pasha, the Ottoman army helped the fraternal state. The article mentions Nuri Pasha's activity in Azerbaijan and the special welcome of the people. The close brotherhood relationship between the Republic of Azerbaijan and the Ottoman Empire, the liberation of Baku by the Caucasian Islamic Army constitutes the main line of research.

GİRİŞ

Osmanlı İmparatorluğu'nun Azerbaycan Halk Cumhuriyeti'nin faaliyetinde oynadığı rol inkar edilemez. Ancak, bu konuya indiye kadar pek çok kaynaklarda farklı değer verilmektedir. Bazı kaynaklar, Türkiye'nin Azerbaycan'ı kendisine ilhak etmə isteğini desteklemekle, Cumhuriyet topraklarına dahil olan Kafkas İslam Ordusunu işgalci bir ordu olarak değerlendirmektedir. Bu fikrin taraftarları esasen iddialarını Enver Paşa'nın Turançı olması ile bağlayarak, onun Türk birliği kurmak isteğini vurguluyor. Enver Paşanın Birinci Dünya Savaşı'nın başlangıcında bir kaç planı vardı. Bu planlar şöyle idi: 1.Savaş bittikten sonra, Almanlarla birlikte İran Azerbaycanın'da itibar kazanmak. 2.Azerbaycan'da bağımsız bir hükümet kurulacak, ancak geçici olacak. Ardından Türkiye, Enver Paşa ile doğu ordularının komutanı Halil Paşa arasında sırr olan bir şahsı iktidara getirecekti. (Aydemir,1978:367) Bu fikirlerle taniştıktan sonra, hemin yazarlara kısmen hakk kazandırılmış olunsa bile, Türk askerlerinin Kafkasya'ya özel davetle geldiği belirtilmelidir. Ayrıca, 26 Mayıs 1918'de Osmanlı diplomatı Halil Menteşen'in memarandumunda “Dövlet-Aliyeyi-Osmaniyyənin ahalisi ile eyni irq ve dine mənsub bir ahalinin asayişine dexi alakası vardı.” (Sünbül,1990:83-84). sözlerini işletmesi Türk siyasi çizgisindeki kardeşlik prensipinin kabarık olduğunu kanıtlamaktadır.

OSMANLI DEVLETİ İLE RESMİ İLİŞKİLERİN KURULMASI: Azerbaycan Halk Cumhuriyeti'nin ilanından birkaç gün sonra, 4 Haziran'da Osmanlı İmparatorluğu ile Batum Anlaşması imzalandı. Anlaşma, Türkiye tarafından Adliyye Bakanı Halil Menteşe, Kaflkas Cephesi Baş Komutanı Ferik Mehmet Vehib paşa, Azerbaycan tarafından DışİşleriBakanı M.H.Hacınski, ve Ulusal Meclis Başkanı M.E.Resulzade tarafından imzalandı (Abbasov,2014:40). Bu anlaşma, AXC'nin

*Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi. Şeki Bölgesel Merkezi. Azerbaycan, Şeki.

hukuki olarak ilk adımıydı. Bu anlaşma ile Azerbaycan, en önemli sorunu, ordu sorununu çözmek için ilk adımlarını atmış oldu. Osmanlı İmparatorluğu Azerbaycan'a askeri yardım sağlama sorumluluğunu üzerine aldı. Bu zamanda bu, AXC için çok önemli bir konuydu. Çünkü Azerbaycan'ın ana şehri olan Bakü, Bolşevik-Taşnakların elindeydi.

1918 baharında, Alman birlikleri Gürcistan'a girdikten sonra, Türklerin Bakü'ye yönelik saldırısını çeşitli şekillerde bozmaya çalıştılar. Amerikalı bilim adamı C. Lenckovski şöyle yazar: *"Her durumda, Almanlar zengin petrole malik olan bu bölgeyi Türklere vermek istemediler, bu yüzden gizli casuslar Tiflis'e daha da uzağa gitme vaadinde bulundular."* (Hesenli,2009:83-84).

Osmanlı İmparatorluğu ile Batum Anlaşması'nın imzalanmasından sonra Nuri Paşa'nın komutanlığı ile Türk birlikleri askeri yardım için Azerbaycan'a girdi. Osmanlı İmparatorluğu ile imzalanan anlaşma, Azerbaycan hükümetinin uluslararası otoritesini olumlu yönde etkiledi ve Azerbaycan Türk milletinin varlığını korumak için gerekli bir garantiydi.Anlaşmaya askeri yardım ile ilgili maddenin dahil olması, Karabağ'ın dağlık kesimlerindeki Ermeni çetelerinin kaldırılacağı ve Bakü'nün yabancı düşmanlardan arındırılacağı ve barış olacağı anlamına geliyordu (Hesenli,2009:81).

AXC hükümeti, Batum anlaşmasından sonra Türkiye ile ilişkilerinin daha da iyi olmasını sağlamak amaç ile temsilcilerini 24 Haziran'da bu ülkeye gönderdi. Azerbaycan temsilcileri aynı yılın eylül ayında tahta çıkmış Sultan V. Mehmed Vahideddin tarafından kabul edildiler. Sultanın tahta çıkması vesilesiyle bir kaç ülkeden diplomatik temsilciler kutlamaya qatılmışlardı. Ancak, Sultan VI Mehmed Vahidaddin Azerbaycan diplomatik temsilcilerini ilk olaraq kabul etmişdi. Toplantıda M. Rasulzadeh, yüzyıllardır süren esaretten kurtulan Azerbaycan halkının bağımsızlıklarını ve özgürlüklerini korumak için Türkiye'ye güvendiyini belirtti. Sultan şöyle yanıtladı:: *"Sevgili Azerbaycan'ımızın temsilcileri tarafından tebrik edilmekten mutluluk duyuyorum. Esaretden kurtulmuş Türk ve Müslüman yöneticilerin bağımsızlığını ve özgürlüğünü sağlamak, hükümetimizin en kutsal görevidir. Azerbaycan'ın hayat ve kuvvet kesb ederek, bizimle birge ortak düşmanlarımızı yeneceyini umarım."* (Azerbaycan tarihi,2008:465).

Osmanlı İmparatorluğu'nda iktidarda olan "İttihat və Tarakki" Partisi, 1917'de Rus İmparatorluğu'nda yaşayan Türklerin özgürlük uğruna mücadelesini desteklemek için tüm olasılıkları seferber etmişti. O zamanlar Türkiye'de ve diğer ülkelerde göçmen olarak yaşayan Türkler Rus emperyalizmine karşı güçlü bir şekilde faaliyet göstermeye başladılar. 11 Kasım 1917'de "İttihad və Tərəqqi" toplumunun bildirisinde belirtildi: "*Vətənimizin və millətimizin milli ideyaları bizi Moskof düşmənini imhaya dəvət etməkdədir; böyləliklə Rusiyadakı bütün irqdaşlarımızı içinə alan, onlarla birləşməmizə imkan verəcək təbii hüdudlarımız əldə edilmiş olacaqdır"* (Nesibzade,1996:40). M.E.Rasulzade, Osmanlı askeri birliklerinin Azerbaycan'a gelişi hakkında yazıyor: "*Azərbaycanın nə kimi müşkilatə məruz qaldığı və bu təhlükəli müşkilatdan çıxa bilmək üçün Türkiyənin müavinətinə möhtac olduğunu Azərbaycan müməssilləri Trabzon və Batumda türklərlə vaqe olan təmasları əsnasında gərək şifahən və gərək təhrirən anlatmışlardı. Bu kərə Azərbaycan Şurayi - Millisi naminə biz və Xariciyyə Nəzarəti naminə də Məhəmməd Həsən bəy salifüzzikr müahidənin dördüncü maddəsinə istinadən Türkiyə hökumətinə müraciətlə qəvayi-imdadiyyə istədik. Bütün Azərbaycan*

xəlqinin çarçeşmlə bəklədiyi ümidə tərcüman olan bu müraciətimizə Türkiyə heyəti-mürəxxəsi həman müvafiqət cavabını verdi".(Hesenli,2009:85).

Askeri yardım alması ile bağlı olarak Başbakan Fatali Xan Xoyski, şunları söyledi: *"Türkiye-Azerbaycan Barış Anlaşması'nın bir maddesine göre, Türkler gerektiğinde ülkemizi korumak için bize askerler vermelidir. Bu yüzden, başı belada olduğu zaman bu çareye təvəssül edildi. Türkler imzalarını yerine getirdiler ve görevlerini hüsni-ifa etdilər. Elbette, ordusuz ve savunmasız görülmesi pək müşkül olan işlər çok zorlukla yavaş-yavaş işlənirdi. Yurtdışından güç almak için bize başka bir devlete müracaat etmek bazı koşullar nedeniyle mümkün değildi, zaten bir sonuca varmayacaqdır, çünki, dindaş və milletdaşımız olan Türkiye'ye müracaat edildi"* (Parlament (stenoqrafik hesabatlar),1998:39).

Taşnak-Bolşevik güçlerin ülkenin bölgelerinde işledikleri soykırım politikası Nuri Paşa'nın önderliğinde Türk birlikleri Azerbaycan'a girdiğinde iflas etti. Türk askeri birliklerinin gelişi halk arasında özel şefkat ile karşılandı. Halkın büyük çoğunluğu Kafkas İslam ordusunu kurtarıcı olarak görüyordu. Azerbaycan'ın kuzeybatı kesiminde kurulan Ahrar Partisi, halk arasında Osmanlı Türklerinin Azerbaycan halkı için kurtarıcı olması konusunda propaganda, miting ve gösteriler düzenliyordu. Partinin lideri Abdulla Efendizade, ulusal kurtuluş hareketinde "Ölüm veya Türkiye" adlı bir şiir kitabı hazirlayip, Enver Paşa ve Nuri Paşa'ya adanmış oldu:

Hər ürəkdə səbt olubdur, "Ya ölüm ya Türkiyə"!
Hər ürəkdən yüksəlir fəryadi-şeyda: Türkiyə! (Efendizade,2005:9).

ALMAN-OSMANLI ÇELİŞKİLERİ

Osmanlı Devleti'nin Azerbaycan'a yardımı, müttefiki olan Alman devleti tarafından hoş karşılanmadı. Alman yetkili makamları, Azerbaycan Halk Cumhuriyeti'nin Bakü petrolünü kimseye vermek niyetinde olmadığını öğrendi. Bakü petrolünün elde edilmesi Alman devleti için bir gereklilik haline gelmişdi. Almanya'nın yetkili makamları, Türk hükümetinin Azerbaycan'la ilgili politikasını değiştirmesini talep etti. Öte yandan, Osmanlı yetkili makamları Almanya'nın bu talebini görmezden geldiler ve Azerbaycan'a asker göndermeyi gündemde tuttular. Almanya baş karagah başkanı feldmarşal Ludendorf, Türkiye'nin Kafkasya ile olan anlaşmalarını onaylamadığını ve bundan sonra daha fazla işbirliğinin mümkün olmayacağını açıkça belirtti. Genç Türkler'in 'Iqdam' gazetesi, "Ortak nedenlerden mağdur olan Türkiye 'nin, müttefiklerinin iddialarına güvenmemekle birlikte, şu anda kendi çıkarlarını savunmaya hakkı olduğunu" yazıyordu. Ermeniler, Bolşevik güçlerin Alman-Türk ilişkilerinde yaşanan çelişkili anlardan yararlanacaklarını ve Bakü'nün diplomatik yollarla kurtuluşunu önleyebileceklerini umuyorlardı. Ermeni milliyetçilerinin Mishak gazetesi bu ilişkilere yorum olarak şöyle yazdı: "Türkler ve Almanlar arasında düşman ilişkiler hüküm sürüyor. Almanlar Türklerden nefret ediyorlar, Türkler Almanların başarılarını engellediğini ve Türklerin petrol nedeniyle Bakü'yi almasına izin vermediklerini görüyor" (Aşırlı,2007:30).

Alman yetkili makamlarının baskısına rağmen, başta özellikle Enver Paşa olmakla Türk hükümeti, belirlenen hedeften dönmedi. Almanya böyle bir durumu dikkate alarak, Sovyet Rusyası ile ilişki kurmaya çalıştı. Sonuç olarak, 27 Ağustos 1918'de, Almanya ile Sovyet Rusyası arasında tarihi literatürde "BrestLitovski'ye ek" adlandırılan anlaşma imzalandı. Belirtilmemiş olmasına rağmen, anlaşmanın 14. maddesi Azerbaycan'la ilgilidir. Bu maddeye göre, Almanya'nın üçüncü ülkeye, yani Türk askeri güçlerinin Bakü, Şamaxa ve Guba'nın belirli sınırlarını

geçmemesine yardım etmesi gerekiyordu. Bunun yerine, Rusya Bakü'de petrol ve petrol ürünlerinin ekstraksiyonu için şartların oluşturacaq ve üretilen petrolün dörtte biri Almanya'ya ihraç edilecek." (Azərbaycan Xalq Cumhuriyyəti və Qafqaz İslam ordusu 116).

Anlaşmanın imzalanması hem AXC hem de Türk yetkili makamlarının ciddi kaygılarına neden oldu. Almanya ile müttefikliyine rağmen, Türkiye ile Kafkasya konusunda onların düşmanca tavırları giderek arttı. Alman yetkili çevrelerin cephelerin büyük çoğunluğunda yenilmesi, bu arzuyu yerine getirmek için ellerinden gelenin en iyisini yapmalarına çaba göstermeye zorladı. Ahmed bey Ağaoğlu, Almanlar hakkında şunları yazdı: "Azerbaycan'ı bir bidon kerosine sattılar" (Resulzade,1990:66).

Anlaşmaya itiraz bildiren Azerbaycan temsilcileri, protesto notasında bildirmiştir,"Baküsüz Azerbaycan kafasız vücütdur".(Devlet arşivi, fond 894,s.v.123) 27 Ağustos anlaşmasının aleyhine olarak Azerbaycan temsilcileri Sadr-azam Talat Paşa tarafından kabul edildi. Bu zaman Almanya'nın Azerbaycan konusundaki düşünceleri ve Bakü'nün serbest bırakılması gerekliliği tartışıldı. Tartışmadan birkaç gün sonra Berlin'i ziyaret eden Talat Paşa, Almanya'dan 27 Ağustos anlaşmasını iptal etmesi talebinde bulundu. (Azerbaycan tarihi,2008:466) Almanya'nın yetkili makamları Bakü konusunda ısrarcı olduğundan Türkiye ile ilişkileri daha da keskinleşti. Ancak, Alman ordusunun tüm cebhelerde yenilmesi ve Osmanlı yetkili makamlarının belirlenmiş pozisyonunun sonucu olarak, 27 Ağustos anlaşması otomatik nötr hale geldi.

Bu dönemde Müttefik Kuvvetler de (Antanta R.H), Osmanlı İmparatorluğu ile Kafkasya meselesini tartışıyordu. Antanta ülkeleri, Osmanlı İmparatorluğu'nun gergin durumunu kullanarak, Kafkasya meselesi üzerinden de baskıyı artırıyorlardı. 17 Temmuz 1918'de New York Times qazetesinde şöyle yazıyordu ki, Kafkasya'da önemli petrol bölgelerini ele geçirmek için alınabilecek olası önlemlerden biri gizli diplomasi yöntemlerinin kullanımasıdır. Gazetede, müttəfiklerin Türkiye ile gizli görüşmeler yaparaq, Türkiye ile Antantanın işbirliği yapacağını ve Güney Kafkasya'yı onların etki alanı olarak gördüyü durumda, Mezopotamya ve Filistinin'de onun bileşiminde kalacağı önerildiyi, yazılıyordu (Hetemov, 2010).

BAKÜ'NÜN KURTARILMASI

Ağustos sonunda Kafkas İslam Ordusu Sentro Kaspi diktatörlüğünün askerleri üzerinde zafer çalarak, Bakü'ye yaklaşmıştır. O zamanlar, Bakü'de ulusal basın örnekleri basılmadığı için, Türk birliklerinin gelişi haberini Bolşevik basını, Tiflis'in çeşitli fikirlerini tanıtan gazeteler yayınlıyor, siyasi hedeflerinden doğan, istek ve çıkarlarına uygun bilgi yayıyorlardı. "Bakinski rabochi" gazetesi, Türkiyenin Azerbaycan hükümetine askeri yardımını istilaçılıqla bağlıyor, kuvvetlerin ülkeye gelişini "Bakü proletaryasının yıkılmasını" amaçlayan bir askeri davranış olarak görür ve ordunun haberini kısa, fark edilmeyen sayfalara yerleştirirdi. Haberlerden birinde söylenmişti:"Türkler Garakilse-Aghstafa-Bakü otoyolunda ilerliyorlar. İmzalı barış anlaşmasına göre, Türkler askeri birlikleri Bakü ve Culfa demiryolları vasıtasıyla taşınmasına başlayacaklar." (Bakinskiy roboçiy,1918).

15 Eylül 1918'de Kafkas İslam Ordusu Bakü'yi azad etdi. Azerbaycan, en büyük sanayi kentini geri kazanmayı başardı. Şehrin alınmasında çok sayıda Azeri ve Türk askeri şehit oldu. 17 Eylül'de AXC'nin başkenti Ganja'dan Bakü'ye taşındı. Azerbaycan ve Türk askeri birliklerinin katılımıyla askeri tören düzenlendi.

Bakü'nün kurtuluşu vesilesiyle M.Rasulzade, İstanbul'dan Başbakan F.X. Xoyski'ye ve Dışişleri Bakanı M.Hacinski'ye ünvanladığı mektubunda, Bakü'nün kurtarılması burada ruh halinin yükselmesine sebep olduğunu söylemiştir (Azerbaycan tarihi ,2008:466). Kafkas İslam Ordusu'nun Bakü'nü kurtarması Azerbaycan Halk Cumhuriyyetinin esas politik-ekonomik merkezine kavuşması demek idi. Hem de, kardeş Türk devletinin yardımıyla, Bolşevik-Taşnak birliklerinin ülkenin diğer bölgelerinde uygulamak istedikleri soykırım politikası da engellendi. Azerbaycan ulusal hareketinin çöküşü ve doğuda ilk demokratik cumhuriyetin yok olması ortadan kaldırıldı.

Bakünün kurtarılması Azerbaycan aydınlarını fazlasıyla memnun etdi. M.E. Rasulzade hükümet başkanı F. Hoyskiye gönderdiği mektubda diyordu: “Paytaxtımızın istirdadından dolayı təhti-idareyi alilerinde hükümetimizi semimi tebrik ile Bakünün yeni türk ellerini istixlas üçün sarsılmaz qəleyi-metin olması ümidi ile bütün arkadaşlarımla öpüşürsünüz. (Azerbaycan qazetesi 1918 № 5) Hükümet başkanı F. Hoyski de öz memnunluğunu Azerbaycan qazetesinde böyle ifade ediyordu: Bakünün, Azerbaycanın istiqlalını, seadetini iqtisaden siyasetəntəmin və türk aləminin ikinci bir İstanbulu olmağa laiq bir mərkəzin türkün cəngavər, namuslu övladlarının qəhrəanə hücumları sayəsində düşmələrindən xilası münasibətilə Zati-aliyi həmiyyətpərvəranələrini ən səmimianə təbrik edirəm Müsəlman ordusunun komandanı Nuri paşaya! Xöşbəxtəm ki, xalqın adından siz əlahəzrətlərinə, xeyirxah türk ordularına və Azərbaycan paytaxtını düşməndən azad edən inanılmış cəsur əsgərlərə təşəkkürümü çatdırıram (Azerbaycan qazetesi 1918 № 3).

Osmanlı ordusunun 1918'in ortalarında neredeyse tüm cephelerde yenilmesi bir hükümet krizine yol açtı. Devletin, eşit olmayan koşullar üzerinde bir barış anlaşması imzalamaktan başka hiçbir yolu yoktu. Nihayetinde 30 Ekim 1918 yılında Osmanlı imparatorluğu Mudros anlaşması doğrultusunda savaştan mağlup olarak ayrıldı. Anlaşmanın şartları ister Türkiye isterse de Azerbaycan için acı oldu. Özellikle anlaşmanın 11 ve 15.maddelerinde Cüney Kafkasyayla ilgili hükümler Azerbaycan Halk Cumhuriyyetinin siyasi, sosyal iktisadi durumuna çok büyük bir darbe vuruyordu. 11.maddede şöyle deniliyordu: “İranın kuzey batısında olan kuvve-Osmaniyye derhal savaştan önceki hudut gerisine celb etme hüsusunda önceden ita edilen emir icra edilecektir.Mavərayi-Kafkasyanın kuvveyi-Osmaniyye tarafından kısmen tahliyyesi emir edildiyinden kısmi-mütəbaqi müttefikler tarafından vaziyyeti-mahalliye tetkik edilerek talep olursa tahliyye edilecektir” (Azerbaycan Halk Cumhuriyyeti ve Kafkasya İslam ordusu,2008:383).

SONUÇ

Mudros anlaşmasından sonra Azerbaycan'ın dış politikasında önemli değişiklikler oldu. Ülke arazisi İngiliz askeri güçlerinin kontrolü altına geçti. Devletin temel müttefiki sayılan Osmanlı İmparatorluğu yıkıma doğru gittiğinden bu devletle iyi ilişkiler kurmak mümkünsüzdü. Sıkça hakimiyet değişikliği , ülkenin müttefik birlikleri tarafından işgali Türkiye devleti ile Azerbaycan Halk Cumhuriyeti arasındaki ilişkileri tamamen felç duruma getiriyordu. Ancak, Türk ordularının Azerbaycan'ı terk etmesine rağmen, 1918'de meydana gelen iki kardeş devletin yakınlığı, bir millet iki devlet anlamının hiç de boşuna olmadığını gösterdi. Azerbaycan'da Nuri Paşa ve Kafkasya İslam Ordusunun itibarı o kadar yüksektir ki, Azerbaycan'ın Sovyetler Birliği'ne dahil edilmesinden sonra bile, bu şahsın hatırası

ve kardeş devletin orduları daim hatırlandı. 1930'larda Azerbaycan'da başlayan isyanlar zamanı ahali arasında Nuri Paşa'nın geleceği ve halkı kurtaracağı ile ilgili düşünceler dolanıyordu.

KAYNAKCA

1.Akif Aşırlı. Cumhuriyyət dövrü metbuatında Qafqaz İslam Ordusu. Bakı, Nurlan, 2007
2.Azerbaycan Xalq Cümhuriyyəti (1918-1920) Parlament (stenoqrafik hesabatlar), I cild, Bakı, 1998
3.Azerbaycan Halk Cumhuriyyeti ve Kafkasya İslam ordusu, Bakı 2008
4.Azerbaycan Respublikası dövlət arxivi fond 894 siyahı 10 sax vahidi 123
5.Azerbaycan tarihi, VII cilddə, V cild, Bakü, Elm 2008
6.Azerbaycan qazetesi 5 ekim 1918, № 3
7.Azerbaycan qazetesi 5 ekim 1918, № 3
8.Bakinskiy roboçiy 9 iyun (27 may) 1918. №112
9.Cemil Hesenli. Azerbaycan Xalq Cumhuriyyətinin xarici siyasəti 1918-1920., Bakı, 2009
10.Əbdu Əfəndizadə “Ya ölüm Ya Türkiyə”, Bakı, 2005
11.İ. Q. Abbasov. Batum konfransı ve Azerbaycan Xalq Cumhuryyəti xarici siyasetinin bazi meseleleri. Bakü Üniversitesinin haberleri. Bakü, 2014 N 3
12.Nesib Nesibzadə. Azerbaycan xarici siyaseti 1918-1920. “Ay-Ulduz” neşriyyatı, Bakü, 1996
13.Resulzade M.E. Azerbaycan Cumhuriyyəti. Bakı, 1990
14.Rövşən Hətəmov, “Birinci Dünya Müharibəsinin sonlarında Almaniya-Osmanlı münasibətlərində etimadsızlığın səbəblərinə dair”,Tarix və onun problemləri,№4,2010
15.Osmanlı münasibətlərində etimadsızlığın səbəblərinə dair, Tarix və onun problemləri, №4,2010
16.Sünbül T. Azerbaycan Dosyası. –Ankara: 1990
17.Şevket Süreyya Aydemir, Makedonya'dan Ortaasya'ya Enver Paşa 1914-1922, C.III, İST., 1978

DİN VE BÜYÜ BAĞLAMINDA HATAY DÖRTYOL'DAKİ OCAKLAR

(HEARTHS IN DÖRTYOL, HATAY WITHIN THE CONTEXT OF RELIGION AND MAGIC)

Ömer ÜNAL*

Researching the folk medicine is very important in terms of determining the issues about Turkish culture and history. The beliefs that are related to the causes of the disease and the treatment practices in the folk medicine make it possible to learn a lot of information about the material and spiritual culture of the Turkish nation. The hearths where the treatment applications are performed are important centers for treatment of your illness. The hearths in the Turkish folk culture and their applications moved from Central Asia to Anatolia and by some changes they continued his existence as much as the day. The hearths have turned from shamanism into public spaces of folk medicine and faith. It is thought to be a sacred aspect of cure since the ancient times when the healer and the clergyman are regarded as the same person and the source of the disease depends on any suicide that has been committed. Folk medicine practices are mostly based on the psychological healing of the patient. Such an improvement also has a direct link to one's beliefs.

As in many parts of Anatolia, there are also healing techniques of the önerdi of hearths and hearths in Dörtyol and its surroundings. Nowadays, modern medicine is rapidly gaining popularity despite the fact that modern medicine has progressed rapidly, with the traces of ancient Turkish beliefs. Hearths are healing people by means of magical practices and religious practices that often involve each other. After the study of the religious and magical treatment methods of the quarries and quarries in the study, the function of the healing hearths in Dörtyol will be emphasized. In the last part, the relation between health, nature and the relationship with human beings will be discussed with the rituals practiced and applied rituals in terms of magic / beliefs and with the elements seen as sacred by the Turks and evaluated as cult (water, fire, fireplace, saint, tree cults). By means of compilation and interview methods, the place and importance of the applications of the hearths and the hearths in the Turkish belief system will be examined.
Key words: Dortyol, folk medicine, hearths, cults.

GİRİŞ

Sağaltma ocakları, hastalıkları ve kimi rahatsızlıkları sihri yollarla tedavi eden kişiler için kullanılan bir kavramdır. Anadolu ve Orta Asya coğrafyasının birçok yerinde olduğu gibi Hatay'ın Dörtyol ilçesinde de bazı kişilerin olağanüstü yeteneklere, sağaltım güçlerine sahip olduklarına inanılmaktadır..

Ocaklar, halk hekimliğinde sağaltım merkezlerinin başında yer almaktadır. Ocak sözcüğü Türkçe sözlükte: *"Halk hekimliğinde bir önceki kuşaktan el verme*

* Y.L. Öğr. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Bilimi Bölümü, Ankara,.

suretiyle aktarılan bilgileri kullanarak belirli bir şikâyeti veya hastalığı iyileştirdiğine inanılan aile"[4] olarak ifade edilmektedir.

İnsanlara şifa verme gibi çeşitli manevi, tılsımlı ve mistik güçleri olduğu düşünülen ocaklılar geçmişten günümüze değin Türk kültür ve inanç sistemi içerisinde önemli bir yer teşkil etmiştir.

Ocaklı olabilmek için, kişinin çoğu kez herhangi bir öğrenim görmesine gerek yoktur ancak el alacağı kişi tarafından da pratikler bizzat tatbik ettirilir. Ocaklı kişi; yeteneklerini çocuklarından birisine ya da kendi soyundan gelen yine ocak olmaya uygun herhangi birisine devredebilir. Nadir de olsa kendi soyundan olmayan fakat ocaklı kişinin kendisinde bir yeteneğin farkına vardığı kişilere de devredebilmektedir. Bu tür ocaklara "izinli" adı verilmektedir. *"Ocağın mukaddesliği, ocağın tüttürülmesi ve ocağı koruma görevinin küçük kardeşe verilmesi Türk hayatında önemli rol oynar" (Kalafat 1995: 64).*

"Genel olarak, erkek hastalara erkek ocaklılar, kadınlara da kadın ocaklılar bakar. Ocaklık atadan oğula yahut anadan kıza geçer; ama bu kesin bir kural değildir. Ocaklı, kendi soyundan olmayan bir kişiye de el verebilir, yani büyülük gücünü, kendinden sonra sürdürmesi için başkasına aktarabilir. Kimi ocaklıların, bir tek hastalığın uzmanı olmayıp, her derde deva getirdiklerini biliyoruz." (Boratav, 1999: 144-145)

Ocaklı kişinin, güçlerini, yetkisini ve bilgisini aktarmasına el verme adı verilmektedir. El verme işi, ocağın devamı bakımından önemli bir ritüel olarak görülmektedir. Gücün devri genellikle; ocaklı kişinin elinden su içilmesi (K2), tükürüğünün yalanması (K3) ya da ocaklıya para verilmesi (K1/K2)şeklinde gerçekleşmektedir. Ocaklı kişiyi rüyasında görerek ondan el alınabildiği de belirtilmektedir. (K5)

El verme ritüeli sırasında birkaç kişi tanık olarak hazır bulunur. Ocaklı kişi ile ocağın yeni üyesi olacak olan birey ellerini birleştirerek *"Allahümme salli ala seyyidina Muhammed"* sözlerini söylerler. Ocaklı kişi, el vereceği kişinin eline üç kez dokunur ve "El alacak kişiye verdim" der. Eli alan kişi de her seferinde *"Aldım, kabul ettim."* der. Bu şekilde el alma ritüeli sonlanmış olur. (K4/K3) Kimi uygulamalarda ise bu işlemin ardından ocaklı kişi, el alanın üzerine üç kez tükürür ya da sırtına dokunur ve sıvazlar. (K5) *"Yetenekli kişinin, bir başkasına yeteneklerini aktarmak için yaptığı uygulamalar sayesinde, karşısındaki kişi o ocaklıdan el almış olur" (Kalafat, 2000: 171).*

Ocaklı tedavi sırasında bildiği ayetleri, duaları okur. Ocaklının şifa verme yeteneğinin Fatma Ana'dan geldiğine inanılmaktadır. (K4) Fatma Ana'ya ilgili inançlar, gebelik, doğum ve hastalıkların tedavisi, uğur ve bereket temini, onun adından güç, kuvvet almak gibi inançlardır. Ocaklıların uygulamalarında görülen bu dini motifin yanı sıra bitkisel, madensel, hayvansal birtakım malzemelerle yapılan ilaçlar da kullanılmış (K5) ve fiziksel müdahalelerde (K6) bulunulmuştur. Dörtyol'da kırık – çıkıkların tedavisinde elle müdahale ve bir takım bitkisel hayvansal karışımlı emler kullanılmaktadır. Ayrıca yılancık, temre, dalak, göbek düşmesi, kızılyörük, sarılık, kısırlık hastalıklarında da ocaklılar bu yöntemlere ve emlere yer vermektedirler

Dörtyol'daki sağaltma ocaklarının özellikleri şu şekilde sıralanabilir:

1.Sağaltma ocağını oluşturan bireyler her iki cinsiyetten de olabilir.

[4] http://www.tdk.gov.tr/ (Erişim Tarihi: 11/04/2018)

2.Sağaltma ocaklarının hepsinin insan hastalıklarının tedavisinde şifa verdikleri görülmüştür.
3. Sağaltma ocakları genellikle tedavisini yaptığı hastalığın adıyla anılmaktadır. Sarılık ocağı, Yüğrük Ocağı ve Siğil Ocağı buna örnek olarak gösterilebilir. Ancak bazı ocakların da tedavi sırasında uyguladıkları pratiklere göre adlandırılmışlardır. Kurşun Dökme Ocağı buna örnek olarak verilebilir.
4.Sağaltma ocaklarının bazıları tedavi sonrasında hasta tarafından verilen herhangi bir hediyeyi ya da arılık adı verilen parayı kabul etmektedir.
5.Sağaltma ocaklarının birçoğunun tedavilerini gerçekleştirdikleri özel günler bulunmaktadır. Siğil, temra ve yüğrük ocaklarına genellikle çarşamba günü gidilmektedir. Kurşun dökme ocağı ise cuma günü gidilir. Dörtyol'da, sağaltma ocaklarından bazıları ve tedavi şekilleri şu şekildedir:

1-Nazar (Kurşun Dökme) Ocağı: Nazar değdiğine inanılan, sürekli baş ağrısı çeken, başına üst üste türlü türlü musibetler gelen kişiler bu ocağa götürülürler. Kurşun dökme ocağı, kişideki nazarın çıkması ve üzerinde yapılmış herhangi bir büyü varsa o büyünün de bozulmasını sağladığına inanılan bir ocaktır. Kurşun dökülür ve kurşunun aldığı biçime göre nazarın çıkıp çıkmadığı kontrol edilir. Kurşunun kaynatıldığı su içirilir. (K6, K7, K8, K9, K11) Nazar değen kişinin bu durumdan kurtulması için yapılan uygulamaların büyük çoğunluğu sihirseldir. Nazarın çıkması için kurşun dökülmesi buna verilebilecek örneklerdendir. Kurşunun dökülmesi esnasında, kurşunu döken kadının bu benim elim değil Fadıma Ana'nın eli, demesi ritüelin içerisindeki büyüsel/sihri ögelerin herkesten tarafından biliniyor olmasını da göstermektedir. İslamiyet'e göre yasak olan ve çoğu kişinin de hurafe gözüyle baktığı kurşun dökme ritüeli bu şekilde kutsallık zırhına da bürünmektedir. Kadın ve anne olma özelliklerinin vurgulanması sayesinde dinin yasaklarına rağmen büyüye kutsallık atfedilmesi sonucunda ritüelin devam etmesi sağlanmaktadır.

2-Temra Ocağı: Hastalıklardan kurtulmak, şifa bulmak amacıyla gidilen ocaklı kişiler, şifacılar sağaltım tekniklerini uygularken kimi tılsımlı sözlere başvururlar. Temra ocağına giden hastanın kolundaki temraya merhem hazırlayan ocaklı kimse, merhemi sürerken dualar okumakta ve o bölgeyi bu sözler aracılığıyla iyileştirmektedir. (K5, K7, K9, K11) *İyileşme ya da dirilmede kullanılan şifalı ot, su ya da kutsal nesneler; aslında yapılan büyü ve söylenen sihirli sözler ile anlam kazanır (Abdurrezzak, 2018: 94).*

3-Yüğrük Ocağı: Bu ocağa, daha çok çarşamba günü, zayıf, iştahsız, hastalıklı bebek ve çocuklar götürülmektedir. Ocaklı kişi çocuğun üzerine dualar okur, muska yazar ve boynuna asar. (K3)

4-Sarılık Ocağı: Bu ocağa, sarılık hastası olan kişiler gitmektedir. Sarılığın belirtisi ise insanın göz bebekleri ve benzinin sararması olarak bilinir. Sağaltma ocağı; hastanın alnını, el ve ayak parmaklarının ucunu jiletle hafifçe keserek kanatır. Daha sonra bir soğan veya sarımsağı taşla ezer ve ona tükürerek kanattığı bölgelere sürer. Ocak olan kişinin evindeki ocaklıktan hastaya biraz kül ve tuz yalatılır ve su içirilir; bazen ekmek de yedirilir. (K5)

5- Siğil Ocağı: Vücudunda siğil olan kişi çarşamba günü bu ocağa gitmektedir. Ocak olan kişi, bir soğanı keserek üzerine tükürür ve bunu bir kez Fatiha, üç kez İhlas suresini okuyarak siğilin üzerine sürer. Daha sonra, siğilin üzerine sürdüğü bu soğanı, evin önüne asar. Evin önüne asmış olduğu soğan

kurudukça, hastadaki siğiller de kaybolacaktır. Bu işlemin sonunda da ocağa arılık verilir. (K6)

6- Sıtma Ocağı: Bu ocağa sık sık sıtma nöbetleri geçiren hastalar gitmektedir. Sağaltma ocağı, küçük bir çalıya taş atarken "sıtma bu ipi tutma" der. Bu ip bağlanır ve böylece hastalığın da bağlandığına inanılır. (K5, K13).

7.Dabaz Ocağı: Sağaltma ocağı, hastayı kanepenin veya sandalyenin üzerine oturtarak, onun üzerine bir al yazma örter. Hastanın başına bir oklava ile hafifçe vuran ocaklı, duasını okuduktan sonra al yazmayı üç kez açıp hastanın yüzüne bakar. (K4)

8- Yılan Ocağı: Dörtyol'da sadece ilçede değil ülkenin genelinde bilinen ve medya aracılığıyla da ünlenen bir yılan ocağı bulunmaktadır. Yılan ocağından olan rahmetli Hacı Macit, yılan ve akrep sokmalarında en çok başvurulan kişiydi. Vefatının ardından el verdiği oğulları sağaltımlara devam etmişlerdir. Yılancı olarak ifade edilen ailenin oğullarından, bugün ilçede hâlâ sağaltıma devam eden ve kendisine çalışmalarını burada yapması için Dörtyol Belediyesi tarafından ayrı bir mekân temin edilen Yılancı Taci Macit, bu gücün ailesine Allah tarafından verildiğini, atalarının eski zamanlardan bu yana ocak olduğunu ve babasından el aldığını ifade etmektedir. Ocak geleneklerinin Şeyh Abdülkadir Geylani'den geldiğini belirtmektedir. (K14)

Ayrıca okudukları tuzu yalayan kişiye bir yıl boyunca akrep, yılan gibi zehirli hayvanlar dokunamaz, o kişiyi sokamaz. Okunmuş tuz kıbleye dönülerek, her yalayış sırasında bismillah çekilerek üç kez yalanır. (K1, K2, K4, K7, K8)

Bu okunmuş tuz, Dörtyol'daki bahçelerin ve tarlaların etrafına dökülür ancak bir yerden aralık bırakılır. Bu aralık içerdeki yılan, akrep gibi zararlı hayvanların dışarıya çıkması içindir. Bu kapıdan yirmi dört saat içerisinde zararlı hayvanlar çıkarlar ve kapı sonra geri kapatılır, bir yıl boyunca o bahçeye hiçbir zararlı hayvan giremez. (K4/K5/K6/K7/K8/K14)

Eğer; yılan ya da akrep sokan birisi ocağa kısa zamanda gelecek kadar yakında değilse, telefon eder ve Yılancı Taci Macit telefonda, yılan ya da akrep sokan kişinin adını ve anne adını öğrenir. Sonra duasını ederek telefondan efsunlar ve iyileştirir. (K4/K14) Yirmi dört saat içerisinde yılan ocağındaki kişiye gidilmesi gerekir, yirmi dört saati geçerse ocağın faydası olmaz (K1, K17, K41)

9- Sancı Ocağı: Sancının geçmesi için, sancı ocağından birisine gidilir ve ocaklı kişi hastanın hemen önüne konan bir tasın içerisine elindeki sancı okunu fırlatır.

10- Bademcik Ocağı: Köstebeği boğan, öldüren kişi köstü ocağındandır ve bademcik rahatsızlığı olan kişiyi tedavi edebilir. Parmaklarıyla bademciği patlatırlar. (K11, K15)

11- Gece Yanığı Ocağı: Kurdun âşık kemiği gümüş bir zincirle hastanın boynuna takılır (K5, K6, K7)

12- Göbek Düşmesi (Çekmesi) Ocağı: Bu hastalığın tedavisi için süpürge sapı, hastanın göbeğine konmaktadır. (K13)

13- İt Dirseği(Arpacık) Ocağı: Hayvanın dışkısından çıkan arpayla it dirseğine okuyan ocaklı, arpayı oraya sürer sonra da toprağa atar ve itdirseği geçirir. (K7)

14- Kırık-Çıkık (Sınık) Ocağı: Sınıkçı Şehriban ve kardeşleri bölgede en çok gidilen kırıkçılardandır. (K6/K7)

15- Kabakulak Ocağı: Kabakulak hastaları kabakulak ocağına götürülür. Ocaklı; kopya kalemiyle şişliğin etrafını çizer ve o esnada dualar okur. (K8, K9)

16- Albastı Ocağı: *Bu demonun ismindeki alın ateş kültüyle ilgisinden yola çıkarak bu demonun eskiden ateş ve ocak ilahesi olduğunu ifade eder. (İnan, 1998: 259-267)*

Al karısı tarafından korkutulan kişiler, Kadir Özel'e götürülür. Dualar okunur ve muska yazılır. (K1, K2, K4, K52, K5) Yeşilköy'deki Alcı Hoca'ya gidilir ve hastanın üzerine okur. (K6/K7/K9) Al basmalarında İbiş Hoca'ya ve Şemseddin Hoca'ya gidilir, okutulur. (K5/K7/K15) Al basmasına okuyan kişi alı öldürmeli ya da bir parçasını almalı bu parça iğnesi, tacı elbisesinden bir parça olabilir. (K6) 7 evden çamaşır toplanır ve bir kazanın içerisine konur altına odun konur ancak ateş yakılmaz. Kadın kazanın içine girer ve dualar okunur bu sayede al basan kadın iyileştirilir. (K10)

Mustafa Sever'in de belirttiği gibi *"Al karısını yakalamak dünyanın en büyük servetini ele geçirmek anlamına gelmektedir" (2016: 35).*

Sağaltma Pratikler ve Kültler

Atalar Kültü

Halk hekimliğinin bazı uygulamalarında atalar ve tabiat kültleri arasında bir bağ vardır. Atalar kültü ataların takdirine dayanır. Atanın öldükten sonra ruhunun bir takım üstün güçlerle donanacağı ve bu sayede geride kalanlara yardım edeceği inancı vardır. Ataların eşyaları ve mezarları kutsal kabul edilip ruhlarına kurban sunulurdu. İslamiyet'in kabulünden sonra atalar kültü Anadolu'da Türkler arasında veli kültünün oluşumunda etkili rol oynamıştır. Üstün ruhlara donanmış insan tipi Müslümanlıkla da bağdaşmıştır. Veli kültüyle şamanların işlevleri arasında benzerlik vardır. Bunlardan biri, hastaları iyileştirmektir.

Ateş ve Ocak Kültü

Her milletin kültüründe ateşe ve ocağa bağlı inanmalar bulunur. Türk inanç sistemi içerisinde de ocağa ve ateşe bağlı birçok inanma bulunmaktadır. Türklerde de aile ocağında yanan ateş, nasıl yakılırsa yakılsın, kutlu sayılmaktadır. Ateş, halk arasında kötülüklerden uzak tutan ve hastalıkları iyileştiren bir güç olarak da kutsal görülmektedir. Ateşe yüklenen bu kutsallık Dörtyol'da ateşin su dökülerek söndürülmemesi, yanan bir ocağın yanında gereksiz durulmaması, uzanılmaması, ateşe herhangi bir yiyeceğin özellikle de cinlerle bağlantılı olduğuna inanılan soğan ve sarımsağın kabuklarının atılmaması şeklinde devam etmektedir.

Ağaç Kültü

Ağaç kültü, Türk inanç sisteminde önemli bir yere haizdir. Kutlu bir ağacın bulunduğu bölgede genellikle bir evliya mezarına rastlanılır. Ocaklar da tedavi için genellikle ağaçtan yapılmış tedavi aletlerini tercih ederler. Örneğin, sınıkçılar tedavilerinde ağaç parçalarını sıklıkla kullanmaktadırlar. Bunun yanı sıra sancı ocağı da tedavi için ağaçtan yapılmış bir kovuğun içerisine ok atar. *"Atalar kültünün İslam sonrasında "evliyalık" özelliği kazanması da mitolojik unsurların tezahürüdür" (Bayat, 2007: 81).*

"Yatırların başında bulunan ulu ağaçlar vasıtasıyla Türk inanç sisteminin en önemli unsurlarından olan 'atalar kültü' ile 'ağaç kültü' birleştirilmiş ve Tanrı'ya çeşitli dileklerin iletildiği mekânın kutsallığı daha da artırılmıştır" (Ergun 2012: 419).

Dağ ve Tepe Kültü

Dağ ve tepe kültü de tedavi sağaltma ve ocaklarla ilgilidir. Genellikle türbelerin, ziyaret yerlerin dağ tepesinde oldukları görülmektedir. Dörtyol evliyalarından Ziya Efendi'nin türbesi Amanoslardaki bir yayladadır. Bunun yanı sıra Karabıyık Dede, Asar ve Hösem Dede'nin mezarları da yine dağ eteklerinde tepe yerlerde ilçeye hâkim konumlardadır. Hepsinin de içerisinde ulu ağaçlar bulunmaktadır. Ocaklı kişiler sağaltım için özellikle su ve toprak almak istediklerinde bu ziyaret yerlerini tercih etmektedirler.

Su Kültü

Şifa bulmak isteyen hastaların kaplıcalara gidiyor olmaları suyun gücüne dair inanışın günümüzde de devam ettiğine işarettir. Ayrıca ocaklının sağaltım için kullandığı suyu, şifalı sulardan tercih ediyor olması da aynı doğrultuda değerlendirilebilir.

Işık Kültü

Işığın olmadığı devirlerde cinlerin çok daha yoğun bir şekilde insanlara musallat olduğuna inanılmaktadır. Günümüzde ışığın her evde olması, cinlerin bu türden gelişlerini engellemiştir. Bunun yanı sıra siğil ocağı, siğillere okumak için akşam ay ışığını beklemektedir.

Sağaltma ocaklarının bazılarında, tedaviler belirli günlerde yapılmaktadır. Genel olarak sağaltma ocaklarına çarşamba ya da cuma günü gidilmektedir. Bu da bu iki günün kutsal günler olarak düşünüldüğünü göstermektedir. Hafta sonları tedavi için ocaklara gidilmemesi de aynı bağlamda değerlendirilebilir.

Sağaltma Pratiklerinde Din ve Büyü İlişkisi

Ocakların hastalıkları sağaltmak için başvurdukları pratikler genellikle dini ve büyüsel nitelik taşımaktadır. Çoğunlukla temas ve taklit büyüleri yapılmaktadır. Büyünün yapılmasında iki amaç öne sürülebilir. Bunlardan birincisi, "kötülükleri bir şahıs ya da ona ait mal, mülk, hayvan vb. üzerine yöneltmek suretiyle zarar vermek, ikincisi ise bu şekilde kötülüğe uğramış kimseden kötülüğü defetmek için yapılan sihrî işlemdir.

"Büyü hiçbir zaman doğmaz, hiçbir zaman oluşturulmaz ya da keşfedilmez. Her büyü başlangıçtan beri, insan için yaşamsal çıkar konusu olan, fakat insanın normal ussal çabaları dışında kalan bütün şey ve olayların başlıca bir tamamlayıcısıdır" (Malinowski, 1990, s.64).

Rivers (2004:11); halk tıbbının bu alanına dâhil olan uygulamalar için "büyü-dinsel" (magico-religious) kavramının kullanılmasını önermektedir. Büyüler genel olarak iki türlü yapılır. Bunlar; benzer işlemin benzer olayı meydana getireceği temeline dayanan taklit büyüsü ve temas büyüsüdür.

Taklit büyüsü özellikle dabaz, dalak kesme ve siğil ocaklarında kullanılmaktadır. Dabaz tedavisinde yaranın üzerine tülbent koyma, siğillerin tedavisinde asma dallarına okuma ve onu yüksek bir yere bağlama, bu suretle asma kurudukça siğillerin de koruyacağına dair inanış ve dalak kesmenin sağaltımı sırasında ocaklının dalağı elindeki baltayla kesiyor gibi yapması benzer büyüsüne örnek olarak gösterilebilir.

Bunun yanı sıra temas yöntemiyle de sağlatım gerçekleştirilmektedir. Ocaklı kişinin hastanın hastalıklı yerine tükürmesi, el değdirmesi, hastanın ocaklı kişinin üzerine okuduğu bir giysiyi giymesi ya da herhangi bir yiyeceği yemesi, ocaklının okuduğu suyu elinden alıp içmesi ya da okuduğu tuzu yalaması temas

yöntemiyle ilişkilidir. Yılan ocağı, ocaklı kişi yılanın soktuğu kişiye temas yöntemiyle şifa olur. Yılanın soktuğu yer önce efsunlanır ve elleriyle zehri dağıtır sonunda da vücuttan atar. Bununla beraber yılan ve akrep sokmalarını engellemek için de tuza okur ve tuzun üç kez yalanması istenir. Tüm bunlar temas büyüsüne örnek olarak gösterilebilir.

SONUÇ

Sağaltma ocakları sonuç itibariyle iyileştirme gücünü, halkın o ocakta var olduğunu düşündüğü maneviyatından alırlar. Ocakla ilgili halkın tasavvurunda yaratılan inanmalar kuşaktan kuşağa aktarılır. Bu ocaklardaki inanmalar ve ritüeller Eski Türk inançlarının günümüzdeki tezahürleridir. Ateş, ocak, evliya, su kültü ile doğrudan ilişki içerisindedir. Tüm bunlarla bağlantılı olarak ocakların tedavi pratiklerinin çoğunlukla dini ve büyüsel yöntemler olduğu tespit edilmiştir. Halk hekimliği pratiklerini modern tıbbın öncesinde kalmış birtakım hurafeler olarak görmek ya da bu pratikleri ötelemek kutsalı ve insanın içindeki inanma ihtiyacını dikkate almamak olur. Eğitim seviyesinin yükselmesine, modern tıbbın hızla ilerlemesine rağmen halk hekimliğine başvurulmaya devam ediliyor olması, aslında bu gerçeği bir kez daha göstermektedir.

Kaynak Kişiler

K.1. Esabil Eken, 1917, Dörtyol-Yeşilköy, Çitçi/ Kendi Deneyimleri ve Babası
K.2. Ahmet Hintoğlu, 1952, Dörtyol-Ocaklı, Kütüphane Görevlisi/ Kendi Gözlemleri ve Çevresi
K.3. Zöhre Ergun, 1938, Dörtyol-Yeşilköy, Ev Hanımı/Kendi Gözlemleri ve Annesi
K.4. Müzeyyen Biçer, 1943, Dörtyol-Ocaklı, Ev Hanımı/ Kendi Gözlemleri ve Babası
K.5. Ayşe Lök, 1950, Dörtyol-İcadiye, Ev Hanımı/Kendi Gözlemleri ve Babaannesi
K.6. Binnaz Taş, 1955, Dörtyol-Ocaklı, Ev Hanımı/Kendi Gözlemleri
K.7. Ahmet Nuri Kuday, 1958, Dörtyol-Özerli, Çiftçi/ Kendi Gözlemleri ve Babası
K.8. Hatice Kuday, 1960, Dörtyol- Özerli, Ev Hanımı/ Kendi Gözlemleri ve Anneannesi
K.9. Rasime Kaya, 1955, Dörtyol-Çaylı, Ev Hanımı/ Annesinden
K.10. Yusuf Kaya, 1961, Dörtyol-Çaylı, Çiftçi/ Kendi Gözlemleri ve Babası
K.11. Rebihan Ak, 1940, Dörtyol-Karakese, Ev Hanımı/ Kendi Gözlemleri ve Çevresi
K.12. Hidayet Lök, 1950, Dörtyol-Kuzuculu, Emekli/ Kendi Gözlemleri
K.13. Feyzullah Can, 1943, Dörtyol-Kuzuculu, Cindar/ Kendi Gözlemleri
K.14. Taci Macit, 1960, Dörtyol-Çaylı, Yılan Ocağı/ Kendi Gözlemleri, Babası ve Dedesi
K.15. Aygül Saraçoğlu, 1948, Dörtyol-Çaylı, Ev Hanımı/ Annesinden

KAYNAKÇA

Abdurrezzak, Ali Osman. Türk Destanlarından Kalevala Destanına. Ankara: Karakum Yayınevi, 2018.
Abdülkadir İnan. “Al Ruhu Hakkında”. Makaleler ve İncelemeler. 1.Cilt. Ankara: TTK, 1998.
Bayat, Fuzuli. Mitolojiye Giriş. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2007.
Boratav, Pertev Naili. 100 Soruda Türk Folkloru. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1999.

Kalafat, Yaşar. Doğu Anadolu'da Eski Türk İnançlarının İzleri, Ankara: Nil Kitabevi, 1999.
Malinowski, B. Büyü, Bilim ve Din, Çeviren: Saadet Özkal, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2000.
Rivers, William H. R. Tıp, Büyü ve Din (Çev. İ. Enis Köksaldı). İstanbul: Epsilon Yayınevi, 2004
Sever, Mustafa. Mersin ve Yakın Çevresinde Halk İnançları ve Halk Hekimliği, Ankara: Barış Kitabevi, 2016.

4. OTURUM (4. SESSION)-A Salonu (A Hall)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. H. Feriha AKPINARLI-Doç. (Assoc. Prof.) Serkan İLDEN

ANTALYA İLİ AKSEKİ VE İBRADI İLÇELERİNİN ESKİ EVLERİNDEKİ TAVAN UYGULAMALARI

Osman KUNDURACI*

ÖZET

Bir şeyi örtmek veya kapatmak her türlü fiziksel dış etkiye karşı koruma altına almak Prehistorik dönemden itibaren insanın kendisini kapalı bir mekânda güvende olmak isteğinden kaynaklanmaktadır.

Bu bağlamda, Türkler de tarih içinde basit ev şeklindeki kara çadır veya topak evlerini mimari bir yapıya dönüştürmüşlerdir. Sürekli devinim içinde bir hayat tarzını tercih eden Türkler konar-göçer yaşam biçimine göre yaşadıkları mekânları ihtiyaçlarına göre tasarlamışlardır. Böylece kurulup sökülebilen topak evin üst bölümüne oturtulan tünlükler de dairesel görünümü ve bir merkezden çıkan iğ çubuklarının konumuyla kırlangıç örtü veya kubbe gibi bir çeşit tavandır.

Geleneksel Türk evindeki sofa ve oda tavanları dairesel veya çokgen biçimli tasarımlarıyla topak evin kubbe görünümlü üst örtüsünü hatırlatmaktadır.

Böylece Türk evinde tavan zamanla yapıya bağlı bir eleman olarak süslenmesiyle mekân bütünlüğünü sağlamasında kaçınılmaz olmuştur. Tavanlar artık oda içerisindeki süslenmesi gereken bir yüzeyler haline gelmiştir.

Oda da yaşayan insanların hayal dünyasına ve estetik anlayışına da katkı sağlayan bir bölüm haline gelen bu tavanlar gökyüzü ve onun elemanları olan güneş ve yıldız motifleriyle süslemişlerdir.

Bu çalışmada bölge evlerinin tavanları tasarım ve süsleme kompozisyonları bakımından tanıtılacak ve Antalya'nın Akseki ile İbradı ilçelerindeki eski evlerin tavanlarının Türk ev mimarisi içindeki tipolojik gelişimde topak evlerin üst örtüleriyle olan benzerlikleri ortaya konulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Antalya, Akseki, İbradı, Ev, Tavan.

GİRİŞ

Örtünmek veya örtmek insanoğlunun tarihiyle başlamıştır. Bir şeyi örtmek veya kapatmak her türlü dış etkiye karşı koruma altına almak demektir. İnsanlar avcılık ve toplayıcılık döneminden itibaren kendisini kapalı bir mekânda olma ihtiyacı duymuştur.

Prehistorik dönemde doğal mağara ve ağaç kabuklarını barınak olarak kullanmaya başlamış olan insan daha sonra ağaç dalları ve çalı-çırpı ile alaçık denilen kulübeleri yapmaya başlamıştır. Tarım kültürüne geçiş ile birlikte buldukları bu kulübeleri zaman içinde ihtiyaçlarına göre biçimlendirmeye başlamıştır.

Bu bağlamda, Türkler de tarih içinde basit ev şeklindeki bu alaçıkları çadır veya topak eve dönüştürmüşlerdir. Sürekli devinim içinde bir hayat tarzını tercih eden konar-göçer topluluk halindeki Türkler topak evi kendi yaşam biçimine göre tasarlamışlardır.

Kolayca kurulup sökülebilen topak evin üst bölümü ışık veya hava alması için kısmen açık bırakılmıştır. Çadırın çevresini kuşatan kerege çubuklarının üst bölümüne oturtulan tünlük dairesel bir pencere şeklindedir. Bir merkezden çıkan iğ çubuklarının kubbe şeklindeki konumu çadırın tavanıdır.

* Prof. Dr., S. Ü. Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Konya.

Geleneksel Türk evindeki sofa ve oda tavanlarında görülen dairesel veya çokgen biçimli görünümleriyle topak evin üst örtüsünü hatırlatmaktadır. Kaynaklarda bazı araştırmacılar Türklerin tavanlara bu kadar önem vermesini iki nedene bağlamaktadır.

Birincisi odada oturan veya yatanların tavana baktıklarında oradaki süslemelerle meşgul olmalarının kişiler üzerinde hoşça vakit geçirmelerine veya yattıkları sırada uyumalarına rahatlık kattıkları şeklindedir.

İkinci durum ise insanların inançları ile ilgili ruhani bir atmosfer oluşturduğu şeklindedir. Özellikle Türk kültüründe ay ve yıldızların, güneş kursu motifinin gökyüzü, gök tanrı bilinciyle ilişkili olduğu şeklindedir.

Kaynaklarda Türklerin tavanlara bu kadar önem vermesini; odada yaşayanların tavana baktıklarında oradaki süslemelerle meşgul olmalarının kişiler üzerinde hoşça vakit geçirmeleri veya inançları ile ilgili ruhani bir atmosfer oluşturduğu şeklinde iki nedene bağlamaktadır.

Her iki yaklaşım kendi içinde değerlendirildiğinde ister mimari bir çözümleme olsun isterse farklı anlamlar yüklenmiş olsun oda ve sofa tavanları Türk evinde incelenmeye değer unsurladır.

Bu bildiri ile tanıtılacak olan Akseki ve İbradı ilçelerindeki geleneksel Türk evi örneklerinin tavanlarının tipolojik gelişimine de topak evlerin üst örtüsüne kaynaklık etmiş olduğu düşünülebilir.

Çalışmamız Anadolu'nun güney kıyıları boyunca uzanan Toros dağlarının Antalya iline bağlı Akseki ve İbradı ilçelerinde görülen eski evlerin tavanlarından seçilen örnekler ile sınırlandırılmıştır.

Genellikle dağlık bir coğrafyada yer alan geleneksel mimaride inşa edilen eski evler mimarisi ve süslemeleriyle dikkati çeken yapılardır. Bu evlerde özellikle süslemelerin en yoğun olduğu bölümler tavanlarındaki düzenlemelerdir. Daha çok ahşap malzemeden inşa edilmiş bu tavanlar biçim ve kompozisyonları bakımından önemlidir.

Türk mimarisinde tavanlara ve özellikle süslemelerine önem verdikleri görülmektedir. Tavanlarda en yaygın olanı düz ve alttan çakmalı, kirişlemeli tavanlardır. Diğer tavanlar ise tekne tavanlar, kubbeli tavanlar, dilimli veya dairevi kompozisyondaki tavanlar ve çok nadir olarak ise tonoz biçimli tavanlar şeklindedir. Süslemeleri ise sıva üzerine veya doğrudan ahşap yüzeylere yapılan boyalı süslemeler ile ahşabın kendi renginde ve yapım tekniği sonucu oluşan kompozisyonlardır(Foto:1).

Türk odası kare veya kareye yakın dörtgenlerden oluştuğu için tavanda aynı geometriyi korumuştur. Orta alan ise merkezi bir bezeme anlayışı ile ilgi noktası haline dönüştürülmüştür.

Tavanlar kenar suyu denilen ve merkezinde göbek bulunan süsleme elemanlarıyla vurgulanmıştır. Çıtalı bölmeler dizisi ve kabartma bir göbeğin merkeze yerleştirildiği tavan süslemelerinde oyma tekniğinin en zengin örneklerin de ahşap yüzeyler boş bırakılmayıp düz veya eğri kesimle oyulmuş veya kabartılmış motiflerle bezenmiştir.

Yine tavanlarda diğer bir süsleme tekniği ise çivili süsleme tekniğidir. Geometrik ve bitkisel motiflerle bütün ahşap yüzeyler kaplanmıştır. Ahşap oyma, çakma ve ajurlarmış motiflerin kumaş zeminler üzerine aplike edildiğini görmekteyiz.

Bölge evlerinin daha çok esas yaşama katı olan üst katı sofa ve odalarında uygulanan tavanlar genellikle bağdadi tekniğinde yapılmışlardır. İnce ahşap çıtalar ile taksim edilen tavanlarda farklı kompozisyonlar oluşturulmuştur. Genellikle dairesel ve sekizgen formdaki tavanların zemininde şua motifi ile altı veya sekiz kollu yıldız göbekler bulunmaktadır. Bu süsleme ve tasarımlarıyla topak evlerin üst örtüsü ile yakın benzerlikler göstermektedir(Foto:2-3).

Bunun yanın da boyalı süsleme örneği tavanlarda farklı bir uygulama ile beyaz sıva üzerine kalemişi tekniğinde uygulanmıştır. Yukarıda da değinildiği gibi bazı evlerin tavan düzenlemelerinde vazoda çiçekler veya yaprak motifleriyle işlenmiş süsleme bordürleri görülür.

Burada incelenen örneklerde en çok sekizgen formlu tavanlar tercih edilmiştir. Özellikle sofa tavanlarında tekne tavan biçiminde yapılan bu örtü elemanının yüzeylerinin sıva ile kapatıldığı görülmektedir.

Boyalı süsleme ile tezyin edilen bazı tavanlar gök kubbe şeklinde sofa ve odaların görünümlerini zenginleştirmiştir. Özellikle başkent İstanbul'daki köşk ve yalılarda olduğu gibi süslemelerde çiçek buketleri ve stilize edilmiş bitkisel motifler gibi barok karakterli süslemeler konu olarak işlenmiştir. Akseki Göksoylar evinin tavanları bunun en güzel örneğidir(Foto:4).

Akseki ve çevresinde görülen tavanlarda daha çok geometrik ve bitkisel motifler kullanılmıştır. Özellikle Akseki'deki Boyalı ev ile Göksoylar evi ve Osman Yüksel Serdengeçti evinin sofa tavanında dilimli kubbe şeklinde ve benzer tekniklerdeki süslemeleri görmekteyiz.

Akseki evlerinin oda tavanlar genellikle alttan çakmalı, düz, çıtalı taksimatlı ve ortasında yıldız göbek bulunan tavanlar şeklindedir. Bunun yanında dairevi ve oval biçimdeki yüzeylere şemse veya bitkisel motifli göbekler de yapılmıştır. Ayrıca sekizgen formunda bazı tekne tavanlar sekiz kollu veya altı kollu yıldız göbekli olarak yapılmışlardır(Foto:5).

Bazı tekne tavanların köşelerinde kalan üçgen yüzeylerin köşebentlerine ise ince çıtalarla taksim edilmiş şemse süslemeleri yapılmıştır.

Ahşabın yanında tekne tavanlarda, çiçeklik ve lambalık gibi öğelerde de alçı süslemeler mevcuttur. Alçının suya ve rutubete karşı dayanıksız oluşundan daha çok kapalı mekânlarda ve yüzeylerde kullanıldığını görüyoruz.

Akseki çevresinde görülen tavanlarda bu tür süslemede uygulanan motif ve kompozisyonlar Avrupa barok ve ampir üslubun tesiri ile yapılmıştır. Daha çok lotus, palmet ve asma dalı şeklinde üzüm salkımı gibi bitkisel motifler işlenmiştir.

Süslemeler, bulundukları yüzey ve tekniklerinin yanında motif ve kompozisyon zenginliğine de sahiptirler. İnceleyip ve değerlendirmeye aldığımız bölge evlerindeki tavanların süsleme programları malzemeye bağlı olarak farklılıklar göstermektedir. Bölgenin özellikle zengin orman varlığından kaynaklanan ahşap malzemeye dayalı bir süsleme programı ile karşılaşıyoruz.

Sonuç olarak tasarım ve süslemeleriyle karşımıza çıkan bölge evlerindeki tavanlar normal veya dilimli kubbe, sekizgen teken tavan ile dairevi formlu alttan çakmalı ve ince çıtalarla taksim edilmiş baklava dilimi veya şua motifli kompozisyonlara sahip düz tavanlar şeklindedir(Foto:6).

Bu bağlamda başta belirtildiği gibi tasarımları ve süslemeleriyle Akseki ve İbradı çevresindeki geleneksel konutların tavanları orta Asya'daki topak evin üst örtüsü olan tünlük çıtalarının tasarımı ile yakın benzerlikler göstermektedir.

KAYNAKLAR

AKIN, Günkut, **"**Tüteklikli Örtü Geleneği: Anadolu Cami ve Tarikat Yapılarında Tüteklikli Örtü", **Vakıflar Dergisi**, Sayı: XXII, Ankara, 1991, s.323-354.

AKKAYA, Necla**, Antalya-Akseki İlvat Köylerindeki Geleneksel Türk Evlerinde Mimari ve Süsleme**,(S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya, 2005.

AKSOY, Erdem, "Orta Mekan: Türk Sivil Mimarisinde Temel Kuruluş Prensibi", **Mimarlık ve Sanat**, 7-8, İstanbul, 1963,s.39-92.

ARIK, Rüçhan, **Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı,** Ankara, 1976,

CANEVİ, Hasibe, **Akseki Evleri**, Konya, 1989, (S.Ü. Fen-Edb. Fak., Lisans Tezi).

DAĞLIOOĞLU, Hikmet Turhan, "Türk Tavanları", **Ülkü**, s.9/54, Ankara, 1937, s.465-468

ELDEM, Sedat Hakkı, "17. ve 18. Asırlarda Türk Odası", **Güzel Sanatlar Dergisi**, Sayı:5, 1944, s.1-28,49.

ERSOY, Melih, "Göç ve Konut", **O.D.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Dergisi**, Cilt:11, Sayı:1-2, Ankara, 1991, s.21-39

ESİN, Emel, "Türk Kubbesi, Göktürklerden Selçuklulara Kadar", **Selçuklu Araştırmaları Dergisi, III. Malazgirt Özel Sayısı**, Ankara, 1971, s.159-182

GÖÇER, Orhan, "Misafir Odaları" , **Mimarlık**, Sayı:62, (1968), s.28-31

HEPER Perihan, **Antalya Evleri**, Konya, 1990, (S.Ü. Fen-Edb Fak., Arkeoloji-Sanat Tarihi Bölümü, Lisans Tezi).

KARPUZ, Haşim, "Eski Antalya Evlerinde Süsleme", **Antalya IV. Selçuklu Semineri(13-14 Mart 1992),**Antalya,1993**, s**.50-61.

KUNDURACI, Osman, Batı Toroslar 'da Bulunan Geleneksel Konutlar, ,(S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi), Konya, 1995.

KUNDURACI, Osman, "Muğla-Yatağan ve Çevresindeki Ahşap Süslemeli Kapılar", **2000'li Yıllarda Geleneksel Türk El Sanatlarının Sanatsal, Tasarımsal ve Ekonomik Boyutu Sempozyumu Bildirileri,** Ankara, 1999, s.183–189.

KUNDURACI, Osman, "Batı Toroslar 'da Bulunan Geç Dönem Türk Evlerinde Ahşap Süsleme", **Türkler Ansiklopedisi**, Cilt: 18, Ankara, 2002, s.265–272.

KUNDURACI, Osman, "Alanya Evlerinden Örnekler", **Alanya Tarih ve Kültür Seminerleri-III**, Alanya, 2004, s.261–267.

KUNDURACI, Osman "Denizli Serinhisar İlçesi'nin Eski Evleri", **Uluslararası Denizli ve Çevresi Tarih ve Kültür Sempozyumu, (6–7–8 Eylül 2006)**,Denizli, 2007,s.246–254.

KUNDURACI, Osman, "Beyşehir ve Derebucak Çevresinin Eski Evlerinden Örnekler", **I. Uluslararası Beyşehir ve Yöresi Sempozyumu,(11–13 Mayıs 2006)**, Konya, 2007, s.604–616.

MÜLAYİM, Selçuk, "İçimizdeki Mimari ve Şark Köşemiz", **Türkiye Aile Yıllığı**, Ankara, 1991, s.296-300

SÜSLÜ, Özden; "Ormana-Ardıçpınar Köyü Mimari Bezemesine Genel Bir Bakış", **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, Sayı:5, İstanbul, 1993, s.75–80.

ÖNGE, Yılmaz, "Selçuklularda ve Beyliklerde Ahşap Tavanlar", **Atatürk Konferansları**, Sayı:5, Ankara, 1975, s.179–196;

ÖNGE, Yılmaz, "Türk Mimarisinde Çivili Tezyinat), **Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi,** Sayı: IV, İzmir, 1988, s.82–84.

FOTOĞRAFLAR




Foto 1- Sekizgen Dilimli Kubbe Örnekleri




Foto 2- Sekizgen Tekne Tavan Örnekleri

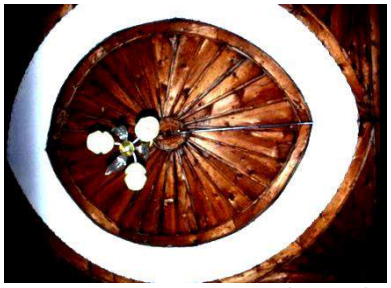



Foto 3- Oval Formlu Tekne Tavan Örnekleri




Foto 4- Boyalı Süslemeli Tavan Örnekleri



Foto 5- Sekiz veya Altı Kollu Yıldız Şeklindeki Tavan Göbekleri

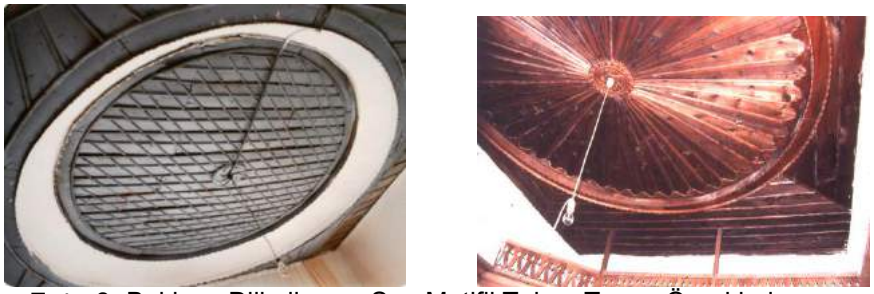


Foto 6- Baklava Dilimli veya Şua Motifli Tekne Tavan Örnekleri

LAHIC USTALARININ EL YAPIMI İŞLERİ ÜZERİNDEKİ EPİGRAFİ YAZI ÖRNEKLERİ HAKKINDA

(COPPER HANDİCRAFTS TYPES WİTH EPİGRAPHİC İNSCRİPTİONS MADE BY LAHİJ CRAFTSMEN)

ALİYEVA Habibe Mirpaşa kızı*

SUMMARY

Copper craftsmanship being the most ancient kinds of crafts of Azerbaijan play a substantial role in various areas of our *everyday life,* it was centered in Lahij settlement of Shirvan region; this most popular tradition of craftsmanship has been carried on through centuries. Nakhchivan, Shamakhi, especially in Lahij (had eight weapon manufacturing factory) with rich reserves of metal ores, had a long-time crafts tradition, and there had been developed arms and crafts production. Furthermore, weapons of masters from Lahij had reached high levels of quality. The craft of working in metal, in particular, ehperience of gunsmith in Lahij has been developed through centuries. Masters from Lahij, especially armourers made weapons enriched with local craft traditions, which had been embodied in Azerbaijani weapons and inscribed with epigraphic inscriptions. Since ancient times, the majority of population of Lahij in Shirvan region has been generally famous for its *master* craftsmen on *copper and iron. Today copper-smithing is still practiced in Lahij, armour-making in the Caucasus embodies centuries of ehperience and the skills of oriental armourers which passed down through the generations.* Adorned with most varied decorations, artistically and technically superbly accomplished, Azerbaijan weaponry, especially arms produced in Lahij village of Ismailli area constitutes a truly unique phenomenon by long-standing traditions of outstanding craftsmanship. Lahij master craftsmanship skill and artistry in metalworking was reached in the production of weaponry which decorate today many world's museums. Therefore, many researchers describing Azerbaijan firearms, cold steel and defensive weapons which belonged to Caucasian nations, foremost amongst these weapons emphasized arms made by craftsmen, armourers of Shamahi and Lahij.

Thus, in order to make this metal craftsmanship better known worldwide and for promoting this art, with support of the first lady of Azerbaijan, UNESCO and ISESCO Goodwill Ambassador, President of the Heydar Aliyev Foundation, Mrs. Mehriban Aliyeva copper craftsmanship of Ismayilli region's small village of Lahij has been included in the UNESCO Representative List of Intangible Cultural Heritage of Humanity in 2015.

Key words: Epigraphic inscription, Metalworking, Engraver, Gunsmith, Ornaments

GİRİŞ

Azerbaycan topraklarında yapılan arkeolojik kazılar gösteriyor ki, bu bölgede yaşayan aşiretler ta eski dönemlerden başlayarak, orijinal biçimli seramik kaplar, dokuma aletleri, ev bulaşıkları, silah ve süs örnekleri hazırlayıp kendi yaşam ve günlük hayatlarında kullanmış, gelecek kuşaklara zengin bir miras

* Doç. Dr., AMEA Milli Azerbaycan Tarihi Müzesi, Bakü.

bırakmışlardır (30; 1; 5. s.127-144; 9). Bu maddi kültür örnekleri kendi orijinal formu, hazırlanma teknikleri ve sanatsal tertibatı ile birlikte, farklı ve nefis hatt örnekleri ile işlenen kitabeleri ile bilim ve sanat adamlarının dikkatini çekmiştir. İşte bu nedenle de Azerbayca'a gelen yabancıların her zaman bu sanat örneklerini elde etmeye büyük ilgi göstermişlerdir. Çeşitli zamanlarda Azerbaycan'da olmuş yabancı gezgin, diplomat ve tüccarların kayıt ve günlüklerinde de bu konuda bilgilere rastlamak mümkündür (11; 17; 29).

Azerbaycan'ın kuzey bölgesinde de metal üretimi ve metal işleme sanatı bu dönemlerde gelişiyordu. Bu dönemde dövme yöntemi ile silahlar ve çoğunlukla dökme yöntemi ile geyik, dağ geçisi, at, manda ve başka hayvan, kuş figürleri metalişleme sanatında yaygın idi (31).

M.Ö. IV yüzyılın sonu - III yüzyılın başlarında Güney Kafkasya'da bağımsız devletler ortaya çıktığında, bunlardan biri de Kafkas Albanyası devletiydi (3, s.91). Öğrendiğimiz dönemde metalişlememe sanatı Kafkas Albanyası sanatının ilk döneminde (M.Ö.IV-III yüzyıllarda) hayli gelişmiş bir sanat oldu. Bunu Milli Azerbaycan Tarihi Muzesi'nde tutulan ve Mingeçevir, Hınıslı, Nergizava, Molla İsaklı, Yaloylutepe, Gebele, Gence, Kazak ve başka zonalardan arkeolojik kazılarda bulunan materyallerden de görüyoruz (2;16).

HIH yüzyılın sonlarında Şirvan bölgesinde (İsmayıllı rayonu II Yenikent bölgesinde) kazı sırasında bulunan metal eşyalar içerisinden (Hermitage müzesinin Kafkas salonunda korunuyor) (32, s.7) antik dönemin nadir torevtika örneği olan bir adet altın suyuna çekilmiş gümüşten hazırlanan cam güzel açıklama ile göz - dikkati çekmektedir. Araştırmacılar camın üzerindeki görüntü süjetinin eski Yunan-Roma mitolojisine ait olduğunu iddia ederler (27, s.299). Bu sanat örnekleri II-III yüzyıllarda Roma torevtika sanatının gelişmesini ve Azerbaycan ile ticari ilişkilerinin olmasını onaylıyor. Yunan-Roma sanatının etkisi yerel sanatçıların o dönemde ürettikleri silah, ev ve süs eşyaları üzerindeki ornamentlerde de kendini göstermektedir ki, bu da başka ülkeler ile kültürel ilişkilerin olduğunu göstermektedir (14).

Sanatsal metal ustaları çeşitli metallerden savaş için silahlar ve günlük hayatta gereken kaplar üretiyorlardı. Sanatsal metal içciliyinin bu türüne torevtika deniliyor. Bu sanat özellikle I-VII yüzyıllarda Azerbaycan'da geniş bir şekilde yayılır ki, bu da Mingeçevir, Torpakkale (Gah), Gebele, Hınıslı (Şamahı), Kalegah (İsmayıllı), Gence, Derbent ve başka yerlerde yapılan arkeolojik kazılarda bulunan demirci küreleri ve torevtika örnekleri üreten imalathanelerin mecutluğu bunu isbatlıyor (26).

VII yüzyılın ortalarından Azerbaycan'ın Arap Hilafeti'nin bünyesine katılması, bu yüzyıllarda İslamiyet'le ilgili olan ve dini karakter arzeden gelenekler maddi-kültürel yapıtlarda kendini sonradan yansıtmağa başladı (18, s.138; 18). Zaman ilerledikçe kutsal Kur'an-ı Kerim'in güzel yazılışı için Arap harfli hatt sanatı giderek olgunlaşmış, hattatlar önce "kufi" hattı temelinde "nesh" ve "süls" hatlarını kurmuşlardır (22, s.10-17). Görkemli sanatkarlar bu hatları mükemmel zirveye ulaştırmak için özel çaba göstermişlerdir. Ortaçağ'da "süls" hattından cami, türbe ve kutsal yerlerde, metal eşyalar üzerindeki yazıtların yazısında kullanılıyordu (4). "Kufi", "süls", "nesh" hat türlerinden sonra "talik"den revaç bulan "nastalik" hat türü icat edilmiştir (15, s.4-5). Ondan sonra diğer sanatkarlar bu işi sürdürmüş ve "nastalik" hattını olgun güzelliğinin en son aşamasına getire bildiler. "Nastalik"

hattının, harflerin düzenli dizimi ve işçilik açısından kendine özgü yeri vardır (34, s.116-128; 35, s.2-22).

Araştırmalar sırasında önce silahlar üzerinde hatlarla işaretler, sonra ise yazılar, nebati, geometrik ve canlıların tüm tasvirlerini verildiği sonucuna vara biliriz. Belirtmek gerekir ki, böyle desenler şimdi kustar metalişlemede, bakır ve takı sanatında geniş uygulanmaktadır (25, 7, s. 89-93). Bu açıdan Azerbaycan bölgelerinde, özellikle, İsmayıllı rayonunun Lahıc kasabasında hazırlanan çeşitli, zengin motifli desenlerle süslenmiş farklı tür silahlar özel ilgi uyandırmaktadır (20, s.75-88; 12).

Lahıc köy sakini şahsi koleksiyonundaki taberzin-baltayı silahsaz dedesi tarafından hazırlandığını kaydediyor. Çelikten yapılmış bir ağızlı taberzin-baltanın (yükseklik 10 cm., ağzının genişliği 14 cm.) birinci tarafındaki kartuş Arapçada, dövme yöntemi ile kitabe - ألله, محمد, علي, فاطمة, حسن, حسين – "Allah, Muhammed, Ali, Fatıma, Hasan, Hüseyin" kazınmıştır. Diğer tarafında vahşi hayvan ve kuşların tasviri dövme yöntemi ile haşiyede verilmiştir. Yazı üslubuna ve sanatsal tertibatına göre, taberzin-balta HVII-HVIII yüzyıllara ait edilebilir (Şekil 1).

Milli Azerbaycan Tarihi Müzesi zengin silah koleksiyonu olan Silah ve Bayraklar fondunda korunmuş çok sayıda soğuk ve ateşeden silahlar Lahıc ustalarının el işlerindendir. Onlardan biri SBF inv. 3152 sayılı dökme yöntemi ile hazırlanan taberzin- baltanın (ağız kısmının eni 13 cm, yük. 16 cm.) ustası Lahıclı Asadullah'a aittir. Nitekim soğuk silahların üzerinde bu ustanın adına sıkça rastlıyoruz. Bu taberzinin ağız kısmı dalğavari biçimdedir. Taberzinin desteğinin deliği üzerindeki kısımda - **السطان** "soltan" kelimesi, ağız kısmında ise bildiğimiz Farsça manzum parça nastalik hatla - **این جوهرتبر بکف ماه نور است** – "Bu balta elde parlak ay gibi parlar" kazınmıştır. Taberzinin diğer tarafında - **شاه عباس** "Şah Abbas" isimi ve şiirin devamı- **شایسته حضوربزرکان کشوراست *"Ülke büyüklerinin huzuruna layıktır"*** cümlesi kazınmıştır. Taberzinin birinci tarafındaki "Sultan" kelimesi Safevi Şahı Şah Abbas'a (1587-1629) aittir. Taberzinin her iki tarafı nebati desenle dekore edilmiştir. Kitabesine ve sanat çalışmasına göre taberzin-balta HVIII yüzyılın başlarına ait olması mümkündür (resim 2).

Usta Asadullah'ın daha bir el işi olan SBF inv. 292 sayılı eğriuçlu, birağızlı Kılıç'ın. Kılıç'ın (genel uzun. 99 cm., tiye (uç) 89h0.35, desteği 11h0.2) desteğinin her iki tarafı kemikten hazırlanmıştır. Çelikten yapılmış kılıcın tiyesinin bir tarafı basit formda olsa da, diğer tarafında çizme yöntemi ile sekiz geometrik görüntü içerisinde Arapça süls hatla ustanın adı - **عمل أسدلله** "Asadullah'ın işi" kazınmıştır. Diğer tuğraya benzer haşiyede Safevi Şahı Şah Abbas'ın (1587-1629) ismi kazınmıştır: - **بنده شاه ولایت شاه عباس "*Ülke şahının kulu Şah Abbas*".** Sah Abbas ismine SBF inv.3152 sayılı birağızlı taberzinde de rastlıyoruz. Kaydedelim ki, aynı ustanın ismi kazınmış olunan eğriuçlu kılıç Ermitaj Müzesi'nde (OP-171) korunuyor ve HVIII yüzyılın başında hazırlanmıştır (32, s. 32).

SBF-da korunan inv. 1039 sayılı çelikten yapılmış eyritiyeli kılıç (genel uz. 70 cm., tiye 57h0.35 cm., desteği 13h0.2) Lahıc ustası Yusuf'un el işi sanılır. Kılıç'ın desteğinin her iki tarafına beyaz renkli kemik, tiye ve desteğin üzerine sarı renkli özel kesilmiş biçimde metal levhanın üzeri dövme yöntemi ile zarif nebati desenlerle süslenmiştir. Kılıç'ın tiyesinin bir tarafı tam altın suyu ile nebati swslenmiştir (resim 3). Tiyenin diğer tarafında ise altın su ile tuğranın benzer haşiyesinin içinde Arapça kitabe - **صاحبي مصطافی / عمل یوسف** – ***"Yusuf'un işi / Sahibi Mustafa"*** kazınmıştır.

SBF-da bulunan 262 sayılı birağızlı savaş bıçağı Lahıc ustasının el işidir. Nitekim savaş bıçağının (genel uzun. 37 cm., tiye 26h 0.3, desteği 11h0.5 cm.) desteği kemikten yapılmış ve üzerinde çizme yöntemi ile süls hatla ustanın ismi - عمل خعفرعلي "Cafer Ali'nin işi" kazınmıştır. Çelikten yapılmış savaş bıçağının tiyesinin her iki tarafının üzerine nebati görünüşlü haşiyede tekrar kitabede Kur'an-ı Kerim'den (48/1) âyet nastalik hatla kazınmıştır: إنا فتحا لك فتحا مبينا "Biz sana apaçık bir fetih verdik". Bıçak savaş sırasında yakın mesafeden düşmana darbe vurmak amacıyla hazırlanmıştır (şekil 4). Böyle orijinal Kafkas askeri bıçağını M.M.Denisova ve b. ayrıntılı şekilde karakterize etmişlerdir (23, s.153).

Azerbaycan silah ustalarının üretimini yaptıkları savaş, savunma ve ateşli silahlar hakkında yazan M.M. Denisov, M.E.Portnov, E.N.Denisov'un Kafkas halklarına ait kılıç, hancer ve kama, askeri bıçakların Gürcistan, Ermenistan, Dağıstan'da üretildiğini gösteriyor, Azerbaycan'a ait silahlardan bahsederken, sadece Şamahı ve Lahıc ustalarının isimlerini belirtiyorlar (23, s.135-138) . Yazarlar HIH yüzyılın ilk yarısında Şamahı ve Lahıc ustaları tarafından yüksek düzeyde üretilen tüfek ve tabancaların Azerbaycan dışında yaygın olması hakkında bahsederek hatta bu dönemin ünlü silah ustası Abdurrahim'in ismini da belirtiyorlar (23, s.140'da).

Kılıçlar üzerinde geometrik tasvirlerle birlikte, İslam dininin Azerbaycan'da yayılmasından sonra silahlar üzerinde Arap alfabesinin muhtalif hat örnekleriyle yazılmış kitabelerle daha çok karşılaşıyoruz. Üzeri geometrik-nebati görünüşlü ve kalliqrafi yazı öğesi olan silah örnekleri, genellikle İslam kültüründen yararlanan ve geleneksel olarak silah üretimi ile uğraşan ustalar tarafından, onları sipariş eden insanların istekleri üzerine hazırlanırdı (23, s.21-30). Tarihten belli olduğu gibi, 1589 yılında Azerbaycanlı silah ustaları tarafından Rus Çarı Boris Godunov için 10 adet miğferin 8 adedi yüksek profesyonelce işlenmiş sanat örnekleridir (21, s.80). Günümüzde Kremlin Silah odasında sergilenen, HVI yüzyıla ait, üzeri güzel süls hatla yazılmış miğferlerden biri Rus Çarı için Şamahı'dan getirilen 8 adet miğferden biridir (8, s. 9-10). Şirvanlı ustalar tarafından hazırlanan ve üzerinde Türkiye'nin İstanbul şehrinde faaliyet gösteren Askeri Müzesi'nde bulunan bir kaç adet zarif şekilde işlenmiş miğfer Şirvanşah Farruh Ysssar'a aittir (33, s.4-6).

Kafkasya'ya gelip çıkan ve artık yerel ustalar tarafından üretilen ateşli silahlar HV-HVI yüzyıllara ait ediliyor. M.Denisova'nın yazdığına göre, A.Q. Bakıhanov "Gülistan ı-İrem" kitabında "artık HV-HVI yüzyıllarda Gubalı silahsazları kendi yiğit dövüşçülerine yılda 30 tüfek satıyorlardı" yazıyor (23, s.139). Kafkas grubuna ait ateşli silahlar kendi karakteristik özellikleri ile seçiliyor. Tüfeğin namlusu çok hafif, düz, oval olup, kundağı genellikle çınardan, desteği genellikle kemikten yapılıyordu. A. Mustafayev'in yazdığına göre, çakmaklı tüfeklerde kullanılan barut yerel ustalar tarafından kustar yöntemle hazırlanıyordu (12, s.111-112). Doğu türü olarak kabul edilen, yani İspan-Mavritan tarzında (mavrların İspanya'da hökmranlık yaptıkları dönemde oluşmuş, Doğu ornamentlerinden oluşan mimari üslubu) hazırlanmış şırımlı çakmağı olan (çakmak taşından ateş almak için çelik ve taş parçası) örtülü çakmaktaşlı tüfeğin gövdesi ve çakmak taşı olan bölüm altın renkle süslenirdi; kundağ yatağına patron tarağı, iri namlu bend olunurdu (12, s.139). Ateşli silahlar Kafkasya – Gürcistan'ın Tiflis, Dağıstan'ın Gubaçıya - yakın Harbuk köyünde, Azerbaycan'da ise esasen Şamahı bölgesinde ve Lahıcda hazırlanıyordu. Harbuk'da üretilen ateşli silahların lüleleri ve çakmaklar farklı

ustalar tarafından hazırlanıyor ve sonra silah tam yığılırdı. Süs bölümleri ise önceden Qubaçı'dan alınırdı (23, s.140'da).

Lahıc'da tanınmış usta Abdülrahim kaynaküsulu ile çelikten tüfek hazırlar, tabanca ve tüfeklere lüle düzeltiyordu. Onun hazırladığı silahlar Azerbaycan dışında da yüksek değerlendirilmiştir (12, s. 92). Hafif Kafkas tüfekleri Rus-Kazak ordusunun silahlarını etkilemiştir. Onların kundağları da Kafkas tüfeklerinin formunda oluyordu (23, s.140-141). Tabancaların hazırlanması tüfeklerle aynı idi. Tabancaların tutacağının arka bölümü kürevari biçimde hazırlanır ve üzeri beyaz kemik veya karasavadla süslenirdi. Tabancaların desteği düz Kafkas tüfekleri türünde olurdu. Çoğu zaman tabanca ve tüfeklerin kundakları siyah deri ile örtülüyordu (23, s.146).

Dediğimiz gibi üzeri yazıtlı ateşli silahların zengin bir koleksiyonu MATM-nın SBF-da mevcuttur. Lahıc ustaları tarafından üretilen SBF 104 sayılı tüfek (uzun. 1.m. 39 cm, Eni 3.05, qundağın genişliği 07 cm.) Göre ahşap ve metalden üretilmiştir. Tüfengin qundağının üzeri yeşil ve sarı renkli kemikten inkrustasiyon yapılmıştır. Tüfeğin metalden hazırlanmış çakmağı ve hazinenin üzeri nebati ve geometrik elementler ile süslenmiştir. Tüfeğin namlusu siyah ve sarı rengin birlikteliğini oluşturan nebati desenlerle süslenmiş ve küçük madalyon Türk dilinde Arap qrafikasi ile ustanın adı yazılıdır: سعيد تفنكجي عمل "Tüfekçi Said'in işi". Diğer tuğraya benzer haşiye de, altın suyu ile tarih kazınmıştır: 1120 "1120 = 1707/08 yılı" (resim 5).

SBF inv.108 no'lu tüfek Lahıc ustası Mustafa tarafından hazırlanmıştır. Tüfeğin (uz. 1.33 cm, genişliği 03 cm, kundağın genişliği 07 cm.) çakmak ve hazine yeri nebati desenlerle süslenmiştir. Tüfeğin namlusu zarif desenlerle süslenmiş, üzerinde, dövme yöntemiyle Arapça nesh hattı ile -عمل مصطفى "Mustafa'nın işi" - صاحبي ابرهيم "Sahibi İbrahim" ustanın ve sahibinin ismi kazınmıştır. Üzerindeki yazısı ve sanat işletilmesi özelliklerine göre tüfeği HIH yüzyıla ait ede biliriz (Şekil 6).

Çünkü SBF inv. 117 sayılı tabancayı 1864-65 yıllarında Lahıclı Mustafa yapmıştır. Bu tapançanın (uzun.29 cm, Namlunun diam. 2,5 cm, Kundağın genişliği 0.3 cm) Namlu ve qundağının üzerine bend edilmiş metal levhalar dövme yöntemi ile, siyah renkli minaişleme ve nebati elementli desenlerle süslenmiştir. Tapançanın hazine ve çakmak bölümünün üzerinde qızılişleme ile yazıt kazınmıştır: صاحبه هاطام 1281 | خان – "Sahibi Hatem Han / 1281" = 1864/65 yılı. Tapançanın namlusunun üzerinde dövme yöntemi ile küçük madalyon ustanın adı -عمل مصطفى "Musatafa'nın işi" kazınmıştır (resim 7).

Böylece şu sonuca varabiliriz ki, Lahıc ustalarının Ortaçağda ürettikleri farklı türde üzeri epigrafik yazı örnekleri, bileşik kompozisyonlara sahip olan geometrik ve nebati ornamentli soğuk ve ateşli silahlar geniş coğrafi alanda yaygın idi. Şu da unutulmamalıdır ki, Azerbaycan'ın çok sayıda Ortaçağ maddi kültür örnekleri de dahil olmak üzere silahlar üzerinde dekoratif elementli çeşitli epigrafik yazılar ile birlikte, geometrik ve nebati nakışların yoğun olduğu açıkça görülmektedir. Canlı alemin tasvirine ise örnekler üzerinde nadiren rastlanmaktadır. Dolayısıyla, İslam yasalarına göre sanatsal edebi eserlerde de canlıların tasvirinin verilmesinin yasaklanması Arap grafikli Arap-Fars-Türkdilli yazıtların, geometrik ve nebati motiflerden daha geniş kullanım için ortam oluşturmuştur. Bu ise Lahıc sanatçılarının bin yıllık İslam değerlerine önem vermesi ile ilgili olmuş ve madii-kültürel yapıtlarımızı Doğu'nun ümumi-islam alemi ile aynı bağlarla kavuşturmuştur (10).

Soğuk ve ateşli silah gruplarına ait çeşitli askeri mühimmat vasıtalarının üzerinde Ortaçağ ustaları geometrik ve nebati öğelerle birlikte hem de ayrı ayrı yazı türlerinden süs unsuru olarak kullanmışlardır. Nitekim ustalar yazı öğelerini ustaca kompozisiyona dahil ederek, genel olarak, malzemenin sanatsal tertibatını daha da zenginleştirmişlerdir.

Böylece, Doğu halklarının, hem de Azerbaycan halkının zengin yaratıcılık örneklerini yaşatan ve dönemin zengin kültürel mirası hakkında geniş tasavvur yaratan sanatsal metalişleme sanatının önemi hem de eski klasik edebi mirasın bazı örneklerinin bu yazıtlar vasıtasıyla ulaşmasıdır. Böyle sanat örneklerine taleple eşyaların kitabelerinin açıklanması Azerbaycan halkı içerisinden çıkmış ustalar hakkında bilgi elde etmekle yanı sıra metal eşyalar üzerinde onların yarattığı ornamentli kompozisyonlar Ortaçağ'da Azerbaycan'ın tasviri sanatının yüksek gelişme aşamasında olduğunu göstermektedir. Metalişleme sanatı Azerbaycan'ın sosyo-ekonomik, maddi kültürünü, sanatını, yazı üsluplarını, islam felsefesi tarihini, harp sanatını vb. alanları öğrenmekle birlikte, bu sanat örneklerinin bize asırlarca "İran, Ermeni, Hint sanat örnekleri" olarak takdim edilmesinin yanlış olduğunu kanıtlıyor. Lahıc ustalarının ürettikleri sanat örnekleri üzerindeki kitabeler Azerbaycan sanatının gelişim evrelerini, yazı üsluplarını, sosyal-siyasi, dini-felsefi görüşlerini, harp sanatını vb. meseleleri öğrenmek için değerli bir kaynaktır.

SONUÇ

Makalede amacımız ilk Ortaçağ'dan Yirminci yüzyılın başlarına kadar Lahıc ustalarının dünyaca ünlü silah üretimi hakkında kısa da olsa bilgi vermektir. Fakat şunu da belirtmek gerekiyor ki, Yirminci yüzyılın başlarından itibaren geniş kapsamda soğuk silah üretimine artık gerek kalmamıştır. Dolayısıyla da yerel nüfusun talebi hep daha çok çeşitli ev eşyaları olduğu için, Lahıc ustaları farklı tür bakırdan yapılmış kaplara, ev eşyalarına üstünlük vermeye başladılar. Bugün metalişleme sanatı Azerbaycan'ın diğer bölgelerinde artık ortadan kalksa da, s Lahıc ustaları tarafından bu sanat yaşaması ve daha da tekmilleşmesi sevindirici bir durumdur. Azerbaycan topraklarındaki müzelerde, özel kolleksiyonlarda ve dünya müzelerinde tutulan Lahıc ustalarının tevarüs ettiğimiz farklı tür silahlar veya çeşitli ev ve dini içerikli eşyaları toplu şekilde tetkik etmekle beraber, ayrıca dizin - kitap biçiminde yayın ettirmek gereklidir. Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi Milli Azerbaycan Tarihi Müzesi, Arkeoloji ve Etnografya Enstitüsü, vatansever işadamları ve "Miras" sosyal birliğinin çalışanlarının büyük çabası sonucunda bu işi yapılabileceğinden umutluyuz. Lahıc sanatçılarının şöhretini geri döndürmek için bu sanatı geniş kapsamda geliştirmek ve gelecek kuşaklara aktarmak her halk gibi bizim de öncelikli görevimizdir.

İSTİFADE OLUNAN EDEBİYYAT SİYAHISI

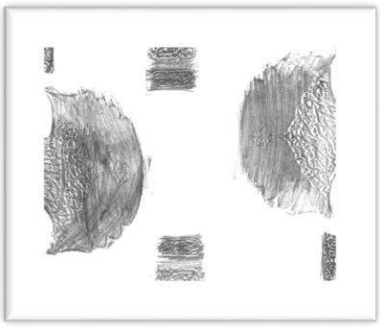
1. Aslanov Q.Q. Azerbaycanın tunc teberzin baltaları. Bakı: Elm, 1982, 65 s.
2. Aslanov Q.M., Qolubkina T.İ., Sadihzade Ş.Q. Azerbaycanda arheoloji qazıntılardan tapılmış qızıl ve gümüş predmetlerin kataloqu. Bakı, 1966, 64 s.
3. Azerbaycan tarihi (uzaq keçmişden 1870-ci illere qeder).Bakı: Azerneşr, 1996, 872 s.
4. Azerbaycanın tarihi abideleri. Bakı: Qızıl Şerq, 1958, 148 s.

5. Dostiyev T.M. Şimal-Şerqi Azerbaycan IH-HV esrlerde (Quba-Haçmaz bölgesinin materialları esasında tarihi-arheologi tedqiqat). Bakı:Universitetinin neşriyyatı, 2001, 396 s.
6. Dostiyev T.M. Orta esr Bakı şeherinin maddi-medeniyyetinde islam amili//Bakı İslam Medeniyyetinin Paytahtıdır-2009, Beynelhalq Konfarns Tezisleri 9-10 noyabr, Bakı: Elm ve Tehsil, 2009, s.14-16
7. Ehmedov S.E., Ceferova E.B. Azerbaycanın orta esr silahları (arheoloji materiallar esasında) Bakı: Elm, 2005, 156 s.
8. Efendiyev R.S. Azerbaycanın bedii senetkarlığı dünya muzeylerinde. Bakı:İşıq, 1980, 165 s.
9. Efendi R.S, Efendi T.R. Azerbaycan inceseneti dünya muzeylerinde. Bakı: 2009, 231 s.
10. Quliyev H.A. XIX esrde ve XX esrin evvellerinde Lahıc qesebesinde mis qab istehsalı// Azerb.SSR EA Heberleri. №2 , Bakı: Az. SSR EA neşriyyatı, 1961, s.35-55 ; Quliyev H.A., Tağızade N. H. Metal ve halq senetkarlığı. Bakı: Qızıl Şerq, 1968, 106 s.
11. Memmedov R.A. XIII-XIV esrlerde Arran (Azerbaycan) şeherlerinin iqtisadi veziyyeti haqqında (ticaret ve ticaret yolları)// Azerbaycan tarihine dair materiallar (ATM eserleri), H c., Bakı: Elm, 1988, s. 15-22.
12. Mustafayev C. Hanlıqlar dövründe Azerbaycanda senetkarlıq. Bakı: Elm, 2002, 480 s.
13. Nemet M.S. Mis qablar ve döyüş eşyaları üzerindeki kitabeler / Azerbaycan Tarihi Muzeyi. Bakı: Eım, 2006, s. 346-356
14. Osmanov L.F. Azerbaycanın Şirvan bolgesinden aşkar olunmuş antik dovr torevtika memulatı/ /Azerbaycan Tarihı Muzeyinin materialları, Bakı: Ziya-Nurlan, 2006, s.276-281.
15. Rıhtım M., Rıhtım H. Klassik Türk seneti (tezhib ve hett). Bakı: Qismet, 2005, 32 s.
16. Şirvanın bedii metalı (Milli Azerbaycan Tarihi Muzeyi Arheologiya fondunun Nergizava ve Mollaisaqlı materialları esasında)// N.Velihanlının redaktesi ile. Metni hazırlayanlar N.Quluzade, G.Ağayev. Bakı: Elm, 2012, 101 s.
17. Velihanlı N.M. Ereb hilafeti ve Azerbaycan. Bakı: Azerbaycan Dövlet Neşriyyatı, 1993, 153
18. Беляев Е.А. Арабы, ислам и арабский халифат в раннем средневековье. М.: Наука, 1966, 267 с.
19. Большаков О.Г. Ислам и изобразительное искусство/ Труды ГЭ. Культура и искусство народов Востока, Ленинград, 1960, т. X, с. 89-97
20. Гейдаров М.Х. Города и городское ремесло Азербайджана (ХШ-ХУП вв.). Баку:Элм, 1982, 281 с.
21. Гейдаров М.Х. Ремесленное производство в городах Азербайджана в ХУП веке. Баку:Изд-во. АН Азерб.ССР, 1967, 198 с.
22. Дарабади Г.А. Каллиграфиия персидской письменности (на азербайджанском языке). Баку:АДУ нешрийяты, 1953, 208 с.
23. Денисова М.М., Портнов М.З., Денисов Е.Н. Русское оружие (IX-XIX вв.). Москва: Госкультпросветлиздат, 1953, 168 с.
24. Джангирова С.Х. Восточное оружие из коллекции М.М. Навваба. //Материлы Музей Истории Азербайджана за 1983 год, Baky: Hayka, 1985. с. 62-64

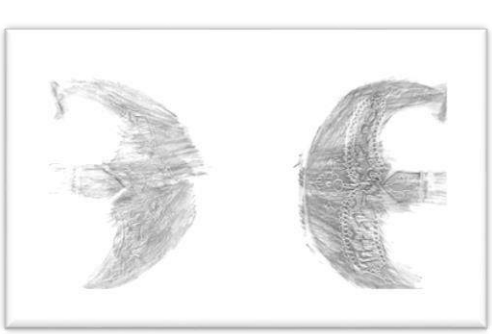
25. Джангирова С.Х. Изображение охоты на материалах Музея Истории Азербайджана/ АТМ, Баку: Елм, 2004, с. 330-334
26. Кошкарлы К.О. Античная и раннесредневековая торевтика из Азербайджана. Баку:Елм, 1984, 140 с.
27. Лосев А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М.: Гос.Изд., 1957, 619 с.
28. Мамедов С.А. Азербайджана по источником XV- I- ой пол. ХУШ веков. Баку:Элм, 1993, 240 с.
29. Миллер Ю.А. Художественное оформление холодного оружия Турции HVII-HVIII веков// Труды государственного Эрмитажа. М.- Л.,: “Искусство”, 1958. с. 167-178.
30. Садыхзаде Ш.Г.Древние украшения Азербайджана.Баку:Ишыг,1971, 76 с.
31. Садыхзаде Ш.Г.Украшения периода поздней бронзы на территории Азербайджана как исторический источник/ Археологические исследования в Азербайджане. Сб. статей., Издательство академии наук Азербайджанской ССР , Баку, 1965, с. 64-72
32. Ювелирные изделия Востока. Коллекция Особой кладовой отдела Востока Государственного Эрмитажа. А.А.Иванов, В.Г.Луконин, Л.С.Смесова. Москва: Наука, 1984, 215 с.
33. Savunma silahları (kataloq). Askeri Müze ve Kültür Sitesi, Harbiye-İstanbul, 2008, 15 s.
34. Rice D.S. Studies in Islamic Metal Work-II / BSOAS, v. HV, pt. 1, London, 1953, pp. 271
35. إسماعيل سراج الدين، خالد عزاب، محمد الجمل. روائع الخط العربي / نجامع البوصيري . مركزالخطوط - مكتبة الإ سكندرية،٢٠٠٠، ١٤٧ ص
36. محدث نوری، مستدرک الوسائل، ج 3، ص 309. موسسه آل البیت، قم، 1408

RESİMLER





resim1

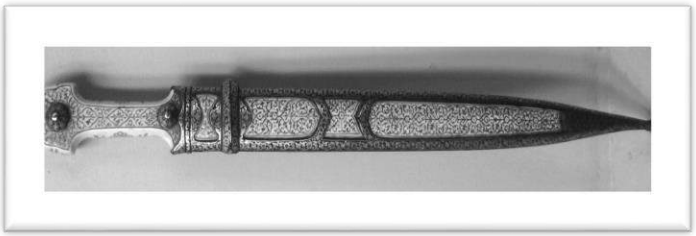


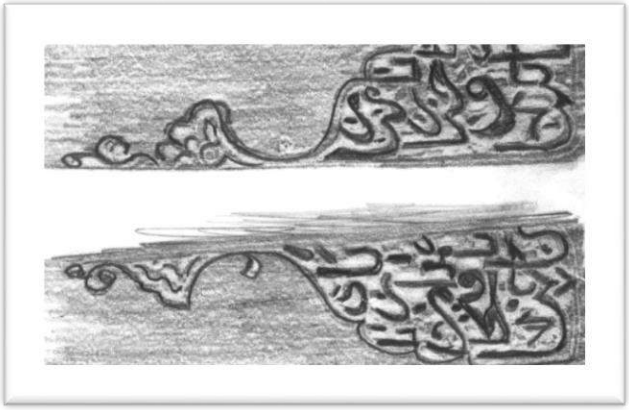


resim 2



resim 3





resim 4



resim 5





resim 6



resim 7

TOSYA YÖRESİ BIÇAKÇILIĞI VE GÜNÜMÜZDE ÜRETİMLERİ

(KNIFE MAKING IN TOSYA DISTRICT AND TODAY'S PRODUCTION)

Hasan Barış ÇİÇEK*
Serkan İLDEN**

ABSTRACT

The handle of Tosya Bıçkı (a kind of pocket knife) known as Kastamonu Tosya Pocket-Knife is made of water buffalo horn. The reason for the user's preference is the sharpness and stainless of Bıçkı and Pocket-Knife and the lifelong of the steel. Tosya Bıçkı has become lifestyle of people by using in many areas of daily life with its distinctive aesthetic form and has supported economic development in the district. The important features that distinguish these knives from other ones are the materials used during the stages of process and applied the traditional techiques of production. During the stages of process, its passing into other hands at least thirty-five times and taking at least six hours if worked without break makes Tosya Knife and Bıçkı a part of our traditional handicraft needs experience and ability. Tosya Bıçkı can be used in agriculture especially in pruning, vineyard, grafting, mowing. In Knives, on the other hand, designs of the handle and the steel part that is called as facing side by masters vary preferably. In types of knives, (used in kitchen, used for stripping skin, strapping and chopping) the handle desings are formed in various shapes with regard to his palm such as thick, thin, long, short.

This report includes the production techniques of Tosya Knife, Bıçkı and Pocket-Knife with today's condition.

Keywords: Tosya, Tosya Knife, Tosya Bıçkı, Tosya Pocket-Knife

GİRİŞ

El sanatları kullanılan malzemenin türüne ve bu malzeme işlenirken kullanılan tekniğe göre çeşitlenmektedir. Bu çeşitlilik içinde, belli ihtiyaçları karşılamak üzere uzmanlaşıp toplumsal hayatta yer edinenler kendi kurumlarını oluşturarak geleneksel hale gelmişlerdir. Geleneği belirleyen başlıca unsurlar arasında imalat tekniği, kullanılan malzeme, bu malzemenin geldiği yer ve çeşitlerine göre belirlenmiş kullanım yerleri, mesleğe girenlerin etnik, dinsel ve/veya coğrafî kökeni, mesleğe mekânsal örgütlenme içinde tahsis olunan alan gibi unsurlar yer almaktadır.[1]

1.Tosya Bıçak, Bıçkı ve Çakı'nın Tarihçesi

"Tosya bölgesinde bıçakçılığı etkin hale getiren kişiler olarak Fettah ve Abdulkadir Aliskan'in [Çalışkan] babaları olan tüfekçi yüzbaşı olarak bilinen Seh Sabanoğlu Mehmet Necip Efendi, Vidinli İbrahim Usta ve Ali Bayrak gelmektedir [BAYRAKLI][2]. Vidinli İbrahim Usta önce Taşköprü'ye göç etmiş, Tosya'da

*Kastamonu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Programı Yüksek Lisans Öğrencisi
** Doç. Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölüm Başkanı
[1]https://www.kulturportali.gov.tr/portal/el-sanatlari-gelenegi-1. 04/01/2018 saat:18:30
[2]Ali BAYRAK diye bilgi verilen ustanın asıl soyadı BAYRAKLI' dır.

bıçakçılığın etkin olduğunu öğrenerek Tüfekçi Yüzbaşı Mehmet Efendi ile irtibata geçmiş ve onun daveti üzerine Tosya'ya gelerek yerleşti. Fevkalade sanatkâr olduğu söylenir. Bıçkı yapımına estetiği o getirmiştir. Bıçkıya estetik gelmesiyle tarım aracı olarak bilinen bu araç, artık yanda kın içerisinde taşınmaya başlanmıştır.[3]

Bıçak ustası Mustafa KANDEMİR, 1950'den sonra yasaklanan kama, şiş bıçağı ve söğüt adı verilen bıçaklar yapıldığını. ayrıca, Osmanlı kılıcı yapılıp orduya gönderildiğini, ustası Hüseyin KANDEMİR tarafından konuşulduğundan bahseder. Bıçak ustası Yaşar BAYRAKLI, Tosya bıçaklarının ilk örnekleri 1950 öncesi bıçakları olan 'fitil'(oluklu)[4], 'Söğüt' ve 'kama'[5] türü bıçaklar olduğunu, bu tür bıçaklar sağlam ve kesici olduğu için istekleri üzerine orduya gönderildiğini ifade etmektedir. 'Fitil'(oluklu) yapımını ustası İsmail BAYRAKLI'ya, Fettah usta öğrettiğini belirtmektedir. Ancak, 1950'den sonra bu tür bıçakların yapımı yasaklanması, bu yapım yasağından sonra, yapılan ilk Tosya bıçkısı, bunların yerini aldığını ifade etmektedir. Bıçak ustası Yaşar BAYRAKLI, Tosya bıçkısının ilk tasarımını ve şablonunu bıçak ustası dedesi Ali BAYRAKLI yaptığını, bıçkının testere kısmı, ağaç saplı tekli bursa bıçkıları ilham kaynağı olduğunu söylemektedir. Yine, Bıçak ustası Mustafa BAYRAKLI, Tosya Bıçkısı'nın tasarımını ilk yapan babası aynı zamanda ustası, Ali BAYRAKLI olduğunu belirtmektedir. Çelik ithalatı yapılmadan önce araba makasından bıçak yapıldığını ve ustalar bir bıçak için en az 8 saat uğraştıklarını ve yapılan bıçakların demiri kesmesi ile Kastamonu, Çorum, Çankırı, Bolu, Samsun gibi çevre illerde nam yaptığını ifade etmektedir. Bıçak ustası Ferhat MİNARECİ, eski bıçakların üzerinde, bıçağın kim tarafından yapıldığını belli etmek amacıyla bıçağın kimliği yerine geçen yazıların asit indirgeme yöntemi ile yazıldığını ifade etmektedir.

Asit indirgeme yöntemi, bıçağın yüzüne mum sürülerek ve biz yardımı ile muma yazı yazılmaktadır. Daha sonra yazılı kısma asit dökülmektedir. Belli bir süre bekledikten sonra mum temizlenmekte ve yazı belirgin bir şekilde okunmaktadır. Günümüzde ise soğuk damga yöntemi ile ustaları tanıtan logo, yazı, işaret veya isteğe göre isimler, bıçağın yüz kısmına uygulanmaktadır.

1.2. Bıçak

Bıçak ustası Selahattin ÖZEGET, soğuk dövme işlemi ile yapılan Tosya bıçaklarının, fabrikasyon bıçaklardan daha sağlam olduğunu söyledi. Makas çeliğinin pas tutması sebebi ile Fransa'dan ithal edilen nikel ve krom katkılı çelik kullandığını ve bu çeliğin ustanın hünerlerini göstererek iyi bir şekilde bilenmesi durumunda bıçakların keskinlik kazandığını ifade etmektedir.

Bıçak ustası Ferhat MİNARECİ' ye göre; Tosya bıçaklarını diğer bıçaklardan ayıran özelliklerinden biri, bıçağın sap kısmı ile çelik kısmının aynı ağırlıkta uyarlayabilmek olduğunu ifade etmektedir. Bıçak ve çakılarda kullandıkları çelik; 440 hava, 950 sulama, 45 mikron derecesi olan çeliklerdir. Fransa'dan ithal edilen

[3]http://www.tosya.gov.tr/el-sanatlari (Tosya kaymakamlığı) (06/01/2018) saat: 22.02)

[4]Oluklu '2.üstünde yol yol olukları bulunan' şeklinde tanımlanmaktadır. Bkz.:Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlüğü, Ankara, 2005, s. 1499.

[5] Kama '1.silah olarak kullanılan,ucu sivri, iki ağzı da keskin uzun bıçak' şeklinde tanımlanmaktadır. Bkz.:Türk Dil Kurumu, Türkçe Sözlüğü, Ankara, 2005, s. 1051

çeliği tercih etmelerinin sebebi esnek olması, keskinliğini kaybetmemesi ve paslanmaz olmasıdır.

Bıçakların sap ile çeliğin birleştiği orta kısım, mermi yapımında da kullanılan sarı denen pirinç madeninden yapılmaktadır. Bıçak ustası Mustafa KANDEMİR, bıçakların orta kısmının (top kısmı), asıl ustasının kalıpçı merhum Mehmet GÜMÜŞ olduğunu ve ustanın sarı madeninin içine kalay karıştırarak daha sert hale getirdiğini söyledi. Ayrıca, demir/bıçak ustası Mehmet ORTA, dökümü yapılan ve bıçağı daha sağlam yapan bu karışımın, daha da sert olmasından dolayı eğelenmesinin zorlaştığını söylemektedir.

1.3.Bıçkı

Bıçkı, TDK sözlüğünde bağ budamaya yarayan dişli bıçak[6] olarak tanımlanmaktadır.

Tosya çakısı, birbirlerinden bağımsız çakısı, bıçkısı hatta bazı türlerinde aşı bıçağı bulunur. Bu özelliğinden dolayı Tosya Çakısı'na , 'Tosya Bıçkısı' da denilir. Tosya bıçkılarına, sap kısmının geleneksel yapısı bozulmadan, özellikle alıcının isteğine göre farklı tasarımlar ve süslemeler uygulanmaktadır. Ayrıca bıçkı ustaları, isteğe bağlı bıçkı ve çakı kısımlarına isimler yazmaktadır. Tosya bıçkıları, kullanıcının ihtiyacına göre tasarlanmaktadır. Bıçkı yüzü yerine aşı bıçağı yüzü eklenmektedir. Bıçak ustası Mustafa Nail ÇADIRCI, bıçkı yapımında sap kısmının, 2 cm. den, 20 cm. ye kadar uzunluklarda yapılabileceğini ve bıçkıların büyüklüğüne göre kalın dalları kesebildiğini ifade etmektedir. Tosya bıçkısının en önemli özelliği, sap kısmının erkek manda boynuzundan yapılmış olmasıdır. Dişi manda boynuzunun gövdesi dalgalı ve içi boştur. Sadece uç kısmının içi doludur ve bu kısımdan çakı ve bıçkı yapılabilmektedir. Bu uç kısımdan yapılmış çakı ve bıçkının daha canlı ve parlak etki verdiği ustalar tarafından söylenmektedir. Boş olan kısımdan ise saç tarağı yapılmaktadır. Bıçak ustası Yusuf BÜYÜK, manda boynuzlarının ilimiz Kastamonu ve ilçeleri ile köylerinden temin edildiğini belirtmektedir.

2.TOSYA BIÇAK, BIÇKI VE ÇAKISININ ÜRETİMLERİ

2.1. Bıçak yapımı

Bıçak; sap ve çelikten oluşan yüz kısmı ile oluşur. Bu iki bölüm ustaların deyimi ile *top* kısmı yani orta kısımla birleşir. Top kısım yine ustaların deyimiyle *sarı maden* yani pirinçten yapılmaktadır. Yüz denilen çelik kısım, makas ile kesilir ve çapağı alınır. Yüz örs üzerinde çekiç ile, soğuk veya sıcak dövme yapıldıktan sonra, perdahlama işlemi ile biçimlendirilir. Yüz kısma, örs üzerinde çekiç ile soğuk damga vurulduktan sonra yeni adı ışıl işlem olan su verme işlemine geçilir. Ustaların deyimiyle ocakta et rengini alan kızgın yüzler, soğuk yağa batırılmaktadır. Son düzeltmeler yapıldıktan sonra parlatma işlemine geçilir. Top (orta kısım) yerleştirilir ve terazisi sağlanır. Top perdahından sonra sap kısmına geçilir. Yüze göre uygun sap seçimi ve ölçümü yapılır. Sap perçinlenir. Sap, kaba perdahı, eğeyle düzeltme ve kazıma (temizleme) işlemi yapılmaktadır. Daha sonra

[6] Bıçkı 'Bağ budamaya yarayan dişli bıçak.' şeklinde tanımlanmaktadır. Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlüğü, Ankara, 2005, s. 259.

zımparalama, parlatma işleminden geçmektedir. Yüz bileme işlemi ile yapım aşamaları tamamlanmaktadır.

2.2.Bıçkı Yapımı

Tosya bıçkısı üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm erkek manda boynuzundan yapılan sap kısmı, ikinci bölüm bıçkı yüzü kısmı, üçüncü bölüm ise çakı yüzü kısmıdır. Hatta isteğe bağlı olarak dördüncü bölüm, aşı yüzü da eklenebilmektedir.

İlk olarak Manda boynuzu testere ile kesildikten sonra mengeneye sert yontma kütüğü bağlanır ve üzerinde keser ile yontularak bıçağın sap kısmının geleneksel formu, biçimlendirilmeye başlanır. Eğer boynuz eğri ise kalıba konarak veya ısıtılarak düzeltilmektedir. Keserle yontulan ve ilk şeklini alan sap kısım, zımpara makinesinde perdahı yapılmaktadır. Daha sonra, sap mengeneye tutturulur ve balıksırtı eğe ile tesviye yapılmaktadır. Tesviyesi biten sap, testere ile izleme denilen bilezik yatağı açılmaktadır. Bilezik kısmı açıldıktan sonra baş kertme işlemi yapılmakta ve mengenede bilezik yatağı eğelenerek son halini almaktadır. Sap mengeneye tutturulur. Paslanmaz çelikten yapılan bilezik, parmak kuvveti ile bilezik yatağına yerleştirilir. Bilezik ile sap arasında boşluk testere ile açılır. Bilezik ile sap kısım birleşeceği kısımdaki bu boşluk, çekiç yardımı ile doldurulur. Bilezik kısmına matkapla delik delme işlemi yapılmaktadır. Tekrar boynuz ve çelik kısımlardaki fazlalıklar (çapaklar), taşlama makinesinde taşlanarak alınmaktadır. Taşlamadan kaynaklanan taş izleri mengenede eğe ile eğelenerek düzeltilmektedir**.** Çelik makas ile bileziğin çapağı alındıktan sonra sap mengeneye bağlanır. Mengenede sap kısma, el testeresi ile çakı ve bıçkı bölümleri açılır. Yüz kısmına geçilerek, mengeneye çelik makası bağlanır. Sapın uzunluğuna göre paslanmaz çelikten çakı ve bıçkı yüzü kesimi yapılır. Örs üzerinde çekiş ile yüzlere soğuk dövme işlemi yapılarak, sapa göre şekli verilmektedir. Tekrar çakı ve bıçkının yüz perdahı yapılmaktadır. Ustaların değimi ile nişanlama işlemi yapılmaktadır. Yani yüzün delinecek kısmı, biz ile belirlenerek matkabın deleceği noktaya yuva açılmaktadır. Bu işleme hassas delme veya *noktalama* da denmektedir. Yüzler matkapla delinmektedir. Örs üzerinde, çekiç ile yüze tırnak ve damga vurulmaktadır. Tüm ustaların marifetlerini gösterdikleri, türlü incelikleri olan, dikkat ve titizlik isteyen, çeliğe su verme işlemi yapılmaktadır. Ocak, odun kömürü kullanarak hazır hale getirilmektedir ve su verme işlemi yapılmaktadır.

Ayrıca bıçak ustası Murat B.BAZVATÇIOĞLU, su verme işlemi esnasında, yüzün ince yani kesen kısmının aşağıya doğru bakması gerektiğini ve bununda bıçakçılığın inceliklerinden biri olduğunu söylemektedir. Ayrıca çeliğin renginin et renginde olması gerektiğini belirtmektedir.

Yüzler parlatıldıktan sonra ve sap ile yüz perçinlenmektedir. Sap kısım, mengeneye tutturulduktan sonra balıksırtı eğe ile sap perdahı yapılmaktadır. Daha sonra ince eğe ile perdahlandıktan sonra, kazıma bıçağı ile kazıma işlemine geçilmektedir. Sapa 220 numaralı zımpara ile zımpara işlemi yapıldıktan sonra son aşama olan sap parlatma işlemine geçilmektedir. Ustaların değimi ile yüze ağız açma yani yüz kısmına bileme işlemi yapıldıktan sonra ve yüz keçeleme işlemine geçilmektedir. Mengeneye ağaç takoz tutturularak bıçkı yüze eğe ile diş açma işlemine geçilmektedir. Yüze, ortalama kırk diş açılmaktadır. Bu özelliğinden dolayı bıçkıya halk dilinde *kırk dilli* denilmektedir. Ayrıca 'tuttuğunu bırakmaz' da denilmektedir. Yani bu aşamadan sonra testere görünümünü almaktadır. Son işlem

olarak yağ taşında zağlama yapılarak yani kılavuzu alınarak bıçkı tamamlanmaktadır.

2.3.Çakı Yapımı

Çakı, TDK sözlüğünde açılıp kapanan bir veya birkaç ağızlı küçük cep bıçağı.[7]olarak tanımlanmaktadır.

Kınlı, Tosya çakıları keçi veya manda boynuzundan yapılmaktadır. Çakının yapımı bıçkının yapımına benzemektedir. Tosya çakısı sap ve yüz olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. İlk olarak sap kısım ile çakı yapımına başlanmaktadır.
El testeresi ile sap kesimi yapılır. Sap kısım keserle yontulduktan sonra taşlama işlemi ile çakının istenilen formuna ulaşılmaktadır. Eğeyle perdahı yapıldıktan sonra sapın ile yüzün birleştiği kısma bilezik yatağı açılır. (İsteğe bağlı olarak bileziksizde yapılabilmektedir.) Bilezik, bilezik yatağına yerleştirildikten sonra sap matkapla delinir. Yüz kısım, sapın uzunluğuna göre kesimi yapılmaktadır. Yüzün sapa göre şekillendirilmesi, yüz alıştırması yapılmaktadır. Yüz, matkapla delindikten sonra tırnak ve damga vurulmaktadır. Su verme işlemi için ocak hazırlanır. Su verme işlemi tamamlandıktan sonra bu işlemden sonra doğrultma işlemine geçilmektedir. Sap ile yüz kısımlara parlatma ve perçinleme yapılmaktadır. Sap kısma perdahı, kazıma, zımparalama, parlatma ve bileme işlemleri yapılarak çakı yapımı tamamlanmaktadır.

SONUÇ

Tosya bıçkısı kendine has estetik formu ile geleneksel el sanatları arasında yerini almış, ilçede ekonomik kalkınmaya destek olmuştur. Bu yüzden korunması ve geliştirilmesi gereken geleneksel el sanatlarımızdandır.

Bıçkının özellikle ağaç budama, bağ budama, aşı yapma, ot biçme gibi tarımda kullanılması ve kullanılırken uygulanan kuvvet ile avuç içinden kaymaması (rahat kavranması)kesimi kolaylaştırmaktadır. Bu kolaylığı sağlayan tasarımı, Tosya bıçkısının kendine has formunun bir parçası olmuştur. Diğer taraftan sap kısmının manda boynuzundan yapılması sağlam, kırılmaz, çürümez ve suya dayanıklı olmasını sağlamaktadır. Ayrıca bıçkı ve çakı kısmının keskinliği, pas tutmaması ve çeliğinin uzun ömürlü olması kullanıcının tercih sebebi olmaktadır. Günlük yaşamda birçok alanda kullanılmasıyla da bölgede yaşayan halkın neredeyse tamamının aksesuar gibi yanında taşıdığı bir obje haline gelmesine neden olmuştur.

KAYNAKÇA

https://www.kulturportali.gov.tr/portal/el-sanatlari-gelenegi-1
http://www.tosya.gov.tr/el-sanatlari (Tosya kaymakamlığı)
Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlüğü, Ankara, 2005

Kaynak kişiler

Bıçak ustası, Mustafa BAYRAKLI
Bıçak ustası, Yaşar BAYRAKLI
Bıçak ustası, Ferhat MİNARECİ
Bıçak ustası, Ahmet ORTA

[7] Çakı '1. Açılıp kapanan bir veya birkaç ağızlı küçük cep bıçağı.' şeklinde tanımlanmaktadır. Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlüğü, Ankara, 2005, s. 383

Bıçak ustası, Murat B.BAZVATÇIOĞLU
Bıçak ustası, Mustafa Nail ÇADİRCI
Bıçak ustası, Selahattin ÖZÖGET
Bıçak ustası,Yusuf BÜYÜK
Bıçak ustası, Mustafa KANDEMİR
Demir /bıçak ustası Mehmet ORTA

KASTAMONU TAŞBASKI SANATINDA KULLANILAN MOTİFLER VE BU MOTİFLERİN ANLAMLARI

(THE USED OF MOTIFS AT THE ART OF KASTAMONU TAŞBASKI AND THEIR MEANINGS)

Özlem KARAOSMANOĞLU*

ABSTRACT

The printing is a production form based on the principle of obtaining multiple prints (copies) to be transferred to another surface by means of a mold method. In artistic and industrial production areas, printing has a wide range of uses, especially in textile decoration. Lithographic art is one of the oldest traditional handicrafts in Anatolia As in every art, tradition and traditions in the art of taşbaşkı have come to our day with the relations of master apprentice. However, as a result of various factors brought by technology and time, there has been a variety of changes in stone printing systems. In this study, the taşbaşkı workshops which are currently active production in Kastamonu were investigated and the researches about the regional and literary names and meanings of motifs on the print patterns of Linden wood produced in these workshops were carried out. The art of stone printing has a history of two hundred years, especially it is known that the Armenian and Syriac masters engaged in this work Due to the effects of technology and time in the production system, production is continued in stone printing art with screen printing technique throughout the workshops. but there are still masters who use hand-carved molds and natural dyes. The meanings of the techniques and motifs used in the art of taşbaşkırkı may vary from person to person, from region to region.

Key words: Stone printing, Motifs, Kastamonu

GİRİŞ

İnsan yaşamını sürdürürken, gördüğünü, duyduğunu, hissettiğini çizerek, boyayarak, oyarak, yontarak, dokuyarak, örerek birçok objeyi bezemiştir. İnsanlar doğayı kendi ihtiyaç ve zevklerine göre şekillendirerek çeşitli sanatların ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Baskı resim; görselleştirilmek istenen duygu ve düşüncenin, kalıp yöntemi ile başka bir yüzeye aktarılmak üzere, birden fazla baskının (kopyasının) elde edilmesi prensibine dayanır (Çatalkaya,2016:2). Baskının insanoğlunun çamurda oluşturduğu ilk ayak izi ile ortaya çıktığı düşünülebilir (Çatalkaya,2016:2). Yazma sanatının iki yüz yıllık bir geçmişi olduğu, özellikle Ermeni ve Süryani ustaların bu sanatla uğraştıkları bilinmektedir. Fakat ilgisizlik nedeni ile bugün hemen hemen bütün atölyeler kapanmıştır (Tezel,2009:28).

TAŞ BASKIDA KULLANILAN BAZI MOTİFLER VE ANLAMLARI

Taşbaskı sanatı Anadolu'nun en eski geleneksel el sanatlarından biridir. Her sanatta olduğu gibi taşbaskı sanatında da gelenek ve görenekler, toprak boya yapımı, kalıp oymasını, usta çırak ilişkileriyle öğretilerek günümüze kadar gelmiştir.

*Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,Sanat ve Tasarım Tezli Yüksek Lisans Öğrencisi, Kastamonu.

Genellikle sofra bezlerine, yastık kılıflarına, masa örtülerine basılarak günümüze kadar gelmiş, üretilmeye devam edilmektedir. Motiflerin tasarımı göbekten yani orta merkezi noktadan başlayarak simetrileri alınır ve genişletilerek daire şeklinde devam edilerek sonlandırılır.

KUŞ

Mektup kuşları olarak da biliniyor. Posta olmadığı dönemlerde esinlenilmiştir. Kuşun ruhun simgesi olduğu, Orhun yazıtlarındaki ölüm ile ilgili ifadelerden anlaşılmaktadır. Keza Türkçede "uçmak" sözcüğü ölümü de ifade eden bir kelimedir. Aynı zamanda cennetin ifadesi olan kuşların, şamanlar tarafından suretine bürünülen ve yardım alınan ya da koruyucu ruh olarak edinilen hayvanlardan sayıldığı anlaşılmaktadır (İlden,2012:44).





Fotoğraf: 1,Kuş Fotoğraf:2,Ağaçın dallarındaki kuş
Fotoğraf:3,Otların altındaki kuş. Foto (Özlem KARAOSMANOGLU)

Ağacın dallarındaki kuşlar: Ağaçla ilgili tasvirleri Hunlara ait Esik kurganında yatan genç alpin başlığında görülür. Esik Kuran'ındaki cesedin başlığının üzerindeki dünya ağacı altında kuş, aslan, dağ keçisi gibi hayvanlar tasvir edilmiştir (Çelik,2007:47). Türklerde erkek çocuk doğduğunda ağaç dikmek bir gelenekti. Eski Türk inancında ağaçlar memnun edilince, bolluk, bereket, huzur olacağına inanılmıştır(Çelik,2007:50).





Fotoğraf:4,Yılan yavrusu Fotoğraf:5, Şal Fotoğraf:6,Horoz
Foto(Özlem KARAOSMANOGLU)

Yılan yavrusu: Topraktan çıkan yılan yavrularının simgesidir. Uygurlara ait yaratılış destanında yılanla ilgili motiflere rastlanılmaktadır. Her yıl kabuk değiştirdiğinden dolayı yenilenmeyi simgeleyen yılan on iki hayvanlı Türk takviminde 1 yılı simgelemektedir. Bu yılda kışlar soğuk ve uzun geçmektedir (Çelik,2007:33).

Şal: Bele kuşanılan şalı ifade eder. İpek veya yünden yapılır. Zengin olanların kuşağı Gürün şalı denilen ipekli bir dokumadan yapılmaktadır. Orta halliler, üç parçalı, üç renkli, uzunluğu da 2-3 m arasında değişen ve Tosya kuşağı olarak adlandırılan yün kuşağı bele sıkıca sararak kullanılmıştır (Salman,2007:26).

Horoz: Birçok kültürde horoz, güneşin ve gururun sembolü olarak algılanmış, onun ötüşüyle güneşin doğuşu arasında ilişki kurulmuştur. Türklerde

horozla ilgili inançlarda Şamanizm'in etkisi bulunmaktadır. Horoz, kötü ruhları kovan ve koruyucu olan bir hayvan olarak algılanır. Genel olarak altın tavuk (ya da horoz) hükümdar ailesini, gümüş tavuk ise hükümdar ailesinden olmayan soylu kişileri temsil etmiştir. Aynı zamanda horoz barışı simgelemektedir (Çatalbaş,2011:53).



Fotoğraf: 7, Çevrim, Su



Fotoğraf: 8, Çevrim, Su

Çevrim, Su, Su Yolu: Sofra bezinde motiflerin kenarını çevrelerken birleştirilerek yuvarlak desen çıkarılır. Hayvanları ahıra bağlarken yıları olur, bu motifte sofra bezinin yılarıdır der Cemil Kızılkaya. Su, yeniden doğuşun ve arınmanın sembolüdür. Yenilenmenin, yaşamın, bereketin, bilgeliğin, saflık ve erdemin sembolüdür. Su hem yaşamın hem de ölümün kaynağıdır.



Fotoğraf: 9, Göbek



Fotoğraf: 10, Göbek



Fotoğraf: 11,Gül

Foto(Özlem KARAOSMANOGLU)

Göbek:Sofra bezının tam orta noktasını çevirilerek yuvarlak oluşturulur.6 tanede bir göbek olur. Türk kültüründe yoğun bir şekilde kullanılan üçgen motifi tepe noktası yukarı bakan üçgen göğün, aşağıya bakan üçgen yerin sembolü olarak kullanılmıştır. Göbek tasarımı merkezden başlayarak simetrisi alınarak tekrarlar şeklinde dışa doğru açılan motiflerle oluşturulan daire şeklinde kompozisyonlardan oluşturulur.

Gül: Gül, baharın habercisidir ve dalında kurusa bile gülün yeniden canlanacağı bilinmektedir. Kurumasına rağmen her bahar canlanacağını yeniden kazanması gülün ebediliğin simgelerinden biri haline gelmesini sağlamıştır (Çetindağ,2017:107).



Fotoğraf:12,Yıldız



Fotoğraf:13,Dut Yaprağı



Fotoğraf:14,Geyik

Foto (Özlem KARAOSMANOGLU)

Yıldız: Sofra bezinin orta yuvarlak kısmını tamamlayarak yıldız şekli oluşmuş olur.“Yıldız” motifi ise; mutluluk ve bereketi simgeler. Altılı olanları “Süleyman Mührü” olarak da bilinir. Ana tanrıçanın üretkenliğini simgelemek için de kullanılmaktadır (Ateşok,2003:29).

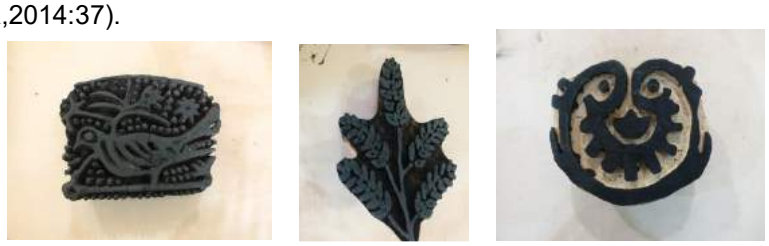
Dut yaprağı: Dut ağacı, sonsuz aşkın simgesidir. Türkler için yalnızca meyve olarak değil, ipek böceği yetiştirme işinde de büyük değer taşımaktaydı. Çin’den gelen ipek yollarının hemen hemen hepsi Türk ülkelerinden geçiyordu. Bu nedenle İpek Kültürü Türklerde çok erken çağlarda başlamıştır (Gültekin,2008:14).

Geyik: Kastamonu yöresinde çok rastlanılması ve sık sık geyikleri ormanda bakarken karşılaşmaları bu motifin çıkmasına ilham kaynağı olmuştur.İskitlere ait olduğu belirtilen, silah kabzalarında, eserlerde ve vücudu süsleyen dövmelerde geyik figürlerine tesadüf edilmiştir(Çelik,2007:26). Altaylarda 5. Pazırık kurganından çıkartılan ve dünyanın en eski halısı sayılan Pazırık halısı üzerinde geyik figürlerine rastlanılmaktadır (Çelik,2007:26). Geyik göçebe sanatına özgü en çok görülen motiflerden biridir.



Fotoğraf: 15, N.O.Paralar Fotoğraf: 16, N.O.Paraları Fotoğraf: 17, N.O.Paraları Fotoğraf: 18, N.O.ParalarıFoto (Özlem KARAOSMANOGLU)

Nakışlı Osmanlı Paraları: M.Ö. 4.yüzyılda Büyük İskender’in fethi ile birlikte Mısır ve Pers İmparatorluğu’nda da büyük miktarda sikke kullanılmaya başlandı. İslam ülkelerinde dinar (altın), dirhem (gümüş) ve fels (bakır) olmak üzere üç tür metal para kullanılmıştır. Yüzyıllarca Roma, Bizans ve Sasani paralarının sürümde kaldığı Ortadoğu’ da ilk İslam parası Hz. Ömer döneminde (634–644) Sasani paraları üstüne İslama özgü bazı işaretlerin kazınması ile oluşturuldu (Karakök,2014:37).



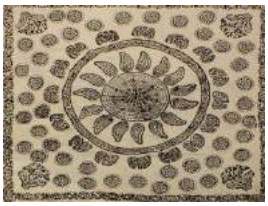
Fotoğraf:19,Keklik Fotoğraf:20,Buğday Başağı Fotoğraf:21,Cenin Foto (Özlem KARAOSMANOGLU)

Keklik: Kuş Anadolu’da özlemve hasret duygusunun ve gücün sembolüdür.

Tavus kuşları, horoz, kaz, keklik, ördek gibi kuşlar Anadolu da mendil, örtü, minder kılıfı ve seccadelere işlenmiştir. Keklik motifi ağıt, destan, mani, ninni, türkü, masal, atasözü, deyim, bilmece gibi halk edebiyatı ürünlerinde ayrıca halk oyunları ,el sanatlarında da motif olarak kullanılmaktadır.

Buğday Başağı: Toprağın en güzel meyvesi olan buğday, topraktan çıktığı gibi tekrar toprağa dönerek daha çok sayıda benzerlerini oluşturmaktadır. Bu nedenle, doğum ve tekrar yaşama dönüşün bir sembolü olmuştur. Buğday çoğu kez ana rahmi ve toprağın sinesiyle özdeşleştirilmiştir (Gültekin,2008:13).

Balık: Cemil usta cenin formu olduğunu soylemesine rağmen vav harfine benzeyen balık motifidir. Balık motifi Türklerde bereket, refah ve bolluğun simgesi olmuştur. Altay yaratılış efsanesinde balık, dünyayı taşıyan bir varlık olarak sembolize edilmektedir. Balıkla ilgili çeşitli inanışlar İslamiyet'ten sonra da devam etmiş ve bu hayvan burç sembolü olarak kullanılmıştır (Çatalbaş,2011:52) . unsurlar açısından farklılıklar, bazen de benzerlikler göstermiştir (Çatalkaya,2016:22).



Fotoğraf:22,Sofra Bezi



Fotoğraf:23, Sofra Bezi

Foto (Özlem KARAOSMANOGLU)

SONUÇ

Günümüze kadar gelen sanatların hepsi birer anlatım aracıdır. Her birinin ayrı anlatım dilleri vardır. Eskilerden günümüze kadar gelmeyi başarabilmiş bir sanat olarak taş baskı tekniği günümüzde yok olmaya yüz tutmuş, seri üretim haline gelmeye başlamış ve yapan çoğu insan geçimini sağlamak için yaptıklarından dolayı tarihine dair bilgi sahibi değillerdir bilenlerde yaşlılık, hastalık sebebiyle bırakmışlardır. Kalıpların makine oyması, boyaların ise sentetik hale gelmesinin önüne geçilip ağaç baskının yaşatılmasına olanak ve imkan yaratılmalıdır. Anadolu, geleneksel sanatlar bakımından zengin bir geçmişe sahiptir. Geleneksel sanatların gelecek kuşaklara aktarılmasında usta-çırak ilişkisi, gelenek ve görenekler etkili olmuştur. Fakat yaşadığımız çağın gereği olarak yaşanan sosyo-kültürel değişimler ve teknolojik imkânlar geleneksel sanatlarını olumsuz yönde etkilemektedir. Genel olarak beceri, emek, ustalık gerektiren ürünler yerini seri üretime dayalı ürünlere bırakmaya başlamıştır.

Geçmişimizden bize miras olarak kalan ve bizlerin de gelecek nesillere aktarmada önemli görev ve sorumluluklar üstlendiğimiz ecdadın sanat yaratıları üzerinde önemle durmamız ve bu konuda yapılacak çalışmaların sadece ve öylesine görünmesinin önüne geçmemiz gerekmektedir (İlden,2015:227).

KAYNAKÇA

Cahit KARAKÖK, KDZ. Ereğli Arkeoloji Müzesindeki Osmanlı Sikkeleri (1300 – 1730), Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları E - Dergisi

Ebru ATEŞOK, Karakeçili İlçesinde Dokunan Kilimlerin Geleneksel Motif Özellikleri, Fikri SALMAN, çorum ve Civarında Geleneksel Giysilerin Özellikleri, Sanat Dergisi

Gülten ÇATALKAYA ,Geleneksel Yazmacılık Teknikleri ile Özgün Baskı Tasarımları(Ağaç Baskı),Yüksek lisans Tezi

Gülda ÇETİNDAĞ SÜME, Türk Kültüründe Değerler Simgesi Gül, Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi
Resul ÇATALBAŞ, Türklerde Hayvan Sembolizmi ve Din İlişkisi, Turan Stratejik Araştırmalar Merkezi Dergisi
R. Eser GÜLTEKİN, Türklerde Bereket Sembolü Olarak Kullanılan Meyve Motifleri ve Mimaride Değerlendirilmesi
Serkan İLDEN, Geleneksel Sanatların Ötekileştirilmesi Sorunu, 21.Yüzyılda Türk Sanatı Lisans Üstü Eğitim Çalıştayı, Sanatçı, Akademisyen ve Lisans Üstü Öğrenim Gören Öğrenciler Gözüyle Günümüz Türk sanatına Yaklaşımlar
Sümeyya ÇELİK, İslâm Öncesi Türk Sanatında Bazı Hayvansal ve Bitkisel Kültür Ögeler
Zeynep TEZEL, Yazmacılık Sanatında desenleme Teknikleri, Gazi üniversitesi Endüstriyel Sanatlar Eğitim Fakültesi Dergisi
http://dipnotkitap.net/deneme/anadolu_motifleri.htm / Çatalhöyük'ten Bugüne Anadolu Motifleri,Mine Erbek Dösim Yayınları,Anadolu Motifleri Bizim picasso'lar,04.01.2018
https://www.anadolujet.com/tr/kurumsal/anadolujet-magazin/2016/5/anadolu-hali-ve-kilimlerinde-hayvan-motifleri,05.01.2018

5. OTURUM (5. SESSION)-B Salonu (B Hall)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. Mustafa SEVER-Dr. Öğr. Üyesi (Assist. Prof. Dr.) Hande KILIÇARSLAN

KIRŞEHİR MUCUR YÖRESİNE AİT BİR HALININ TEKNİK VE DESEN ÖZELLİKLERİ

(TECHNICAL AND PATTERN CHARACTERISTICS OF A KIRŞEHİR MUCUR CARPET)

Aysen SOYSALDI*
Meltem GÖKSEL**

ABSTRACT

Carpets are our handicrafts that reflect the best of Turkish civilization. Carpet weaving varies with its technical and design characteristics in almost every region of Anatolia. Carpeting is done to meet the daily needs of the people as well as to provide commercial returns. The Kırşehir-Mucur region carpets also constitute an important group of Anatolian weaving with their unique technical characteristics.

The aim of the study is to determine the technical and design features of a sample from the Kırşehir-Mucur region carpets. Detailed evaluation was made by comparing the carpet analyzed with technical and design features of Kırşehir-Mucur region carpets. The carpet was analyzed in terms of technical and pattern characteristics by the examination form. The survey made over the region sample was supported by literature review.

GİRİŞ

Halıcılık, geçmişten günümüze Türk kültürünü en iyi yansıtan geleneksel sanatlarımızdan biridir. Halı dokumacılığı Anadolu topraklarının hemen her yöresinde kendine has teknik ve desen özellikleriyle çeşitlilik göstermektedir. Halıcılık insanların hem kendi ihtiyaçlarını karşılamak hem de ticari anlamda getiri sağlamak amacıyla yapılmaktadır. Kırşehir-Mucur yöresi halıları da kendine has teknik ve desen özellikleriyle Anadolu dokumalarının önemli bir grubunu oluşturmaktadır. Karakteristik motif ve renkleriyle diğer halılardan kolaylıkla ayrılabilmektedir.

Kırşehir-Mucur ilinde halıcılık hakkında çok fazla bilgi bulunmamaktadır. Fakat bu bölgede halıcılığın 17-18. yüzyıldan beri var olduğu müze ve koleksiyonlarda tanıtılan Kırşehir-Mucur halısı örneklerinden anlaşılmaktadır (Soysaldı, 2008, s.150).

Yöredeki 17-18. yüzyıl örnekleri seccade tipinde küçük halılardır. Kırşehir-Mucur halılarının orijinal örneklerinin 19.-20. yüzyıla kadar halkın kendi ihtiyacı ve fazlasını satarak gelir kaynağı olarak dokunduğu bilinmektedir (Atalay, 1967, s.78). Yörede 1940-1941 yıllarında Halıcılık Kooperatifi kurulmuş fakat 4 sene faaliyet göstermiştir. 1950 yılında ikinci bir kooperatif kurulmuş bu kooperatif de kısa sürede kapanmıştır (Anonim, 2000, s.15). Yaklaşık 1960'lı yıllara kadar Kırşehir'in neredeyse tüm köylerinde halı dokumacılığı yapıldığı bilinse de, araştırmacılar

* Prof., Gazi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü.

** Arş. Gör., Gazi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü.

tarafından "Özbağ Köyleri, Karacaören, Dalakçı ve Kümbet köylerinde" devam ettiği belirtilmektedir (Deniz, 1984, s.37).

Kırşehir-Mucur halıları 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar Gördes (Türk-simetrik) düğümüyle dokunmuş ve tamamen yün iplik kullanılmıştır. Bu halıların eski örnekleri genellikle kırmızı, kahverengi, mavi, lacivert, yeşil, sarı ve mor renkleriyle karakteristiktir. Kenar sularında testere dişli bezemelerin sınırladığı yıldız çiçekleri, halıların zemininde ise tek veya iç içe çift mihrap bulunmaktadır. Mihrap basamaklı ve tepesi elibelinde veya akrep motifiyle tamamlanmaktadır. Mihrap alınlığı ve tabanlıkta yörede sandık denilen iç bölme almaktadır. Bu sandıklarda elibelinde motifi ve benzer motiflerle doldurulmaktadır (Deniz, 1987, s.20-29). Mihrap zemini genellikle boş bırakılmakla beraber kenarlar karanfil benzeri çiçeklerle süslenir. Orta eksene simetrik bitkisel büyük boyutlu motifler veya kandil, mihrap köşeleri çengel kıvrımlarla kuşatılarak rozet, ibrik göz gibi dolgu motifleri ile bezenmektedir.

Mucur halıları önemli bir yere sahip seccade tipinde Kırşehir halılarından farklı olarak gelişmiştir. Bugün bu bölge de halı dokuyan kişi sayısının yok denecek kadar az olduğu bilinmektedir. Mucur halılarında desene model adı verilmektedir. Halılar Kırşehir halılarında olduğu gibi dar su, geniş su, sandık, top ve köşe bölümlerinden oluşmaktadır (Deniz, 2000, s.136).

Araştırma konusu; Kırşehir-Mucur seccade halılarından bir örneğin incelenmesidir. Soysaldı özel koleksiyonunda bulunan bir halının literatürde Kırşehir-Mucur yöresine ait olduğu bilinen diğer halılarla kıyaslanarak benzerlik ve farklılıkları ele alınmıştır. Halı, atölye ortamında fotoğraflanmış, halının ölçüleri, malzeme, dokuma tekniği, renk ve bezeme özellikleri belirlenmiştir.



Fotoğraf 1. Kırşehir-Mucur Halısı

Halının Malzeme, Renk ve Teknik Özellikleri: Halının atkı, çözgü ve desen ipliği yündür. Çözgü ipliği boyasız krem renkli, çift kat, Z yönlü, sık bükümlü ve büküm sayısı cm'de 10'dur. Atkıda; krem, kırmızı ve kahverengi iplikler, tek kat ve gevşek bükümlü olarak kullanılmıştır. Ara atkı sayısı iki olup, çift atkı (süzme-basma) şeklinde yapılmıştır. Halının bazı yerlerinde atkı ipliği ince olduğu için 3 veya 4 defa atılmıştır. Halı düğümünde kullanılan desen ipliği zemin rengi olarak; dıştan içe kenar sularında mor ve sarı, mihrap nişinde kırmızı, köşelerde krem, bezemelerde; koyu-açık kırmızı, krem, koyu ve açık mor, siyah, kahverengi, portakal sarısı ve yavruağzıdır. Desende birbirine yakın koyu-açık tonda iplikler kullanıldığı halının doku aralarında ışık almayan kısımlarından anlaşılmakta, ancak yüzeyde oldukça solmuş renkler görülmektedir. Çalışmaya konu olan halının iplikleri üzerinde HPLC (High Performance Liquid Cyromatography) ile boyar madde analizi yapılmıştır. Yapılan analizler sonucunda ipliklerin sentetik boya kaynakları ile boyandığı tespit edilmiştir. Bu da göstermektedir ki analiz edilen numuneler 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra boyanmıştır. Yapılan analiz sonuçları Tablo 1. üzerinde gösterilmiştir.

İndis No.	Numune Rengi	Numune Türü	Tespit Edilen Boyarmaddeler	Boyarmadde Kaynağı
18009-01	Kırmızı	Yün	Echtroz AV ve türevi	Sentetik Boya
18009-02	Mor	Yün	Metilviyole	Sentetik Boya
18009-03	Turuncu	Yün	Echtroz AV türevi	Sentetik Boya
18009-04	Kiremit Rengi	Yün	Chlorindazon	Sentetik Boya

Tablo 1. Analiz edilen numunelerde tespit edilen boyarmaddeler ve boyarmadde kaynakları.

Halı Gördes (Türk-simetri) düğümüyle dokunmuştur. Dokuma (düğüm) sıklığı ise ortalama dm²de 20x33'dür. Boyutları; 107x127 cm. ölçülerinde olan halının kilimliği; 4 cm, saçak uzunluğu; 7 cm, hav yüksekliği; 0.7 cm, kenar örgüsü; 1.1 cm.'dir.

Halının kenar örgüsü 2 çift çözgü üzerine yapılmıştır. Kenar örgüsü yapılan çözgüler aynı zamanda zemin atkı ipliğiyle de dokunmuştur. Halının kilimlik kısmında atkı yüzlü dokuma yapılmıştır. Halının saçaklarında 5 sıralı çapraz bağlamalı (düğümlü) süsleme yapılmıştır. Söz konusu halı seccade yıpranmış durumda olup kullanan kişi tarafından yama yapılmıştır.



Şekil 1. Fotoğraf 1. 'de Verilen Halının Desen Çizimi (Gül Fidan Dokumuş)

Halının Bezeme Özellikleri; fotoğraf 1'de yer alan bildiri konusu halının dış kenar suyunda S bağlantılı yıldız çiçeği, geniş kenar suyunda yörenin yaygın bezemesi olan stilize çiçek bağlantısız, çift yönlü (şaşırtmalı) sıralanmıştır. Kenar suyu ara sınır bezemelerinde S bağlantılı yaprak ve içte ok ucu ve zemin alt ve üst sınır bezemesi olan iç kenar suyunda Dodurga damgası görülmektedir (Atalay, 1992, s.55-58). Zeminde mihrap tepesinde akrep, köşeliğinde rozet-top gül, göz ve çengel, tabanlık sandık deseninde iç içe elibelinde ve ok ucu (Bayat damgası benzeri) (Atalay, 1992, s.55-58) motifler yer almaktadır. Basamaklı mihrap nişi içinde ana motif iki adet simetrik, lâle formunda kandildir. Doldu motifi olarak hilâle benzer bir boynuz kıvrımı, göz, kenara bağlantılı karanfil motifleri sıralanmıştır. Halının mihraplı olan zemini yarım rapor şeklinde planlanmıştır.



Nevşehir-Avanos halısı (Fotoğraf 3).



Konya-Kavak halısı (fotoğraf 6).

Nevşehir-Avanos ve Konya-Kavak halılarının dar kenar sularında bulunan stilize yıldız çiçekleri Fotoğraf 1.'de görülen söz konusu halının dar kenar suyu ile aynıdır. Bu kenar suyu Döşemealtı olarak bilinen Burdur, Antalya halılarında dar kenar suyu olarak da karşımıza çıkar. Hatta Konya'da dokunan eğer(eyer) halılarında da aynı kenar suyu mevcuttur (Önge, 1984, s.65-70).



Fotoğraf 2. Kırşehir Halısı (Karaçay, 2011, s.47)



Fotoğraf 3. Nevşehir-Avanos Halısı (Bayındır, 2011, s.129)



Fotoğraf 4. Kırşehir Halısı (Anonim, 1995, 5. Halı Kataloğu, Örnek No:501)

Fotoğraf 2, 3 ve 4'de verilen örnekler incelendiğinde halıların mihrap kemerlerinin basamaklı oluşu ve mihrap tepelerinin akrep motifiyle nihayetlenmesi Fotoğraf 1.deki söz konusu Kırşehir halısı ile benzerlik göstermektedir.



Fotoğraf 5. Manisa-Gördes Halısı (Anonim, 1995, 2. Halı Kataloğu, Örnek No:178)



Fotoğraf 6. Konya-Kavak Halısı (Anonim, 1995, 3. Halı Kataloğu, Örnek No:228)



Fotoğraf 7. Kırşehir Halısı (Anonim, 1995, 5. Halı Kataloğu, Örnek No:521)



Fotoğraf 8. Kırşehir Halısı (Anonim, 1995, 5. Halı Kataloğu, Örnek No:501)

Fotoğraf 5, 6, 7, 8'de verilen örnekler incelendiğinde halılarda yer alan geniş kenar sularındaki stilize çiçek motiflerinin şaşırtmalı sıralanması Fotoğraf 1.'de söz konusu halının geniş kenar suyu ile aynıdır. Hâlbuki mucur halı seccadelerindeki geniş kenar sularında içiçe sekiz ve onaltı köşeli yıldız formundaki çiçek motifleri yaygındır (Soysaldı, 2008, s.151). Bu durum gösteriyor ki Anadolu'daki iskân hareketleri ve 19. Yüzyıl halıcılık faaliyetleri ile yerel halk halılarının bezemelerinde de etkileşimler meydana gelmiştir.



Fotoğraf 9. Kırşehir-Mucur Halısı (Anonim, 1995, 2. Halı Kataloğu, Örnek No:167)



Fotoğraf 10. Kırşehir-Mucur Halısı (Anonim, 1995, 3. Halı Kataloğu, Örnek No:218)



Fotoğraf 11. Çankırı Halısı (Anonim, 1995, 5. Halı Kataloğu, Örnek No:520)

Fotoğraf 1'deki inceleme konusu halının tabanlık kısmında, sandıkta görülen elibelinde ve ok ucu damga motifleri, Fotoğraf 9, 10, 11'deki halıların alınlıktaki sandıkta görülmektedir. Genellikle alınlıkta olması gereken bu motiflerin söz konusu halıda farklı bir uygulaması ile karşılaşılmıştır. Ayrıca bu sandık bezemesi olan bayat damgası ok ucu, birçok mimari eserde de yer alan ok-yay motifi ile de benzerdir (Kırzıoğlu, 1995, s.99).

Kandil motifi; halının mihrap nişi içinde lâle formunda iki kandil dikey ve yatay yönde, orta eksene simetrik üst üste yerleştirilmiştir. Her ikisi de birbirinin aynı olup, yukarıdan sarkan mihrap kemerine bağlantılı kandil, aşağıda ise ayaklı şamdan görünümlüdür. Kandil orta eksende renkli beneklerle süslü bir gövdenin ucunda bir ışık, gövde uzunluğunda iki güçlü kola bağlantılı olarak yanlara açılan dörder çift ışık ve alttan yanlara sarkan karanfil benzeri çiçeklerle süslüdür. Bu halıdaki kandil motifi ulaşılabilen yazılı kaynaklarda yer alan Kırşehir, Mucur ve farklı yörelerdeki seccadelerde görülen kandil motifleriyle hiçbir benzerlik göstermemektedir (Anonim, 1995, Catalog:1,2,3,4,5). Lale formuna benzeyen, stilize biçimlendirilmiş, çift kandil motifi oldukça farklı ve özgün bir örnektir (Fotoğraf 1).

Seccadelerde mihraptan sarkan kandil motifi ilahi ışığın ve nurun sembolü olarak sıklıkla görülen motiflerden biridir (Etikan, 2015, s.548-549). Kandil *Kur'an ı Kerim de; "Allah göklerin ve yeryüzünün nurudur. O'nun nuru içinde ışık bulunan bir kandil-çerağ gibidir. O çerağ bir sırça-cam (kandil) içinde inci gibi parlayan yıldızdır. O kandil doğuya da batıya da ait olmayan mübarek bir zeytin ağacından tutuşturulur. Ateş dokunmasa da onun yağı hemen ışık verecek gibidir. Bu nur üstüne nurdur. Allah dilediğini nuruna yöneltir. Allah insanlara örnekler verir. Allah her şeyi hakkıyla bilendir. Bu kandil allah'ın yüceltilmesine ve içinde adının*

anılmasına izin verdiği evlerdedir. Onların içinde sabah akşam Allah'ı tesbih ederler"(Nur Suresi/24-35,36) şeklinde tasvir edilmektedir. İşte bu ifadeler ilahi nurun sembolü olarak kandil motifinin ibadet yaygısı olan namazlağ-seccade halı ve kilimlerde yaygın kullanılmasına sebep olmuştur.

16. yüzyıl Uşak, 17. yüzyıl Gördes tek mihraplı seccade ve saf seccadelerde daha çok görülen kandil motifi Anadolu namazlağı (seccade) halılarında oldukça yaygın ve farklı biçimlerde karşımıza çıkar. Çanakkale halılarında kandilli namazlağı örnekleri mevcuttur (Uğurlu, 2017, s.735-738).

İç Anadolu seccadelerindeki kandil motifi çeşitli kaynaklarda ifade edilmiştir. "Tek yönlü mihraplı halılarda, mihrap içinin boş bırakılması Kırşehir için karakteristiktir. Bazı namazlağlarda mihraptan sarkan bir kandil motifinin de mihrap içini süslediği belirtilmektedir" (Karaçay, 2015, s.142; 2011, s.133-172). Bazı Kırşehir seccadelerindeki mihrap üstü alınlıkta kandilli su ve boşluklardaki köşelerde ibrik ve ile sandık içinde ve mihrap nişinde laleye benzer motifler de bulunmaktadır. Bazı Konya seccadelerinde de mihraptan sarkan bir kandil görülür. Manzaralı Yahyalı ve Taşpınar halılarında da cami, mihrap ve kandil motifleri ile selvi ağaçları yer alır (Deniz, 1984, s.34-35,70).

SONUÇ

Müze ve koleksiyonlarda Kırşehir-Mucur yöresi olarak tanıtılan halılara bakıldığında yörenin Anadolu'da önemli bir dokumacılık merkezi olduğu anlaşılmaktadır. Halılar genellikle seccade tipinde, zemin mihrap desenli ve yarım raporludur. Halılarda yıldız çiçeği, stilize yaprak, çiçek, zikzaklı suyolu, ok ucu, elibelinde, akrep, koçboynuzu, göz, kandil, rozet, çengel, sinek kanadı ve karanfil motifleri sıklıkla görülmektedir.

İncelenen halı seccade bir dar, bir geniş, kenar suyu aralarında ince bezemeli sınır ve kısa kenar suyu ile çevrelenmiştir. Bu özellik Kırşehir seccadelerinde de yaygın görülmektedir. Bu halıda mihraplı zeminin alt kısmında tabanlık bulunmaktadır. Tabanlıktaki elibelinde ve ok ucu benzeri geometrik motifler ise Mucur seccadelerinde yaygındır. Halının basamaklı mihrap tepeliğinde akrep motifi bulunmaktadır. Hâlbuki mucur halılarının mihrap tepeliği elibelinde motifiyle tamamlanmaktadır. Halının zemini tek mihraplı olup, yarım rapor şeklinde planlanmıştır. Zeminde iki adet çok dallı kandil motifi simetrik şekilde yerleştirilmiştir. Kandil motifi karşılaştırılan Kırşehir ve Mucur halılarında oldukça yaygın olmakla birlikte, çok farklılıklar arz etmektedir. Bu halıdaki kandil-şamdan örneğine incelenen diğer seccadelerde rastlanmamış olması halının özgünlüğüne işaret etmektedir.

Yapılan karşılaştırmalar sonucunda söz konusu halı seccade renk, malzeme, motif ve kompozisyon açısından Mucur seccadelerine, kenar suyu motifleri açısından Kırşehir, tabanlıkta yer alan sandık motifi ise Mucur özelliği taşımaktadır. Mucur halılarındaki yıldız motifli geniş kenar suyu karakteristikken, bu halıda çiçek motifli geniş kenar suyu görülmektedir. Mihrap nişindeki kandil-şamdan motifinin benzersiz oluşu bu halıyı özgün kılmaktadır. Söz konusu halının desen özellikleri dikkate alındığında halının Kırşehir Mucur ve karma desenli olduğu, Halının teknik özellikleri yöre halılarıyla benzerdir. Tamamen yün malzemeli oluşu, atkıda ve desende bazı farklı renkli ipliklerin kullanılması halının bir atölye halısı olmadığını ve özgünlüğünü göstermektedir. Halının iplikleri üzerinde HPLC (High Performance Liquid Cyromatography) ile boyar madde analizi yapılmıştır. Yapılan analizler sonucunda ipliklerin sentetik boya kaynakları

ile boyandığı tespit edilmiştir. Bu da göstermektedir ki analiz edilen numuneler 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra boyanmış olduğu ve çalışmaya konu olan halının 19. yüzyılın ikinci yarısında dokunmuş olabileceği düşünülmektedir.

Kültür mirası olan halı sanatının bilimsel düzeyde korunması ve gelecek nesillere aktarılması önemlidir. Öncelikli olarak halıların gelecek nesillere aktarımının sağlanması amacıyla var olan halıların bakım ve koruma işlemleri temizlikleri uzman kişiler tarafından uygun koşullarda yapılmalıdır. Gelişen teknolojiden yararlanılarak bu tarihi dokumaların desen arşiv çalışmaları da yapılmalıdır. Onlarca yıl öncesinden yapılan ve günümüze kadar gelen ürünlerin üretim yöntemlerinin, tekniklerinin, kullanılan renk ve motiflerinin araştırılarak, derli toplu bir şekilde arşivlenmesi sağlanmalıdır. Böylece Türk toplumu için önemli bir kültür mirası olan dokuma sanatının unutulmaması sağlanacaktır.

KAYNAKÇA

ANONİM. (1967). *Kırşehir İl Yıllığı,* Kırşehir.

ANONİM (1995). *Türk El Dokuması Halılar,* 1-2-3-4-5. Halı Kataloğu, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

ATALAY, Besim. (1967). *Türk Halıcılığı ve Uşak Halıları,* Türkiye İş Bankası Kültür Yay. Ankara.

ATALAY, Besim. (1992). *Divanü Lûgat-it Türk Tercümesi I*, 3. Baskı, Cilt:1, AKDTYK Türk Dil Kurumu Yay. 521, Türk tarih kurumu basımevi, Ankara.

AYTAÇ, Ahmet. (2014). *Koyunoğlu Müzesinde Bulunan Halı ve Kilimler*, Konya Büyükşehir Belediyesi Yayınları, Konya.

BAYINDIR, Zehra. (2007). *Günümüzde Avanos'ta (Nevşehir) El Halısı Üretimi ve Avanos Halılarının Özellikleri* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

DENİZ, Bekir. (1984). *Kırşehir Halıları*, Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi, C.III, İzmir.

DENİZ, Bekir. (1987). *Mucur Halıları*, Bilim Birlik Başarı, S.48, s.20-24.

DENİZ, Bekir. (2000). *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara.

ETİKAN, Sema. (2015). *Seccade Halılarda Kullanılan Bazı Motifler Ve Bu Motiflerin İslam Sanatında Yeri* (www.ayk.gov.tr/...) Erişim 22/06/2018.

KARAÇAY, Çiğdem. (2015). *Kırşehir Manzaralı Halılar Üzerine Bir İnceleme* Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (RTEÜ Journal of Social Sciences)S:2, s: 141-155.

KARAÇAY, Çiğdem. (2011). *Ankara Etnoğrafya Müzesi'ndeki Kırşehir Halıları* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

SOYSALDI, Aysen. (2008). *Kırşehir Mucur Halıları,* Uluslararası Türk Kültürü Kurultayı, 07-10 Nisan 2008, Fethiye. Halk Kültürü Araştırmaları Kurumu Yayınları No:31. s:147-152.

ÖNGE, Yılmaz. (1984). *Eğer Örtüsü Olarak Dokunmuş Konya Halıları,* Türk Dünyası Araştırmaları-Türk Halıları Özel Sayısı, Ekim, İstanbul, s: 65-72.

UĞURLU, Sanem. (2017). *Çanakkale Halılarında Kandil Motifi,* VIII. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi/Sanat Etkinlikleri, 04-08 Mayıs 2017, Konya. s:735-739.

GÖNEN'DE KADINLARIN EL EMEĞİ ÇEYİZLERİN VAZGEÇİLMEZİ İĞNE OYALARI

(LABOUR WORK of WOMEN, INDISPENSABILITY OF TROUSSEAUS, NEEDLE LACES in GÖNEN)

Zeynep BALKANAL*

ABSTRACT

The threads, motives, the meanings and the places of application of the needle laces that are made by particularly women in almost every region of Anatolia vary to a great extent.

Anatolian people explained their feelings, thoughts and messages through the laces in some conditions where they could not speak in the past. Because of this feature among handicraft arts, needle laces have their special places. Needle lacing is an art produced with a needle and requires more difficult and devoted labour compared to other types of laces. One of the centres of needle laces in Turkey, Gönen has been a source of livelihood particularly for Gönen women in terms of needle laces.

The needle laces produced in Gönen could be seen mostly in such products as scarf borders, table clothes, coffee table clothes, tray clothes, bed clothe borders, bundle borders, kerchief borders, towel borders, jewelleries such as necklaces, rings and earrings. According to source people the history of Gönen needle laces dates back to one hundred or one hundred and fifty years. The lace samples that were made of silk obtained from silk cocoons in the past are now produced out of nylon threads as the price of silk is so high.

One of the striking features that make Gönen needle laces different from others is Gönen lace bazaar that is set up on Tuesdays every week. Gönen lace bazaar attracts the attention of both domestic and foreign tourists. Women from the villages around bring their valuable laces to the bazaar every week.

The purpose of the current paper is to introduce the indispensable needle laces of the women in Gönen with their material, technique, motive, colour and design features as samples.

GİRİŞ

Geleneksel Türk sanatlarımız içerisinde önemli bir yere sahip olan iğne oyacılığı günümüzde halen güncelliğini koruyabilen el sanatlarımızdandır. Gerek turizme katkısı gerekse ekonomiye katkısı açısından bazı yörelerimizde önemini sürdürmektedir. İğne oyalarımız geleneklerimize bağlılığı, yapan kişinin yaratıcılığı ve sanat zevkini yansıtması, önemli bir gelir kaynağı olması ve yapıldığı yöreye özgü karakter taşıması açısından birçok yönüyle değer taşımaktadır.

Anadolu kadını gizli mesajlarını iğne oyalarına çeşitli anlamlar yükleyerek vermiştir. Özellikle Anadolu'da giyim unsurunun vazgeçilmezi başörtülerine dikilen oyalar iletişim aracı olmuştur. Gelinler eşleriyle ve aile büyükleriyle rahat

* Dr. Öğr. Ü. Abant İzzet Baysal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk sanatları Bölümü, Bolu.

konuşamadıkları dönemlerde duygu ve düşüncelerini oyalar aracılığı ile yansıtarak iletişim sağlamıştır.

Çeyiz geleneğinin en önemli parçalarından biri olan iğne oyaları kullanılan araç ve gereçlerinin kolay temin edilebilir ve kolay taşınabilir olmasından dolayı birçok yörede sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Ülkemizin iğne oyaları ile ünlü en tanınmış yörelerinden birisi Balıkesir ilinin Gönen ilçesidir. Oldukça zengin bir kültürel ve tarihi mirasa sahip olan Gönen ilçesinde iğne oyaları ev kadınlarının gelir kaynağıdır.

Kaplıcaların çevresinde yapılan hafriyatlar sırasında ortaya çıkan mozaikler, yazılı taşlar sütun başlıkları, madeni paralar gibi tarihi eserler Gönen'in, yerleşim yeri olarak kullanılmasının Milattan Öncesine dayandığını göstermektedir. M.S. 2. yüzyıla ait bulunan kitabelerde şehrin adı "Sıcak Su Şehri-Thermi", hamamlarda "Granikaion Hamamları" olarak geçmektedir. Bu kitabelerde, sıcak suyun şehir için önemli olduğu ve şifa dağıtan suyun insanlara sunulması için yardım yapan yönetici ve kişilerin isimleri belirtilmektedir. Antik çağlardaki isimleri Asepsus ve Artemea olan ilçe; tarih boyunca çeşitli medeniyetlere de ev sahipliği yapmıştır (http://www.gonen.gov.tr/ilcemizin-tarihi).

Oyacılığın Gönen'de ne zaman başladığı kesin bir tarih olarak bilinmemektedir. Gönen'in yerlisi eski kuşak ninelerden edinilen bilgilere göre 1880'li yıllardan sonra oyanın, giyim eşyaları başta olmak üzere ev eşyası ve çeyizlikler için yapıldığı söylenmektedir. 1950'li yıllardan sonra, zengin aileye mensup kadınlar, üzerlerinde ve evlerinde süs eşyası olarak kullanmak üzere, dar gelirli kadınlara ücret karşılığı siparişle koza ipliği ile oya yaptırdıkları, bu işten gelir elde edilmesi üzerine 1969'lu yıllarla birlikte Gönen'in pazarı olan salı günleri çarşının belli bir yerinde sabah erken saatlerden öğle saatlerine kadar gerçekleşen oya alış-verişlerinin yapıldığı bir oya pazarının da kurulmasıyla birlikte oya resmen ticari alış veriş malzemesi haline gelmiştir. Oyayı yapanlar yaptıkları oyayı hem süs eşyası olarak evlerinde, çeyizlerinde, kendi üzerlerinde kullanıyorlar ve hem de daha fazla üretip satarak aile bütçelerine önemli miktarda ekonomik bir gelir elde ediyorlar (http://www.gonen.gov.tr/oya-kenti).

Haftanın Salı günleri kurulan Gönen oya pazarı gerek yöre halkı gerekse il dışından oldukça talep gören bir pazardır (Fotoğraf: 1-2). Gönen'in içinden ve çevre köylerden gelen kadınlar bu pazarda el emeği göz nuru yaptıkları iğne oyalarını satmaya çalışarak hem kendi ekonomilerine hem de ilçe turizmine katkı sağlamaktadırlar. Sabah erken saatlerde dua ile açılan pazara yerli turistler ve toptancılar rağbet etmektedir. Oya pazarında tezgâhların yanı sıra oyalarını başına ya da koluna takarak gezerek satmaya çalışan kadınlar da görülmektedir. İlçede iğne oyasını kendisi yapan ya da yaptırarak satan küçük dükkânlar da mevcuttur. Yöre kadınlarının el emeği göz nuru iğne oyaları için her yıl Gönen'in kurtuluş tarihi olan 6 Eylülde Gönen Oya Çeyiz Fuarı düzenlenmektedir. Gönen Belediyesi, Halk Eğitim Müdürlüğü ve Kaplıcalar A.Ş.'nin işbirliği ile organize edilen festivalde "Başörtüsü" ve "Oda Takımı" dallarında yarışmalar düzenlenmektedir. Bu yarışmalara Gönen'li kadınlar her yıl katılarak farklı örnek ve ürünlerin oluşmasını sağlamaktadırlar.



Fotoğraf: 1, Gönen Oya Pazarı



Fotoğraf: 2, Gönen Oya Pazarı

Yörede yaptığımız araştırmalarda ilçe ve köylerde en yaygın el sanatının iğne oyacılığı olduğu belirlenmiştir. Kadınlar kendilerini bildiklerinden beri oya yaptıklarını belirtmişlerdir. Yörede adeta iğne oyacılığı bir yaşam biçimi olarak karşımıza çıkmıştır. Bire bir görüştüğümüz kaynak kişilerin ifadelerine göre her gün gece yarılarına kadar oyalarını ellerinden düşürmediklerini ev ve tarla işlerinden arta kalan zamanlarını oya yaparak değerlendirdiklerini ifade etmişlerdir. Oyaları annelerinden ve aile büyüklerinden öğrendiklerini söyleyen Gönen'li kadınlar oyanın yaşamlarının bir parçası olduğunu da belirtmişlerdir.

Yörede yapılan araştırmalarda iğne oyasından çeşitli renk ve ölçülerde masa örtüleri, yatak örtüleri, tepsi örtüleri, sehpa örtüleri, namaz başörtüleri, mevlüt örtüleri, özel günler için örtüler, yemeni kenarları, küpe, kolye gibi takılar, fularlar, havlu kenarları vb. ürünler karşımıza çıkmıştır. İğne oyalarının çok farklı isimleri vardır. İğne oyalarında, Arnavut oyması, çöp oyası, gelin tacı, karanfil, erik çiçeği, gül oyası, bamya oyası, süslü dut, tül oyası, koca oya, tek güllü oya, çift güllü oya, çilek oya, hormonlu çilek oya, zilli maşa, yıldız oya, biber oyası, kelebek oya, kuşkanadı, gül tomruğu, kollu bebek, erik çiçeği, yalancı erik çiçeği, dokuz donlu, yelpaze, lale, çıtır menekşe, hercai menekşe, küpe çiçeği, kalın parmak, tombul menekşe, ince yedi parmak, saray süpürgesi, kabak çiçeği, sinek oya, sepette gül, portakal oya, beşli kiraz, cilveli kiraz, horoz ibiği, zikir, yoğidi çiçeği, karpuz çekirdeği, süslü badem gibi bir çok isim kullanılmaktadır.

Ev işleri ve tarla işlerinden fırsat buldukça iğne oyası yapan çalışkan Gönen kadınları el emeği göz nuru iğne oyalarına şekil, model ve kullandığı malzemeye göre fiyat belirlemektedirler. Kızlarının çeyizlerine özenle seçtikleri modellerden iğne oyaları yapmaktadırlar. Araştırma esnasında karşılaşılan yöre kadınları oyaları aile bütçesine katkı sağlamak amacıyla yaptıklarını, eşlerinden para almayı sevmediklerini kendi tabirleri ile erkek eline bakmak istemediklerini belirtmişlerdir. Kazançlarını kendileri bu yolla sağlamayı tercih etmektedirler. İğne oyası çok zahmetli ve uzun süren bir el emeği olması nedeniyle daha çok sipariş usulü çalışmaktadırlar. Kaynak kişilerden edinilen bilgilere göre siparişler farklı illerden oya tüccarları ve halktan kişiler tarafından verilmektedir. Özellikle çeyiz dükkânı olan kadınlar instagram üzerinden reklamlarını yapıp satış yapmakta ve sipariş almaktadırlar.

Gönen'de Bulunan Oya Örnekleri



Fotoğraf: 3, Arnavut Oyması



Fotoğraf: 4, Arnavut Oyması Detay



Fotoğraf: 5, Çift Güllü Oya



Fotoğraf: 6, Çift Güllü Oya Detay



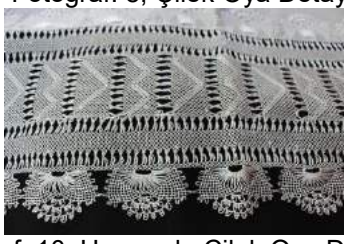
Fotoğraf: 7, Çilek Oya



Fotoğraf: 8, Çilek Oya Detay



Fotoğraf: 9, Hormonlu Çilek Oya.



Fotoğraf: 10, Hormonlu Çilek Oya Detay



Fotoğraf: 11, Saray Süpürgesi.



Fotoğraf: 12, Saray Süpürgesi Detay



Fotoğraf: 13, Çıtır Oya



Fotoğraf: 14, Çıtır Oya Detay



Fotoğraf: 15, Gerçek Erik Çiçeği.



Fotoğraf: 16, Gerçek Erik Çiçeği Detay



Fotoğraf: 17, Yalancı Erik Çiçeği



Fotoğraf: 18, Yalancı Erik Çiçeği Detay



Fotoğraf: 19, Badem Oya



Fotoğraf: 20, Badem Oya Detay



Fotoğraf: 21, Yıldızlı Badem Oya.



Fotoğraf: 22, Yıldızlı Badem Oya Detay





Fotoğraf: 23, Badem Üstüne Karpuz Çekirdeği. Fotoğraf: 24, Badem Üstüne Karpuz Çekirdeği Detay



Fotoğraf: 25, Yonca-Çıtır Menekşe



Fotoğraf: 26, Yonca-Çıtır Menekşe Detay



Fotoğraf: 27, Yoğidi-Zikir Oya



Fotoğraf: 28, Yoğidi-Zikir Oya Detay



Fotoğraf: 29, Yelpaze Oya



Fotoğraf: 30, Yelpaze Oya Detay



Fotoğraf: 31, Kelebek Oya



Fotoğraf: 32, Kelebek Oya Detay



Fotoğraf: 33, Lale Oya



Fotoğraf: 34, Lale Oya Detay



Fotoğraf: 35, Gül Tomruğu Oya



Fotoğraf: 36, Gül Tomruğu Oya Detay

SONUÇ VE ÖNERİLER

İğne oyası diğer el sanatlarına göre uygulanabilirliği ve sürdürülebilirliği açısından güncel kalabilmektedir. Çalışmamızda Balıkesir İli Gönen İlçesi iğne oyaları tanıtılmaya çalışılmıştır. Gönen'de iğne oyaları hem ekonomik kazanç hem de çeyiz amaçlı günümüzde önemini korumaktadır. Alan araştırmalarında Gönen'de kompozisyon, renk ve teknik açıdan çok sayıda örneğe rastlanmıştır. Gönen kadınları sayısız örnek tasarlayıp yeni üretimler yaparak aile bütçesine katkıda bulunmayı amaçlamaktadırlar. İğne oyalarını yaparken günümüz ihtiyaç ve taleplerine, modaya ve teknolojik gelişmelere bağlı olarak üretimlerini yapmaktadırlar. Bu sebeplere bağlı olarak güncelliğini korumak için her geçen gün koleksiyonlarına yeni tasarımlar eklemektedirler. Yörenin geleneksel kültürünü yansıtan iğne oyalarının sürekliliğinin sağlanması açısından yeni tasarımlar önem taşımaktadır.

Gönen iğne oyaları ile ilgili literatür incelendiğinde çok az sayıda araştırmanın olduğu görülmüştür. Gönen iğne oyaları konusunda üniversiteler, sivil toplum kuruluşları, yerel yönetim desteği ile yeni projeler ve envanter çalışmaları yapılmalıdır. Yörede yapılan araştırmalarda ve kaynak kişilerin ifadelerinde de belirttiği üzere birçok örnek ismi olmasına rağmen kendisi satılarak kaybolmuştur. Yöre halkı iğne oyalarının yaşatılması için yapılacak projelere ve işbirliğine açıktır. Kendileri de kültürel değerlerinin özellikle iğne oyalarının tüm dünyaya duyurulması konusunda bir takım çalışmalar yapılmasını arzu etmektedirler. Turizm açısından ilçede kurulan pazar iğne oyası bakımından yöreyi hareketlendirmektedir. Bunun yanı sıra kaynak kişilerin ifadelerine göre iğne oyası ile ilgili önceki yıllarda projeler yapılmış fakat sürdürülebilirliği sağlanamamıştır. Bu bağlamda yerel yönetim, sivil toplum kuruluşları, özel sektör ve üniversitelerin işbirliği yaparak yeni projeler üretmesi önem taşımaktadır. Aynı zamanda projelerle birlikte iğne oyası ile ilgili çeşitli kurslar verilmelidir. Ayrıca yörede iğne oyacılığı ile ilgili atölyeler kurularak yerli-yabancı turistlere iğne oyalarının yapımı uygulamalı gösterilerek ve yaptırılarak ilgi çekilebilir. Yörede iğne oyası müzesi kurulmalı ve ilgi çekmesi için bu uygulamalı gösteriler müzede yapılmalıdır.

KAYNAKLAR

(http://www.gonen.gov.tr/ilcemizin-tarihi)
(http://www.gonen.gov.tr/oya-kenti).

KÜLTÜREL MİRAS OLAN DOKUMALARLA UYGULAMA ÖRNEKLERİ

(EXAMPLE OF PRACTICE WITH WEAVINGS THAT ARE CULTUREL HERITAGE)

Dilber YILDIZ*

ABSTRACT

The art of weaving takes a significant role in Turkish traditional arts. Weaving, which originated in Egypt, has kept on being developed in Mesopotamia, Central Asia and the Balkans. It has been one of the arts moved to our age via rich motif patterns, weaving techniques, color and composition features. For thousands of years, weaving is one of our oldest crafts, in which human beings imitate nature to protect themselves against natural and climatic conditions. This research was carried out in order to ensure that the hand weavings produced in the Karacakılavuz village of Tekirdağ province were examined and documented by scientific methods. In the study, a screening and description model was used. For this purpose, Tekirdağ city was defined as the universe. By using this kind of researches, it is vitally important to introduce, document, use and apply these crafts in order to protect the traditional and regional weavings, which are sinking into oblivion already, by adapting them into the today's textile and fashion; to build a cultural bridge between past and future; to prevent the traditional crafts and patterns from disappearing. Utilizing weaving in the art works and today's textiles are explained and also the art practise is included in the studies.

Key Words: Art, Weaving, Culture, Patterns, Textile, Fashion Design

GİRİŞ

Dokuma sanatı, Türk sanatları içinde önemli bir yere sahiptir. Zengin motif özellikleri, dokuma teknikleri, renk ve kompozisyon özellikleriyle günümüze kadar gelen sanatlarımızdan biri olmuştur. Tekstil tarihinde önemini koruyan, el dokumacılığı Türklerin eski yurtlarında en önde gelen sanatlardan biridir, dokunduğu dönemin motif ve komposizyon özelliklerini yansıtan sanat değeri yüksek tekstillerdir (Yağan, 1978:13).

Türk kültürünü yansıtan el sanatları içerisinde yer alan dokumacılık sanatı, da kültürel miraslarımız arasında önemli yere sahiptir. Anadolu'da varlığını devam ettiren, kirkitli dokuma çeşitlerinden cicim ve mekikli dokuma çeşitlerinden dimi tekniğini bir arada gördüğümüz ender dokumacılık sanatı örneklerinden biride Tekirdağ ili dokumalarıdır.

KARACAKILAVUZ YÖRESİ

Karacakılavuz, Marmara Bölgesi'nde yer alan Tekirdağ iline bağlı bir mahalledir. Tekirdağ'ın merkezine 32 km uzaklıktadır. 1884-1885 yıllarında Bulgaristan'ın Sevlievo kentine bağlı Kruşva (Krushevo) ve Sennik (Çadırlı) köylerinde yaşayan Türklerin bir kısmının, Tekirdağ'ın Karacakılavuz beldesine geldikleri ve burayı mesken tuttukları kaynaklarda geçmektedir. Yöre 1971 yılına kadar muhtarlıkla yönetilmiş, 6 Haziran 1971 tarihinde belediye teşkilatının

* Öğr. Gör., Namık Kemal Üniversitesi,Teknik Bilimler MYO, Tekirdağ

kurulmasıyla, belde haline gelmiştir. 2014 yılında Tekirdağ'ın Büyükşehir olması nedeniyle ile mahalle olmuştur.(Tekirdağ Valiliği 2014)

Halkın özellikle de kadınları boş zamanlarını değerlendirmek,aile bütçesine katkı sağlamak amacıyla, yer döşemesi için hasır ,kilim, cacala, namazlık, eşya taşımak amacı ile heybe, çanta dokumaktadırlar. Karacakılavuz beldesi insanlarının, dokumalarında, Rumeli'ye geçen cemaatlerin kullandıkları motifleri örnek alarak dokumalarına işledikleri görülmektedir. (Serez, 2007:159).

Yörede dokumacılığın devem ettirilmesi amacıyla, ilk dokumacılık kursu 1940 yılında devlet tarafından açılmştır. Daha sonra 2004 yılında biri Tekirdağ il Kültür Müdürlüğü'nde bir diğeri de Karacakılavuz beldesinde, Belediye Başkanlığı bünyesinde,iki ayrı dokuma atölyesi açılmıştır (Tekirdağ Valiliği, 2014).

KARACAKILAVUZ DOKUMALARI

Dimi dokumalar mekikli dokuma tekniği ile yapılmaktadır..Dimi dokumalar, dört pedala sahip yatay tezgahlarda, atkı ve çözgü iplerinin kullanılmasıyla mekiğe sarılı atkıların, çözgüler arasından atlamalı bir şekilde geçirilmesiyle verev görünümlü yüzeye sahip dokumalardır.Bu görünüm, gücülerin bağlı olduğu pedallara basım sırasının, farklı bir düzende olması sayesinde elde edilmektedir.Dimi örgüsü kumaş üzerinde diyagonel çizgiler oluşturur.(Şeber,1989:25)

Dimi dokumalar yapılırken atkı ipliğinin sarıldığı ve atkı iplerinin, çözgü ipleri arasından geçirilmesini kolaylaştıran,iki ucu sivriltilmiş, çoğunlukla ahşap malzemeyle yapılan alete mekik ve bu aletle dokunan dokumalara da mekikli dokumalar denir.(Aytaç,1982:146).Dimi dokumalar, dört pedallı yatay tezgahlarda, atkı ve çözgü iplerinin kullanılmasıyla mekiğe sarılı atkıların, çözgüler arasından atlamalı bir şekilde geçirilmesiyle verev görünümlü yüzeye sahip dokumalardır. Cicim dokumalar ise dokumalardaki atkı ve çözgü sisteminden ayrıca renkli desen ipliklerinin kullanıldığı bir dokuma türüdür (Acar, 1982:55).

Dimi dokumalar, bez ayağı dokumalar gibi çözgü ve atkı ipliklerinden meydana gelmektedir.(Taş,2012:15)Bez ayağı dokumanın düz, dimi dokumanın ise verev olmasıdır.Dimi dokumalar, motifli ve motifsiz olarak, dokunmaları nedeniyle iki farklı teknik ile yapılmaktadır. Karacakılavuz el dokumalarında hem kirkitli dokuma çeşitlerinden biri olan cicim örgüsü hem de mekikli dokuma çeşitlerinden biri olan dimi örgüsü ile yapılan dokumaların zemin dokusunda, cicim örme zemin dolu üzerinde, motif ve desenlerin oluşturulmasında kullanılmaktadır.Ayrıca bezayağı(düz bez dokuma) tekniği ile yörede 'cecala'denilen çizgili dokumalar ve'çergi' denilen yün yer yaygıları da yapılmaktadır.

Atkı ve çözgü iplerinin birbirini gizlemeden eşit aralıklarla kesiştikleri bez dokuma veya atkı yüzlü dokumada atkı iplikleri arasına renkli desen iplikleri sıkıştırılarak dokuma yüzeyinde kabartma desenler oluşturma tekniğidir.Dokumalarda ise bu işlem çözgü ipliklerinin üzerine dimi dokuma yapılırken, uygulanacak motifin durumuna göre renkli desen iplikleri,dokumanın arkasından önüne geçirilir ve belirli atlamalar yapılarak tekrar arkada serbest bırakılır. Dokumanın tüm eni boyunca değişik renk ve biçimdeki motifler içinde atlamalar yapılıp,iplikler arkaya verildikten sonra çözgü iplikleri geçirilerek sıkıştırılır.Motifler tamamlanıncaya kadar her sırada aynı işlem yapılarak dokuma bitirilir.Dokuma yüzeyinde kabarık görüntü oluşur

Dimi dokumalar yüzeyinde bulunan atkı ve çözgü ipliklerinin yoğunluğuna göre atkı dimisi, çözgü dimisi ve çift yüzlü veya iki taraflı dimi olmak üzere üç

şekilde gruplandırılır. Yörede dokumaların zeminlerin dimi örgüsü ile meydana getirilmesi ve yüzeylerin de cicim örgüsü ile meydana getirilen motiflerle yapılmalarıdır. Dokumaların zemininde kullanılan, yörede şayak örgü olarak bilinen dimi dokumalar 4 çerçeve ve dört ayaklı ahşap dokuma tezgahlarında dokunmaktadır.Yapılan dokumalarda çözgü ipliklerinin üzerine dimi dokuma yapılırken, uygulanacak motife göre renkli desen iplikleri, dokumanın arkasından önüne geçirilir ve belirli atlamalar yapılarak tekrar arkada serbest bırakılır. Dokumanın tüm eni boyunca değişik renk ve biçimdeki motifler içinde atlamalar yapılıp, iplikler arkaya verildikten sonra çözgü iplikleri geçirilerek sıkıştırılır. Motifler tamamlanınca kadar her sırada aynı işlem yapılarak dokuma bitirilir.

Kullanılan Malzemeler ve Araçlar

Dokumada boyama işlemi ise boyanın iplik ve dokumalar üzerine uygulanmasıyla gerçekleştirilmektedir(Öztürk,1982:49).Yöre dokumalarının geçmişte, koyunlardan kırkılan yünlerden yapıldığını, kırkılan tarayarak düzleştirdiklerini, bunları kirmanlarla ip haline getirdiklerini ve ipler çıkrık yardımıyla yumağa dönüştüldüğü anlatılmıştır. Dokuma yapımında kullanılan iplerin boyanmasında, genellikle doğal boyalardan yararlanılmaktadır.Doğal boyalar bitkilerin çiçek, yaprak, kök, kabuk, gibi kısımlarından elde edilmekte bunlar yaş ve kuru olarak kullanılmaktadır.

YÖREDE DOKUNAN DOKUMALAR İLE YAPILAN ÖZGÜN ÇALIŞMALARLA YOLCULUK

Tasarımlar ve dokumalarla uygulama örnekleri

1.Tasarım

Düzenlemesini yapılan dimi örgüsüyle, el tezgahında yün iplikten dokunmuş ve cicim tekniği ile motifleri işlenmiş, yelek dikilmiştir.



2 .Tasarım

Karacakılavuz yöresinde Bulgaristan Sennik'ten 1877-78 göç ederken getirilmiş. El tezgahında dokunmuş olan göynek oyalarla günümüz modasına uyarlanmıştır.





3.Tasarım

El tezgahında dokunmuş olan dokuma kanaviçe tekniği ile geleneksel motifler işlenmiştir. Günümüz modasına uyarlanmıştır.



4.Tasarım

Düzenlemesini yapılan dimi örgüsüyle,el tezgahında yün iplikten dokunmuş ve cicim örgüsü ile üçgüller ve döşeme suyu motifleri işlenmiş, yelek dikilmiştir.



5.Tasarım

Düzenlemesini yapılan dimi örgüsüyle, el tezgahında yün iplikten dokunmuş ve cicim örgüsü ile koçboynuzu,döşemesuyu motifleri işlenmiş, yelek dikilmiştir.



6.Tasarım

El tezgahında dokunmuş olan dokuma kanaviçe tekniği ile geleneksel motif elibelinde işlenmiştir. Günümüz modasına uyarlanmıştır.



SONUÇ

Geleneksel teknikleri kullanarak, çağdaş yaklaşımla tasarım yapan tasarımcılar bu teknikleri modaya dönem önem yeniden kazandırmışlardır. Kullanılan malzemeler, renkler, hedef kitle ve süsleme özellikleri açısından her geçen gün farklı bakış açıları kazandırılan moda tasarımı alanı büyük yenilikler göstermektedir.

Bu çalışmalarla üretimi azalmış, unutulmaya yüz tutmuş yöresel ve geleneksel dokumaları günümüz tekstil ve modasına uyarlayarak ilimize yeni bir üretim kolu açıp, dokumacılığın tekrar canlandırılmasını, gerek aile içi gerekse de atölyeler kurularak, yöremizde bu sanat ve zanaatı canlandırarak, milli değerleri güncel yaşam içinde tekrardan canlandırmak, iş kolu yaratmak amacıyla bu çalışmalar yapılmıştır.

Bu çalışmalarla üretimi azalmış, unutulmaya yüz tutmuş yöresel ve geleneksel dokumaları günümüz tekstil ve modasına uyarlayarak, yörenin kültürel zenginliği anlatılmıştır.

Eskiden günümüze gelen ve günümüzde yapılmakta olan bu sanat dalımız ile ilgili eserlere sahip çıkmak, onları belgelemek ve mümkün olduğu kadar önemini kavramak mili ve manevi kültürümüze sahip çıkmak açısından gereklidir.

KAYNAKÇA

Acar, B, Kilim Cicim Zili Sumak Türk Düz Dokuma Yaygıları. İstanbul: Eren Yayınları,1982

Aytaç,Ç. El Dokumacılığı. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.1989

Öztürk, İ. Bitki Boyaları Üzerine Birkaç Not ve Yenikent Koyudan Boyama Örnekleri. Ankara: Türk Etnografya Dergisi,1982

Serez ,M ,Tekirdağ Tarihi ve Coğrafi Araştırmaları ,2007

Şeber,B,Kumaş Yapı Bilgisi.2003

Tekirdağ Valiliği, İl Kültürce Turizm Müdürlüğü Tekirdağ Kültür Envanteri 2014

Yağan,Ş,Türk El Dokumacılığı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,1978

Taş,E,Karacakılavuz Dimi Dokumaları,Karacakılavuz Belediyesi Kültür Yayınları.2012

TEKİRDAĞ İLİ KARACAKILAVUZ YÖRESİNDE DOKUNAN DOKUMALARDA KULLANILAN GELENEKSEL MOTİFLER VE ANLAM YÜKLER

(TRADITIONAL MOTIFS OF KARACAKILAVUZ LOCAL FABRICS IN TEKIRDAĞ PROVINCE AND THEIR ATTRIBUTIONS)

Dilber YILDIZ*

ABSTRACT

Motif is a component seen in carpets, tapestry, rugs and fabrics. Motifs form the patterns by being gathered up, and get traditionalized in the forms appearing in those patterns. Motifs might be generated from natural environment while being also applied by weaving techniques in the forms of a tent, house, structure and a road reflecting the habitat or in the form of a hand or a head representing the body.Hand weaving, which takes a significant role in textile history, is known to be practiced particularly by women in Karacakılavuz locality so as to enjoy their free time and to contribute to the family economy. Karacakılavuz fabrics come forth in the forms of mats, tapestry, prayer rugs for floor clothing or saddlebags and handbags to carry objects. Those locally hand-woven fabrics hold a mirror to the cultural structure of the past and reflect people's verbalized or non-verbalized emotions, ideas, wishes and expectations.This study aims to explain the pattern structures related to the traditional motifs used in Karacakılavuz fabrics such as locust bean, knee brace, abundance (blessing), dog leg and hobble motifs as well as floor flow and star motifs. The locally woven products will be exemplified as the samples of prayer rugs, wall ornaments, decorative products and saddlebags.Those studied samples of local and traditional fabrics, production of which have been reduced and have fallen through the cracks, aim to explain these motifs and their attributions in meanings in order to preserve the cultural and artistic values of our province, to build up a cultural bridge between the past and the present, to transfer hose values to the future, to avoid the fading of traditional handicrafts and their motifs as well as to make their public documentation by utilizing and applying them in fabrics.

Keywords: Arts, Fabric, Culture, Motif, Textile, Fashion Design

GİRİŞ

Dokumalar geçmişi anlatan yazılı metinler gibidir. Her bir motifin ayrı bir anlam yükü vardır.(Taş,2012:30).Dokuma yüzeyinde işlenen motiflerin bitkiler, hayvanlardan ilham alındığı bilinmektedir. Dokumalarda kullanılan motifler kadınların kültürel birikimlerinin dile getiremedikleri duyguların yansımasıdır (Petsopoulos, 1991:34).

Karacakılavuz yöreside dokunan dokumalarda motifler yörede yaşayan dokuyucu kadınların duygu ve düşüncelerini anlatmaları için araçtır. Geçmişten günümüze kadar kullanılan motiflerin çok az değişikliğe uğradığı dokumalarda atalarının mirasını devam ettirdikleri görülmektedir. Gelişen olaylar yaşam biçimlerindeki değişimin dokuma motifleri etkilediği gerçektir. Dokumalarda kullanılan motiflerin biçimleri değişmesede bunlara verilen isimler

* Öğr. Gör.,Namık Kemal Üniversitesi,Teknik Bilimler MYO,Tekirdağ.

değişebilmektedir. Dokundukları bölgenin sosyal yapısına göre değerlendirmek gerekir (Durul,1982:27).

KARACAKILAVUZ DOKUMALARININ ÖZELLİKLERİ

Dimi dokumalar mekikli dokuma tekniği ile yapılmaktadır. Dimi dokumalar, dört pedallı yatay tezgahlarda, atkı ve çözgü iplerinin kullanılmasıyla ve mekiğe sarılı atkıların, çözgüler arasından atlamalı bir şekilde geçirilmesiyle, elde edilen verev görünümlü yüzeye sahip dokumalardır.Cicim ise dokumalardaki atkı ve çözgü sisteminden ayrıca renkli desen ipliklerinin kullanıldığı bir dokuma türüdür (Acar, 1982: 55).



Resim .:1.Dokuma Tezgahı

Karacakılavuz el dokumalarında, kirkitli dokuma çeşitlerinden biri olan *'Cicim'* tekniğini, hem de mekikli dokuma çeşitlerinden biri olan '*Dimi'* dokuma tekniği,yapılan dokumaların zemin dokusunda, cicim dokuma tekniği ise zemin dolu üzerinde, motif ve desenlerin oluşturulmasında kullanılmaktadır. Yörede dokumaların zeminlerin dimi örgüsüyle meydana getirilmesi yüzeylerin de cicim örgüsü ile meydana getirilen motiflerle yapılmasıdır. Dokumaların zemininde kullanılan, yörede şayak örgü olarak bilinen dimi dokumalar 4 çerçeve ve dört ayaklı ahşap dokuma tezgahlarında dokunmaktadır.(Turan,2014:Anonim)

KARACAKLAVUZ DOKUMALARINDA YER ALAN MOTİFLER VE ANLAM YÜKLERİ

Motifin çizimleri ve uygulama örnekleri

1.Koçboynuzu Motifi

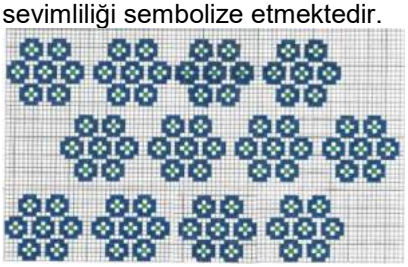
Bereket, kahramanlık, güç, erkeklik sembolü olan koç boynuzu motifi, insanlık tarihinde her zaman güç kuvvet timsali olan erkekle özdeşleştirilmiştir. Koçboynuzu motifi koçun önden, yandan, ve tepeden görünüşü spiral, hilal gibi şekillerle stilize edilerek dokumalara aktarılmıştır (Erberk,2002:30). Motif olarak dokumalarına işlemiştir.

Boynuz koruyucu özelliğinin yanı sıra bereket, güç, erkeklik, ve kahramanlık simgesi olarak da kullanılmış dokumalara aktarılmıştır. Karacakılavuz dimilerinde köşeli ve geometrik biçimlerde uygulandığı görülmektedir.



2.Bereket (Köpek Ayağı) Motifi

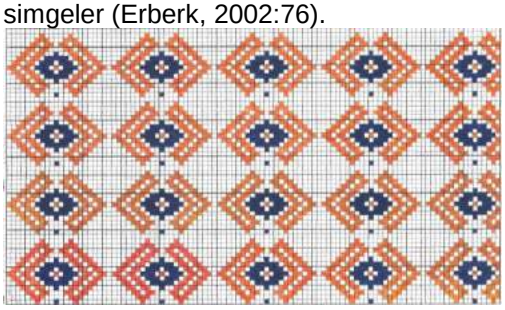
Karacakılavuz dokumalarında beşli, altılı, yedili dairesel formun bir araya getirilmesiyle yapılan ve köpek ayağı olarak adlandırılan motif, cici biciliği, sevimliliği sembolize etmektedir.





3.At Nalı Motifi

Bukağı kelimesi Türkçe'de atların ön iki ayağına takılan ve onların otlaktan uzaklaşmasını engelleyen iki halkadan ve onları birleştiren 60cm'lik bir zincirden oluşan aygıtın adıdır. Aşk ve birleşimi sembolize eder.Bukağı Motifi, aileyi kadın erkek birliğini,ailenin devamlılığını, bereketi ve sevgililerin birleşme arzusunu simgeler (Erberk, 2002:76).





4.Elibelinde Motifi

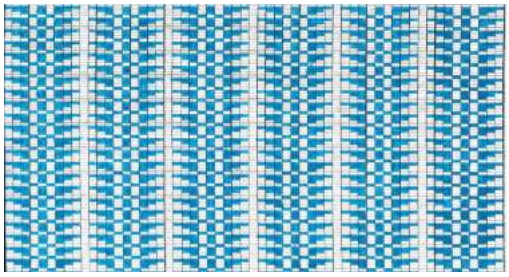
Dişiliğin simgesidir. Sadece analık doğurganlığı değil, aynı zamanda uğur, bereket, kısmet, mutluluk ve neşeyi de sembolize eder. İlk insanlar ana tanrıçalara tapıyorlardı. Erkeğin üremedeki biyolojik rolü anlaşılmadığı için sadece dişilerin yavruladığını görüyorlardı (Erberk, 2002:12).





5.Döşeme Suyu Motifi

Anadolu dokumalarının tamamında karşımıza çıkan ve suyolu olarak adlandırılan bu motif, Karacakılavuz yöresinde döşeme suyu olarak adlandırılmaktadır. Genel olarak yeniden doğuşun, bedensel ve ruhsal temizliğin yaşamın alışkanlığının ve sürekliliğin, bereket, ve soyluluk, bilgelik, saflık ve erdemin sembolü olarak kullanılmaktadır. En etkin arınma sembolüdür. O hem yaşamın hem de ölümün kaynağıdır (Erberk, 2002:102).





6.Yıldız Motifi

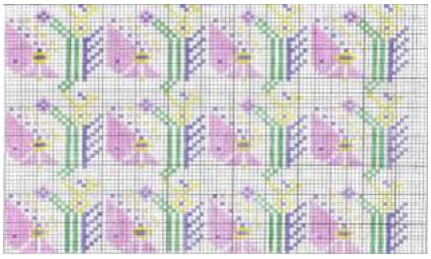
Ay ve güneş gibi, yıldızlar da halk inanışlarında geniş yer tutar.Bu inanışların kökeni,gök varlıklarının birer tanrı ya da tanrıça olarak kutsandığı dönemlere dayanmaktadır.Yıldızlarla insanlar arasında yazgı bağlantısı kurulmaktadır. Yıldız motifi iç içe geçmiş üçgenlerden oluşmaktadır. Türk halılarında üretkenliği temsil eder. Yıldız ışığın sembolüdür. Işık ise aklı simgeler. Mutluluğu ve bereketi sembolize eder (Erberk, 2002:86).





7.Tavus Kuşu Motifi

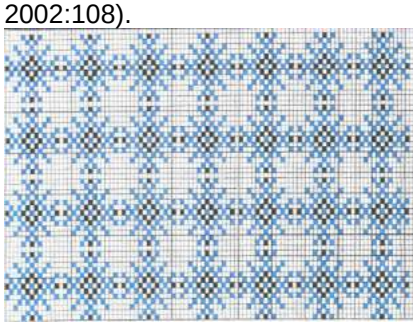
Sevinç, mutluluk, sevgi özlem, haber,kuvvet kudret,barış,insan ruhu, yangına ölüme yıldırım çarpmasına karşı koruyucu olduğu, aşksız bir yaşamdan korunma gibi birbirinden farklı anlamlar taşıyan kuş motifinin dokuma sanatında önemli bir yeri vardır (Erberk, 2002:192).Karacakılavuz dokumalarında tavus kuşu olarak karşımıza çıkan Tavuskuşu, kötü bir bakış kıskançlık sonucunda oluşabilecek, olumsuz etkileri kırmak amacıyla kullanılmaktadır (Turan,2014:Anonim).





8.Pıtrak (Ayva Göbeği) Motifi

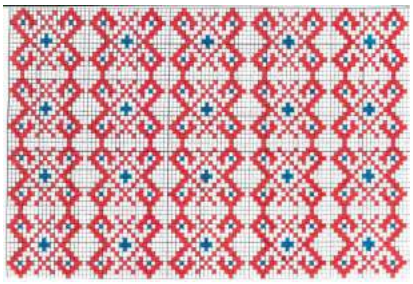
Pıtrak tarlalarda bulunan, dikenleriyle insanlara ve hayvanların tüylerine yapışan bir bitkidir.Pıtrağın üzerinde dikenlerin kötü gözü uzaklaştırdığına inanılan nazarlık motifi ile kullanılmıştır.Yörede ayva göbeği olarak adlandırılan motif nazardan korunmak, kötü gözün etkisini kırmak gibi amaçlarla kullanılmaktadır. Anadolu dokumalarında yer alan pıtrak motifiyle benzerlik taşımaktadır (Erberk, 2002:108).





9.Akrep Motifi

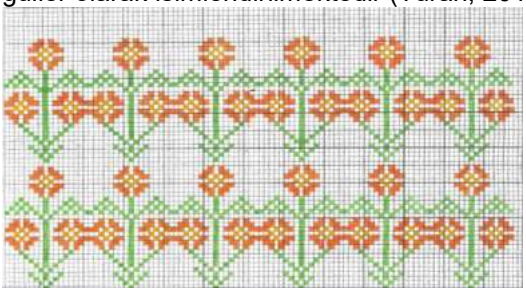
Akrep motifi korunma amaçlı motiflerden biridir. Bu motif şeytanın ruhunu temsil eder. Efsaneye göre akrep şöyle der: Ben ne doğal bir ruhun ne de şeytan. Bana dokunan herkese ölüm getiririm. İki boynuzum bir kuyruğum var. Boynuzlarımın adı acımasızlık ve nefret; kuyruğum ise hançerdir. Ben sadece bir kez doğururum. Diğer yaratıklarda bereket işareti olan doğum benim için bir ölüm işaretidir.Her an pusuda öldürmek üzere bekleyen akrep, kötü niyetin ve nedensiz kavganın bir simgesidir (Erberk, 2002:154).





10.Üçgüller Motifi

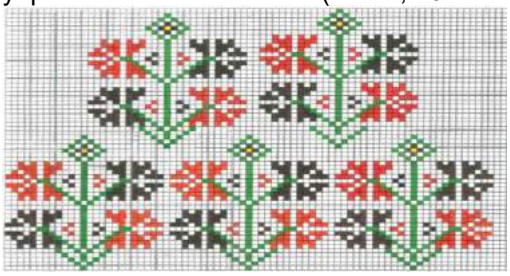
Toplumsal ilişkileri anlatmada çiçeği bir araç olarak kullanan insanoğlu,bunu meydana getirmiş olduğu dokumalara da işlemiştir. Dokumalara işlenen çiçeklerden biri de güldür. Karacakılavuz dokumalarında karşımıza çıkan gül motifi ayrılık, mutluluk, sevinç, özlem ve beraberlikleri ifade etmekte ve üç güller olarak isimlendirilmektedir (Turan, 2014: Anonim).





11.Meşe Dalı Motifi

Karacakılavuz dokumalarında stilize edilmiş formda karşımıza çıkan meşedalı motifi nazara karşı, kötülüklerden korunmak için, kullanılmıştır. Ayrıca bereket getirsin diye ufalanıp keseye konulup evin duvarına asılmaktadır.Yaprakları büyü yapımında kullanılmış.Yün iplikleri boyamada yaprakları kullanılmaktadır (Turan, 2014:Anonim).





12.Muska ve Nazarlık Motifi

Muska ve nazarlık motifi belli özelliklere sahip kimselerde bulunduğuna inanılan kötü bakışlardan fırlayan çarpıcı ve öldürücü kuvvetin etkisini kırmak, yok etmek amacıyla Karacakılavuz dimilerine işlenmektedir. Genel olarak geometrik bir form olan eşkenar üçgenlerle sembolize edilmektedir. Nazar belli özelliklere sahip kimselerde bulunduğuna inanılan; özellikle savunmasız göz alıcı insanlara, evcil hayvanlara, eve mala mülke hatta cansız nesneler zara veren, bakışlardan fırlayan çarpıcı ve öldürücü bir kuvvet tanımlanabilir. Kıskançlık ve haset gibi psikolojik duyguların yarattığı vurucu kuvvetin, ruhun dışa açılan iki noktasından, yani gözlerden fışkırarak kurbanına isabet ettiği inancı vardır (Erberk, 2002:120).





SONUÇ

Geçmişten günümüze kadar uzanan bu motiflerin özel anlamları ve isimleri vardır. Bu motifler dokuma türünü, toplumsal statülerini, istek, arzu, beklenti, inançlarını, evlilik, bekarlık, gibi hallerini, göç, felaket, üzüntü, sevinç, tasa, mutluluk, özlem ve beklentilerini, aşk, ayrılık, dilek ve isteklerini ifade etmektedirler.

Tüm bu motiflerin her birinin ayrı anlamları ve özelliklerinin ele alınarak ortaya konulması kapsamlı çalışma yapılmasına ihtiyaç duyulmaktadır.Bu çalışmalarla geleneksel motiflerin, yörede dokunan dokumalardaki dili ve kültürel zenginliği anlatılmıştır.Geleneksel motifleri tanıtmak, belgelemek kültürümüze sahip çıkmak açısından gereklidir.

KAYNAKÇA

Acar, B, Kilim Cicim Zili Sumak Türk Düz Dokuma Yaygıları. İstanbul: Eren Yayınları,1982

Durul,Y, Kilim Motifleri Üzerine Bir Araştırma,Sanat Dünyamız, Sayı 24, İstanbul, 1982

Erbek,M.Çatalhöyükten Günümüze Anadolu Motifleri. Ankara Dosim Yayınları, 2002

Petsopoulos,Y,One Hundered Kilims Masterpieces From Anotolia, London, 1991

Turan.B Karacakılavuz Dokuma Ustası(Anonim)2014

Taş,Ela,Karacakılavuz Dimi Dokumaları Karacakılavuz Belediyesi Kültür Yayınları ,2012

GELENEKSEL TEKSTİLLERDE MANİPÜLASYON ÇALIŞMALARI: KASTAMONU SELALMAZ DOKUMASI ÖRNEĞİ

(MANIPULATION STUDIES ON TRADITIONAL TEXTILES: KASTAMONU SELALMAZ WEAVING SAMPLE)

Nazan ÖZCAN*

ABSTRACT

Traditional values which start with craftsmanship and are blended with art, became isolated because they are not industrial products and fast moving consumer goods, and usage areas of the values have decreased as a result of that. Therefore, a need arose in traditional textiles in order to reach a systemic transformation not only in production but also in consumption. The field of clothing and textile design, which can satisfy this transformation, is an application and research discipline that shares many properties and problems with various principles of design. Clothing and textile design have a long tradition of creative practice. To promote sustainability of textile goods, to emphasize the importance of eco-materials, and to realize designs true to ethnic characteristics on the subjects of the main conversion are a few of its many objectives. In this research with the purpose of providing the sustainability of traditional values and readdressing them within the frame of design; it is aimed to conduct authentic works in Kastamonu Selalmaz Weaving using manipulation technique. Patterning and enhancing textile surfaces with controlled stitching and weaving processes were planned. In the research, not only weaving's plenary character but also its surface was characterized by gaining form. Ten-piece clothing designs true to Kastamonu Selalmaz Weaving's technical properties were prepared, using manipulation techniques in addition to design which was the main driving force. In this research, which is one of the design researches that can be added to the database and help to build theory in the field, it was aimed to emphasize the importance of traditional values and to bring the use of eco-materials to the forefront.

Keywords: Traditional Textile, Manipulation, Textile Design, Kastamonu Selalmaz Weaving

GİRİŞ

Kültürler, milletlerin var olma nedeni olurken aynı zamanda kaynaştırıcı ve kenetleyici bir özelliğe de sahiptirler (Çelik, 1995:59). Tarihi süreç dikkate alındığında hemen tüm medeniyetlerle etkileşimde olan Türk kültürü de Türk toplumlarını birleştirici köklü bir geçmişe sahiptir. Türk kültürünü yansıtan ve halk kültürü içerisinde sayabileceğimiz el sanatlarımız ise, tarihi süreç içerisinde birçok güzel örnekleri ile varlığını devam ettirmeye çalışmaktadır. Fakat zaman içerisinde teknolojinin gelişmesi sonucu el sanatlarımız eski önemini yitirmiş ve örnekleri azalmıştır. Bu nedenle geleneksel tekstillerde yalnızca üretimde değil, aynı zamanda tüketimde de sistemsel bir dönüşüme ulaşmak için değişime ihtiyaç duyulmaktadır. Bu değişime cevap verebilecek olan moda ve tekstil tasarımı alanı, tasarımın çeşitli prensipleri ile birçok özelliği ve sorunu paylaşan bir uygulama ve

* Öğr. Gör., Namık Kemal Üniversitesi Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, Tekirdağ.

araştırma disiplini misyonu yüklenmiştir. Moda ve tekstil tasarımının yaratıcı pratikte uzun bir geleneği de bulunmaktadır. Tekstil ürünlerinin sürdürülebilirliğini teşvik etmek, eko-materyallerin önemini vurgulamak ve ana değişim konularında etnik özelliklere sadık kalınarak tasarımlar gerçekleştirmek hedefleri arasında yer almaktadır.

Tasarım imge ve yapının, estetik ve işlevsel özelliklerin birlikte göz önünde bulundurulduğu bir süreçte gerçekleşmektedir. Süreç tüm tasarım disiplinlerinde olduğu gibi dokuma kumaş tasarımında da bir fikirle başlanmaktadır. Bu fikir, dokumanın kullanım amacı olabileceği gibi, iletilen mesaj, tasarımcının elde etmeyi hedeflediği estetik görünüm ve etki de olabilmektedir (Sutton, Sheehan, 1989:39). Tasarım fikrinin ortaya çıkışı ile beraber, tasarımcı imgelemindeki imaj ve düzenlemeleri göz-beyin-el koordinasyonu kullanarak eskizlere dönüştürmektedir. Dokuma kumaş eskizlerinin çözümlenmesi aşamasında doku, renk, tekrar sistemleri, yüzey düzenlemesi, malzeme, yapı ve teknikle ilgili seçimler yapılmakta ve tüm bu süreçlerde yaratıcılık rol oynarken özgünlük hedeflenmektedir. Özgünlük tasarım ürününü diğerlerinden ayıran en önemli özellik olup, tasarımcının yaratıcılığına bağlı olarak ortaya çıkmaktadır (Halaçeli Metlioğlu, 2012:177). Tasarım çerçevesinde yeniden ele almak amacıyla hazırlanan bu araştırmada; Kastamonu Selalmaz Dokumasında manipülasyon tekniği kullanılarak özgün çalışmalar yapılması amaçlanmıştır. Araştırma kapsamında Kastamonu Selalmaz Dokuması teknik özellikleri ile incelenmiş, manipülasyon terimi ele alınmış, belirlenen çerçeve içerisinde tasarımlar hazırlanmış, tasarımlardan bir kısmı uygulamaya dökülmüş ve tüm çalışma konu başlıkları altında sunulmuştur.

KASTAMONU SELALMAZ DOKUMASI

Kastamonu ili için dokumacılık konusunda ilk tarihsel kayıtlar Hitit dönemine kadar gitmektedir. Hitit yazılı kaynaklarında, Hitit İmparatorluğu ailesinin Kastamonu ve çevresinde konumlanmış olan Pala Kültürü'nün ürettiği "Pala Bezi" adı verilen bir kumaşı kullandığı belirtilmektedir (Özcan, Başaran, 2016:113). 1888-1889 tarihli Kastamonu Salnamesinde Kastamonu'da 19. yüzyıl başlarından bu yana başlıca endüstri kollarının bakırcılıkla beraber dokumacılık olduğu, Kastamonu'nun dokumacılık alanında ilerleme sağladığı, yatak çarşafı, perde, yatak ve yastık örtüsü, gömlek, yelken bezi gibi dokuma çeşitleri bulunduğu bildirilmektedir. Aynı salnamede Avrupa düzeyinde kaliteli kaşmir üretildiği, pamuklu, yünlü ve ketenden çok çeşitli dokumalar yapıldığı da vurgulamaktadır (Özcan, Başaran, 2016:114).

Kastamonu el dokumacılığında kullanılan temel hammaddeler; pamuk, keten, kendir, yün-yapağı, tiftik ve ipektir. Yörenin özellikli dokumaları arasında; Selalmaz, Sarıkıvrak (toplamalı), boğma, göyneklik, mendil (önbezi) ve işlemeli olarak Salmaz Azdavay, Boyabat işleri, Tosya kuşağı yer almaktadır. Yörede ürün çeşitliliğinin fazla olması nedeniyle bu çalışma, Selalmaz adlı dokuma ile sınırlandırılmıştır.

Selalmaz dokumasının teknik, desen, motif ve kompozisyon özellikleri:

Anadolu dokumaları teknik, renk, kullanılan araç-gereç, motif ve kompozisyon özellikleri, kullanım alanlarına göre yöresel özellikler göstermekte ve üretildiği bölgede yerel kültürü yansıtan bir yapıya sahip olmaktadır (Başaran, 2014:152). Selalmaz dokuması da ahşap yapıda mekikli dokuma tezgahlarında

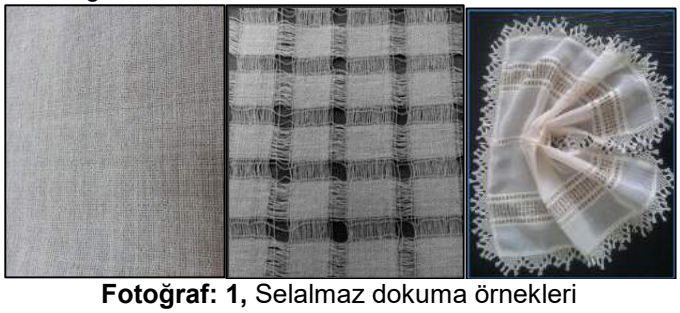
üretilmektedir. Bezayağı dokuma örneklerinden biri olan Selalmaz dokumasında bitkisel ve geometrik bezeme kullanılmaktadır. 25cm'den 120cm'ye kadar çeşitli enlerde dokunmaktadır. Düz ya da desenli fark etmeksizin bir top dokuma 18-20m civarındadır. Üretimi biten dokumalar, kenar bağlama tekniği ile temizlenerek tezgahtan çıkarılmaktadır. Model özelliği gereği kenar süsleme yapılacaksa dokumanın iki ya da dört kenarına tırnak düğümü tekniği ile hazırlanan ve yörede "çarşaf bağı" olarak isimlendirilen kenar süsleri dikilmektedir. Çarşaf bağı süslemeleri ile birlikte el nakışı örneklerinden olan kanaviçe ve tel kırma teknikleri kullanılarak da süsleme yapılmaktadır. Bu çalışmalar sonucunda hem yörenin geleneksel özellikleri korunmuş hem de farklı tasarımlar yapılarak ürün çeşitliliği artırılmıştır.

ÖZELLİKLER		**DÜZ DOKUMALAR**		**DESENLİ DOKUMALAR**		
		Çözgü	**Atkı**	**Çözgü**	**Atkı**	**Bezeme**
Kullanılan malzeme	Pamuk	X	X	X	X	X
	Keten	X	X	-	-	-
	Merserize	-	-	-	-	X
İplik no	Pamuk	20/2nm30/2nm40/2nm60/2nm	20/1nm30/1nm40/1nm60/1nm	20/2nm30/2nm40/2nm60/2nm	20/1nm30/1nm40/1nm60/1nm	
	Keten	20/1nm	40/1nm	-	-	-
	Merserize	-	-	-	-	Geometrik bezeme 40 numara tek kat 20 numara 4-5 kat Bitkisel bezeme 40-20 numara tek kat
Dokuma sıklığı (1cm²)		10-15 iplik	20-26 iplik	10-15 iplik	25-30 iplik	
Dokuma örgüsü		Bezayağı		Bezayağı (desen atkılı) Zemin çözgü + zemin atkı + desen atkısı		

Kullanılan renkler	Krem (%100) Tercihen dokumada farklı renklerde kullanılmaktadır	Krem	Krem	Krem	Kırmızı, yeşil, sarı, bordo, lacivert, mor, kahve, siyah, beyaz, krem
Kullanılan motifler		Geometrik- zikzak, baklava Bitkisel- çiçek, dal, yaprak			
Kullanım alanları	Metre dokuma, ev tekstili	Ev tekstili			

Tablo: 1, Selalmaz dokumalarının genel özellikleri

Selalmazlar düz ve desenli dokumalar olarak sınıflandırılmaktadır. Düz dokumalarda çözgü ve atkıda aynı renk iplikler kullanılmakta, bazı örneklerinde iplik atlama tekniği kullanılarak ajur da yapılmaktadır. Desenli dokumalarda, motif özelliğine göre bezemelerde renkli iplikler veya merserize pamuk iplikler kullanılmaktadır. Beyaz, siyah, yeşil, kırmızı, sarı, lacivert, mor, bordo, kahve ve krem en çok tercih edilen renkler arasındadır (Bkz. Tablo 1). Selalmaz, desen atkılı dokumadır. Desenlendirmede, zemin çözgü+zemin atkı+desen atkısı kullanılmaktadır. Bu özelliğinden dolayı brokar tekniğine benzemektedir. Anadolu'da dokunan dokumalar brokar olarak isimlendirilmemekle beraber teknik açıdan benzerlik göstermektedir. Brokar; atkı ve çözgü ipliklerinden başka, ilave çözgü veya atkı iplikleriyle ya da her ikisiyle de desen oluşturulması yöntemine dayanan kumaş türleridir. Desen atkılı dokumaların üretiminde kullanılan mekikler, bezeme ipliklerinin üzerine sarıldığı özel mekiklerdir. Her motif ve renk için bir mekik bulunması gerektiğinden, dokuma genişliği içinde bulunan motif ve renk sayısı kadar mekik bulunmaktadır. Mekiklere bağlı desen atkı iplikleri, sadece motif genişliğince sağa ve sola hareket etmektedir. Bu yönüyle de brokar tekniğiyle benzerlik gösteren desen atkılı dokuma yüzeyinde atlama olmaksızın bezayağı örgü kullanılmaktadır. Bir motiften diğerine geçişte dokumanın tersinde ipliklerin diyagonal yönde yaptığı atlamalar görülebilmektedir (İmer, 1989:94). Figürlerin temel doku üzerinde açıkça ve belirgin bir şekilde görünmesi için bu iplikler parlak ya da göz alıcı renklerde seçilmektedir. *Düz dokumalar*; Selalmaz-düz, Selalmaz-sıçan deliği olarak anılmakta; *Desenli dokumalar*; Selalmaz-tek baklava kelebekli, Selalmaz-çift baklava benekli, Selalmaz-zikzaklı, mantar cenber, Azdavay işlemeli cenber, kırma cenber, karanfil cenber, gelincik cenber, lale cenber, aslanağzı cenber ve gelinduvağı cenber olarak adlandırılmaktadır.



Fotoğraf: 1, Selalmaz dokuma örnekleri

Selalmazlar, desen özellikleri açısından genellikle geometrik ve bitkisel bezemelerden oluşmaktadır. Geometrik bezemeler birbirini takip eden zikzak ya da baklava motiflerinden; bitkisel bezemeler ise çiçek, dal ve yaprak motiflerinden oluşmaktadır. Uygulanan kompozisyonlar, düz ve desenli oluşuna göre farklılıklar göstermektedir (Özcan, Başaran, 2016:114-120).

MANİPÜLASYON

Manipülasyon, Türk Dil Kurumu terimler sözlüğünde "yönlendirme" olarak açıklanmaktadır. Bununla birlikte "seçme, ekleme ve çıkarma yoluyla bilgileri değiştirme" şeklinde tanımlandığı ayrıca "elle işleme veya işletilme" olarak da ifade edildiği bilinmektedir (Sırmalı Şirin, 2013:322). Manipülasyon İngilizce bir kelime olup en genel tanımıyla, bir verinin niyet doğrultusunda gösterilmek istenen amaca uygun biçimde yeniden düzenlenerek ortaya konması olarak ifade edilmektedir. Manipülasyon çağdaş sanat ve tasarım kapsamında fotoğraf, video, resim, heykel, kavramsal sanat gibi sanatın pek çok disiplininin vazgeçilmez bir unsurudur (Atan, Uçan, Renkçi, 2013). Dokuma yüzeylerin manipülasyonu ise; çeşitli tekniklerle dokunmuş olan kumaşların görüntüsünün, dokusunun değişikliğe uğratılması, şeklinin, renginin olduğundan daha farklı bir hale getirilmesi sanatı olarak tanımlanmaktadır. Manipülasyon, tasarım kavramıyla da genişleyerek çok çeşitli şekillere bürünmüş farklı teknik ve materyallerle yapılmaktadır. Tekstil dokuma yüzeylerinde yapılabilecek manipülasyon çalışmaları aşağıdaki şekilde sınıflandırılmaktadır (Bkz. Tablo 2) (Akpınarlı, Bulat, 2016:170-171).

Dikiş Tekniğiyle Yapılan Manipülasyonlar	Nakış Tekniğiyle Yapılan Manipülasyonlar	Hazır Gereçlerle Yapılan Manipülasyonlar	Modern Tekniklerle Yapılan Manipülasyonlar
Drape Nervür Biye Pili Fırfır-Farbala Büzgü Volan Kapitone Enkürüste	El nakışı ile yapılan süslemeler Makine nakışı ile yapılan süslemeler	Kordonlar Danteller Fistolar Sutaşı Hazır Harçlar Kurdaleler Şeritler	Lazer Kesim

Tablo 2:Manipülasyon Tekniklerinin Sınıflandırılması

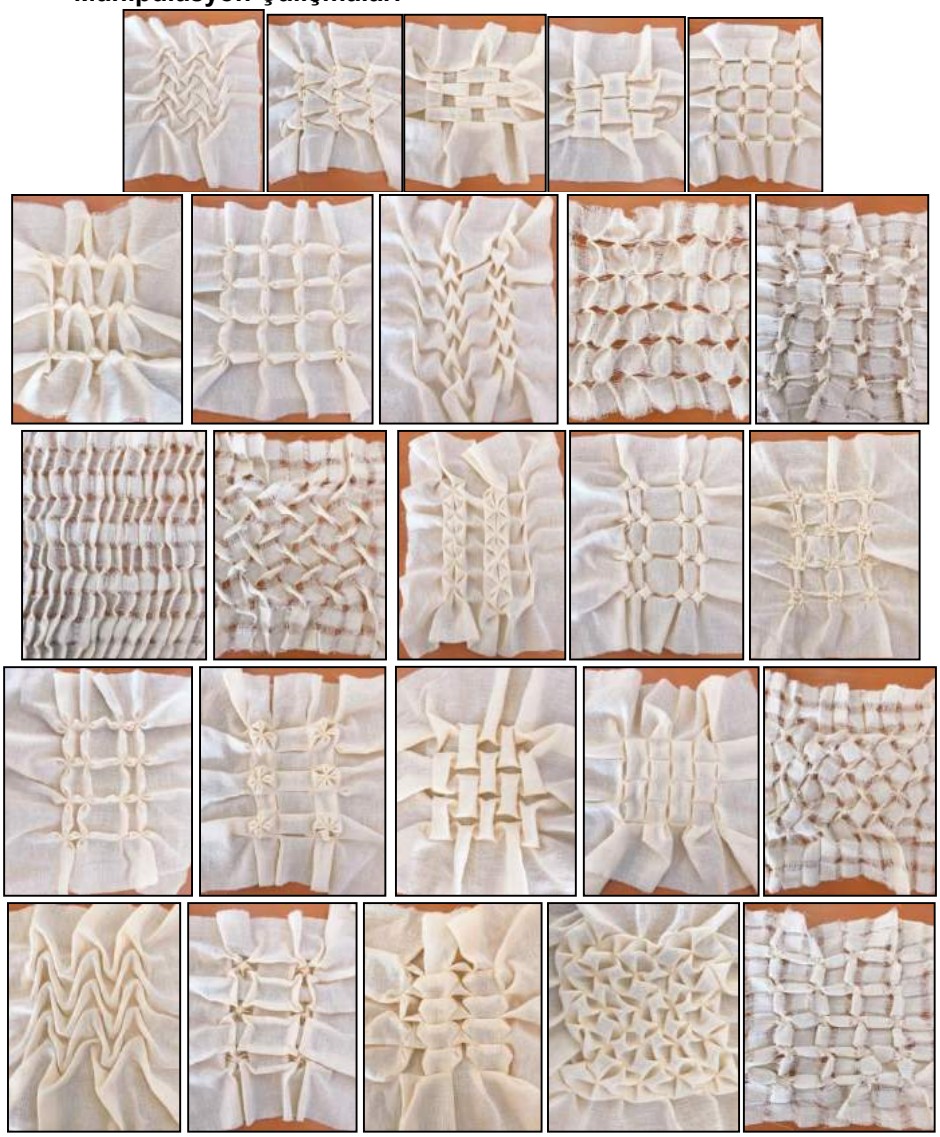
Bir kumaş yapılandırıldığında farklı türde yüzey işlemleriyle değiştirilmektedir. Kumaşa uygulanan yüzey işlemlerinden sonra desen, renk ve dokuda farklılıklar elde edilmektedir. Teknikler manipülasyon, baskı, boncuk işi, süsleme gibi sınıflandırılmakta (Udale, 2014:69), kumaş uzunluğu boyunca farklı şekillerde uygulanabilmekte ya da giysinin belli bir yerine yerleştirilmektedir. Tasarımın giysinin önünde ya da arkasında olma zorunluluğu bulunmamaktadır. Tasarımın giysi üzerindeki yerleşimi ilgi çekici olurken ve dikişlerin yerleşimi gibi diğer tasarım öğelerini de etkilemektedir (Sorger, Udale, 2013:90). Dokuma tekstil yüzeylerine desenleme sayesinde kazandırılan görsel etkinin yanında bazı

manipülasyon teknikleriyle kumaşa üç boyutlu dokular kazandırılmakta ve bu tekniklerle üç boyutlu görsel efektlerin ortaya çıkması da sağlanmaktadır. Çeşitliliği ve görsel etkisiyle de her alanda tercih edilmektedir.

TASARIM AŞAMASI

Çalışma, Kastamonu Selalmaz Dokumasının desenli ve düz olarak üretiliyor olması sebebiyle düz dokuma ile sınırlandırılmış. Yörede siyah ve krem renkte düz dokuma dokutulmuştur. Tasarımlar dokutulan kumaşlarla hazırlanmıştır.

Manipülasyon Çalışmaları



Koleksiyon Çalışması



Araştırma Çıktıları



SONUÇ

Dokuma tekstil yüzeyinde manipülasyon tekniği ile çeşitli denemeler yapılarak farklı yüzeyler elde edilmeye çalışılmıştır. Tüm deneme ve uygulama çalışmalarında moda tasarımcısının vereceği duyarlılık da tasarım sürecinin parçası olmuştur. Selalmaz dokumasının yüzeyi kontrol edilen dikiş işlemleriyle desenlendirilmiş ve geliştirilmiştir. Böylece sadece dokumanın düzlemsel olarak karakteri değil aynı zamanda form kazandırılarak yüzeyi de karakterize edilmiştir. Ana itici güç olan tasarıma ilaveten manipülasyon tekniklerinden su büzgüleri kullanılan Kastamonu Selalmaz dokuması teknik özelliklerine sadık kalınarak tekstil tasarımında zamansal ayrıma sahip olmayan gelenekçi üslubu geliştirilerek yenilikçi ve özgün zamansız tekstil formları olarak üretilmiş, farklı formlarda giysiye dönüştürülmüştür. Böylelikle geleneksel değerlerin sürdürülebilirliğine katkı sağlamak amacı ile hazırlanan bu çalışmada ticari kaygı gütmeden, yöresel değerler güncellenerek kültürel mirasımızın kuşaktan kuşağa aktarımının gerçekleştirilmesi sağlanmıştır.

KAYNAKÇA

AKPINARLI, F. H. ve BULAT, F., “Tekstil Yüzeylerinin Manipülasyonu ve Dijital Transfer Baskı Denemeleri”, Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, Cilt:9, Sayı:17, s.167-186, 2016.

ATAN, A., UÇAN, B., ve RENKÇİ, T., “Çağdaş Sanat Ve Tasarımda Manipülasyon Etkileri”, Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 1. Uluslararası Sanat, Tasarım ve Manipülasyon Sempozyumu Bildiri Kitabı, Sakarya, 2013.

BAŞARAN, F. N., “Bayburt Yöresinde Geleneksel “Ehram Dokumacılığı” Üretim Teknikleri, Motif ve Kompozisyon Özellikleri”, Milli Folklor Dergisi, 104, 13, ISSN 1300-3984, s.151-166, 2014.

ÇELİK, A., “Halk İnançları”, Beyan Yayınları, İstanbul, 1995.

HALAÇELİ METLİOĞLU, H. “Tekstil Tasarım Eğitiminde Sinema Temalı Dokuma Kumaş Tasarımı”, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, ISSN: 1309-9876, Cilt/Vol.2, Sayı/No.5, s:177-186, 2012.

İMER, Z., “Dokuma Tekniği II”, Sistem Ofset, 1. Basım, Ankara, 1989.

ÖZCAN, N., ve BAŞARAN, F. N., “Kastamonu Selalmaz Dokumaları”, 7th International Istanbul Textile Conference Anadolu'ya Doku"N"an Bezler, BEZCE 2016, s: 112-123 2016.

SIRMALI ŞİRİN, E., “Türk Plastik Sanatçıların Disiplinlerarası Çalışmalarındaki Manipülatif Yaklaşımları”, Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 1. Uluslararası Sanat Sempozyumu Sanat, Tasarım ve Manipülasyon Sempozyumu Bildiri Kitabı, s. 321-327, 2013.

SORGER, R. and UDALE, J., “Moda Tasarımının Temelleri”, (Çev. Ç. Sirkeci). Literatür Yayınları: 680, Akademik Temeller Dizisi: 10, 2013.

SUTTON, A., and SHEEHAN, D., “Ideas in Weaving”, Interweave Press., 39, USA, 1989.

UDALE, J., “Moda Tasarımında Tekstil ve Moda”, (Çev. H. Güngör). Literatür Yayınları: 700, Moda Tasarımı Temelleri Dizisi 002, 2014.

6. OTURUM (6. SESSION)-C Salonu (C Hall)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Doç. (Assoc. Prof. Dr.) Nurettin GÜLAÇTI-Dr. Öğr. Üyesi (Assist. Prof. Dr.) Zeynep BALKANAL

KOYUNOĞLU MÜZESİNDE BULUNAN EL YAZMASI ESER CİLTLERİNİN İNCELENMESİ

EXAMINATION OF MANUSCRIPT WORK BOOKBINDINGS FOUND AT KOYUNOĞLU MUSEUM

Ebru ALPARSLAN*

ABSTRACT

Ahmet Rasih İzzet Koyunoğlu City Museum and Library operates in the Konya Metropolitan Municipality. In the collection of Koyunoglu Museum with its historical, cultural and artistic history dating back to centuries; There are 6066 manuscripts and 6572 printed works written in Arabic, Persian, Ottoman and Turkish languages. These works; Konya includes history and folklore, history, art history, literature, Islamic religion, music, science.

In this study, it is aimed to examine and introduce the hand prints (leather) of Koyunoğlu Museum. For this purpose, the subject is located in the museum; the works dating back hundreds of years, and the manuscript work bookbindings of the national heritage, which are a very important value in terms of Turkish Bookbinding Art and Turkish Ornamental Art, have been studied. In the scope of this study, leather bookbinding samples of manuscript works; the material used in the making and embellishing of the bookbindings, the topical ornamentation techniques applied on the bookbindings, and motif features, were examined in detail and a total of ten manuscript works were documented with their photographs. In addition, the manuscript of the mentioned works; information about the qualifications such as the scope, the periods they belong to and the names of the works are arranged and explained on the basis of the data in the archive inventories of Koyunoglu Museum.

Keywords: Koyunoğlu Museum, Turkish Bookbinding Art, Leather Bookbinding, Sun, Manuscript Work.

GİRİŞ

Bu çalışmada, Koyunoğlu Müzesinde bulunan El Yazması Eser Ciltlerinin (deri) incelenmesi ve tanıtılması amaçlanmıştır. Bu amaçla, söz konusu müzede bulunan; yüzyıllar öncesine uzanan geçmişi ile Türk Cilt Sanatı ve Türk Süsleme Sanatı açısından oldukça önemli bir değeri olan ve milli miras niteliği taşıyan yazma eser ciltleri üzerinde çalışılmıştır. Çalışma kapsamında, yazma eserlere ait deri cilt örnekleri; ciltlerin yapımında ve süslenmesinde kullanılan materyal, ciltler üzerinde uygulanan şemse süsleme teknikleri ve motif özellikleri gibi niteliksel özellikleri açısından ayrıntılı bir şekilde incelenmiş, toplam 10 adet yazma eser cildi fotoğrafları ile belgelenerek tanıtılmaya çalışılmıştır. Ayrıca söz konusu yazma eserlerin; kapsam, ait oldukları dönemler ve eser isimleri gibi niteliksel özelliklerine ilişkin bilgiler, Koyunoğlu Müzesi arşiv envanterlerinde bulunan veriler esas alınarak düzenlenmiş ve açıklanmıştır. Yazma eser ciltlerinin ait olduğu dönemler (ciltlerin yapılma tarihleri) kesin olarak bilinmemekle beraber, çalışma kapsamında değinilen tarihlendirme bilgileri sadece yazma eserlerin ait oldukları dönemlere işaret etmektedir.

* Doç. Dr., Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Kayseri.

ARAŞTIRMA BULGULARI

Ahmet Rasih İzzet Koyunoğlu Şehir Müzesi ve Kütüphanesi, Konya Büyükşehir Belediyesi bünyesinde Konya İlinde faaliyet göstermektedir. Söz konusu müze ve kütüphanenin kurucusu olan Ahmet Rasih İzzet Koyunoğlu 1900-1973 yılları arasında yaşamış, 1913 yılından itibaren müze ve kütüphane koleksiyonunu oluşturmak için çeşitli etnoğrafik ve folklorik eşya, tarihi belge, yazma ve matbu eser toplamaya başlamıştır (Anonim 2018a). Koyunoğlu hayatını; medeniyetlerin kimlik belgeleri olan eski eserlerin toplanmasına, korunmasına ve gelecek nesillere aktarılmasına adamış, yüzyıllar öncesine uzanan bir kültür, sanat ve tarih hazinesi niteliğinde olan eserleri toplayarak, Topraklık Semtindeki taşlıklı, örtmeli, tandırlı baba yadigari olan evde biraraya getirmiştir. Daha sonra buraya "Koyunoğlu Şehir Müzesi ve Kitaplığı" adını vermiştir. Dünyada nadir ve tek parça olan bir çok eseri biraraya getiren ve Türk kültürüne, tarihine ve sanatına oldukça önemli hizmetleri olan Koyunoğlu, 4 Temmuz 1973 tarihinde bu eserleri Konya Büyükşehir Belediyesi'ne hibe etmiştir. (Yaşar, 2012: 8-10; Anonim, 2018b).

Ahmet Rasih İzzet Koyunoğlu'nun evi koruma altına alınıp, çevresi istimlâk edilerek, 3433 m²'lik geniş alanda, bugünkü modern binası inşa edilmiştir. Müze ve kütüphane koleksiyonunda bulunan eserler buraya taşınmış, modern anlayışla düzenlenmiş ve *"Konya Büyükşehir Belediyesi Ahmet Rasih İzzet Koyunoğlu Müze ve Kütüphanesi"* adıyla, 2 Şubat 1984 tarihinde hizmete açılmıştır (Anonim, 2018a). Koyunoğlu Müzesi; Konya'nın tarihi dokusunun muhafaza edildiği on üç bin adet arkeolojik, Nümizmatik, Etnografik eserlerden oluşan bir koleksiyona ev sahipliği yapmaktadır (Anonim, 2018b). Bu çalışmaya konu teşkil eden ve çalışma kapsamında incelenen Yazma Eserler Koleksiyonunda ise; Arapça, Farsça, Osmanlıca ve Türkçe dillerinde yazılmış 6066 adet el yazması ve 6572 adet matbu eser bulunmaktadır. Söz konusu eserler; Konya tarihi ve folkloru, tarih, sanat tarihi, edebiyat, İslam dini, musiki, fen bilimleri gibi alanları kapsamaktadır. Bunun yanı sıra yazma eserler; tezhip, cilt, ebru, hat ve minyatür gibi Geleneksel Türk Sanatlarımız açısından da önemli bir değere sahiptir. Koleksiyonda bulunan yazma eserlerin büyük çoğunluğu dijital ortama aktarılmış olup, araştırmacıların hizmetine sunulmuştur (Yaşar, 2012: 88,94).

Koyunoğlu Müzesinde yürütülen bu çalışmada, yazma eserlere ait deri cilt örnekleri; ciltlerin yapımında ve süslenmesinde kullanılan materyal, ciltler üzerinde uygulanan şemse süsleme teknikleri ve motif özellikleri gibi niteliksel özellikleri açısından ayrıntılı bir şekilde incelenmiş ve toplam 10 adet yazma eser cildi fotoğrafları ile belgelenerek tanıtılmaya çalışılmıştır. Ayrıca söz konusu yazma eserlerin; kapsam, ait oldukları dönemler ve eser isimleri gibi niteliksel özelliklerine ilişkin bilgiler, Koyunoğlu Müzesi arşiv envanterlerinde bulunan veriler esas alınarak düzenlenmiş ve açıklanmıştır.

Fotoğraf 1'de,*"Nefhatül-Ezhar (Hamse-i Atai)"* şeklinde isimlendirilen ve 18. yüzyıla tarihlendirilen yazma esere ait deri cilt kapağı görülmektedir. Mesnevi türünde yazılmış olan eserin dili Osmanlıcadır. Yazma eser cildinin ne zaman yapıldığına ve eserin ne zaman ciltlendiğine ilişkin tarih bilgisi mevcut değildir. Yazma eseri kaplayan deri cildin yapımında kırmızı renkli meşin deri kullanılmakla birlikte cilt kapağını çevreleyen bordürün iç kısmında kalan kısmının (cilt kapağının merkezi) siyah renkli olduğu görülmektedir. Cilt kapağının

merkezinde oval şemse ve oval şemseye bağlı salbek şemsesi bulunmaktadır. Oval şemse ve salbek şemsesi içerisinde *"Alttan Ayırma Şemse"* tekniği uygulanmıştır. Oval şemse içerisinde; penç, saz yolu yaprak ve hançeri yaprak motifleri uygulanarak motif kompozisyonu oluşturulurken, salbek şemsesi içerisinde ise hatai motifi uygulanmıştır. Şemselerin zemin kısmının yaldız ile bezendiği, motiflerin ise bordo renkli boya ile renklendirildiği görülmektedir. Oval şemse ve salbeklerin dendanlı kenarlarına yaldız ile tığ süsleme yapılmıştır. Deri cilt kapağı bordür ile çevrelenmiş, bordür içerisinde zencirek motifi uygulanmış ve yaldız ile renklendirilmiştir. Bordürün şemseye yakın olan kısmı cetvel çekilmek suretiyle yaldız ile süslenmiş ve köşebent kısımlarına yaldız kullanılarak nokta motifi süsleme yapılmıştır. Koyunoğlu Müzesi arşiv numarası *"13181*" dir.



Fotoğraf: 1, "*Nefhatül-Ezhar (Hamse-i Atai)"* isimli Yazma Esere Ait Cilt

Fotoğraf 2'de, 17. yüzyıla tarihlendirilen ve *"Divan-ı Örfi"* şeklinde isimlendirilen yazma esere ait deri cilt görülmektedir. Eserin dili Osmanlıcadır. Yazma eser cildinin ne zaman yapıldığına ve eserin ne zaman ciltlendiğine ilişkin tarih bilgisi mevcut değildir. Yazma eser cildinin yapımında koyu kahve renkli meşin deri kullanılmış ve deri cilt üzerinde *"Üstten Ayırma Şemse"* tekniği uygulanmıştır. Cilt kapağının merkezinde bulunan şemse içerisinde; rumi motifinin uygulanmasıyla motif kompozisyonu oluşturulmuş, nokta motifi de yardımcı motif olarak kullanılmıştır. Motifler yaldız ile renklendirilmiş, şemsenin zemin kısmı derinin kendi renginde bırakılmıştır. Şemsenin dendanlı kenarlarına yaldız ile tığ süsleme yapılmıştır. Cilt kapağını çevreleyen bordür içerisinde zencirek motifi uygulanmış ve yaldız ile renklendirilmiştir. Bordürün iç tarafı cetvel çekilmek suretiyle yaldız ile süslenmiştir. Koyunoğlu Müzesi arşiv numarası *"13559"*dur.



Fotoğraf: 2, *"Divan-ı Örfi"* İsimli Yazma Esere Ait Deri Cilt

Fotoğraf 3'te, 17. yüzyıla tarihlendirilen ve *"Fazail-i Cihad"* şeklinde isimlendirilen yazma esere ait deri cilt kapağı görülmektedir. Kanuni Sultan Süleyman'ın son seferini içeren yazma eser Osmanlıcadır. Yazma eser cildinin ait olduğu dönem bilinmemektedir. Yazma eseri kaplayan cildin yapımında kızıl kahve renkli meşin deri kullanılmış ve deri cilt üzerinde *"Alttan Ayırma Şemse"* tekniği uygulanmıştır. Cilt kapağının merkezinde oval şemse ve oval şemseye bağlı salbek şemsesi bulunmaktadır. Cilt kapağı incelendiğinde; köşebent süslemelerinin uygulanmış olduğu görülmektedir. Oval şemse ve köşebentler içerisinde ağırlıklı olarak bulut motifi kullanılmakla beraber hatai motifinin de kullanılmasıyla motif kompozisyonu oluşturulmuştur. Oval şemse ve köşebentlerin zemin kısmı yaldız ile renklendirilirken, motifler derinin kendi renginde bırakılmıştır. Oval şemseye bağlı olan salbek şemsesi içerisinde hatai motifi uygulanmış, salbek şemsesinin zemin kısmı yaldız ile renklendirilmiş, hatai motifi ise derinin kendi renginde bırakılmıştır. Oval şemse, salbek şemsesi ve köşebentlerin dendanlı kenarlarına yaldız ile nokta ve tığ süsleme yapılmıştır. Cilt kapağını çevreleyen bordür içerisinde zencirek motifi uygulanmış ve yaldız ile süslenmiştir. Koyunoğlu Müzesi arşiv numarası *"13304"*dür.



Fotoğraf: 3, *"Fazail-i Cihad"* İsimli Yazma Esere Ait Deri Cilt

Araştırma kapsamında incelenen bir diğer yazma eser, Fotoğraf 4'te görülmektedir. Yazma eser 18. yüzyıla tarihlendirilmekte ve *"Fetâvâ-yı Atâiyye"* şeklinde isimlendirilmektedir. İslam hukuku konusunu içeren yazma eser Osmanlıca dilinde yazılmıştır. Yazma eser cildinin ne zaman yapıldığına ve eserin ne zaman ciltlendiğine ilişkin tarih bilgisi mevcut değildir. Yazma eser cildinin yapımında kızıl kahve renkli meşin deri kullanılmış ve deri cilt üzerinde *"Alttan Ayırma Şemse"* tekniği uygulanmıştır. Cilt kapağının merkezinde oval şemse ve oval şemseye bağlı salbek şemsesi bulunmaktadır. Oval şemse ve salbek şemsesi içerisinde ağırlıklı olarak bulut motifi kullanılmakla beraber hatai motifinin de kullanılmasıyla motif kompozisyonu oluşturulmuştur. Oval şemse ve salbek şemsesinin zemin kısmı yaldız ile renklendirilmiş, motifler derinin kendi renginde bırakılmıştır. Oval şemse ve salbek şemsesinin dendanlı kenarlarına yaldız ile tığ süsleme yapılmıştır. Deri cilt kapağı bir sıra cetvel çekilmek suretiyle yaldız ile süslenmiştir. Koyunoğlu Müzesi arşiv numarası *"12135"* dir.



Fotoğraf: 4, *"Fetâvâ-yı Atâiyye"* İsimli Yazma Esere Ait Deri

Fotoğraf 5'de, 17. yüzyıla tarihlendirilen ve *"Multeka'l-Ebhur"* şeklinde isimlendirilen yazma esere ait deri cilt kapağı görülmektedir. İslam Dini ve Fıkıh konularını içeren yazma eserin dili Arapçadır. Yazma eser cildinin ne zaman yapıldığı ve eserin ne zaman ciltlendiği bilinmemektedir. Yazma eseri kaplayan cildin yapımında koyu kahve renkli meşin deri kullanılmış ve cilt üzerinde *"Alttan Ayırma Şemse"* tekniği uygulanmıştır. Cilt kapağının merkezinde büyük bir oval şemse ve oval şemseye bağlı salbek şemsesi bulunmaktadır. Oval şemse içerisinde rumi, hatai, penç ve yaprak motiflerinin bir arada kullanılmasıyla motif kompozisyonu oluşturulmuştur. Salbek şemsesi içerisinde ise hatai motifi uygulanmıştır. Deri cilt incelendiğinde; oval şemse ve salbek şemsesinin zemin kısmının yaldız ile renklendirildiği, motiflerin ise derinin kendi renginde bırakıldığı görülmektedir. Oval şemse ve salbek şemsesinin dendanlı kenarlarına yaldız ile tığ süsleme yapılmıştır. Cilt kapağı bordür ile çevrelenmiş, bordür içerisinde zencirek motifi uygulanmış ve yaldız ile süslenmiştir. Bu süslemelerin yanı sıra, bordürün her iki tarafı cetvel çekilmek suretiyle yaldız ile süslenmiştir. Koyunoğlu Müzesi arşiv numarası *"11149*" dur.



Fotoğraf: 5, *"Multeka'l-Ebhur"* İsimli Yazma Esere Ait Deri Cilt

Fotoğraf 6'da,"*Eş-Şemailün-Nebeviyye Vel-Hasailül-Mustafaviyye"* şeklinde isimlendirilen ve 18.yüzyıla tarihlendirilen yazma esere ait deri cilt kapağı görülmektedir. Hilye-i Şerif konusunda yazılmış edebi eserin dili Arapçadır. Yazma eser cildinin ait olduğu dönem bilinmemektedir. Yazma eseri kaplayan cildin yapımında kahve renkli meşin deri kullanılmış ve cilt üzerinde *"Alttan Ayırma Şemse"* tekniği uygulanmıştır. Cilt kapağı incelendiğinde oldukça yoğun

bir süsleme üslubu uygulanmış olduğu görülmektedir. Cilt kapağının merkezinde oval şemse ve oval şemseye bağlı salbek şemsesi bulunmakla beraber, köşebent süslemeleri de uygulanmıştır. Oval şemse içerisinde; hatai, penç, saz yolu yaprak, hançeri yaprak ve yaprak motiflerinin bir arada kullanılmasıyla motif kompozisyonu oluşturulmuştur. Salbek şemsesi içerisinde ise hatai motifinin uygulanmış olduğu görülmektedir. Oval şemse, salbek şemsesi ve köşebentlerin dendanlı kenarlarına yaldız ile nokta ve tığ süsleme yapılmıştır. Cilt kapağı kalın bir bordür ile çevrelenmiş, bordür içerisinde zencirek motifi uygulanmış ve yaldız ile süslenmiştir. Bordürün her iki tarafı, iki sıra cetvel çekilmek suretiyle yaldız kullanılarak süslenmiştir. Koyunoğlu Müzesi arşiv numarası *"14495"* tir.



Fotoğraf: 6, "*Eş-Şemailün-Nebeviyye Vel-Hasailül-Mustafaviyye"* İsimli Yazma Esere Ait Deri Cilt

Fotoğraf 7'de, *"Haşiye Ale'l-Mutavvel Ala-Telhis-Miftah"* şeklinde isimlendirilen ve 17. yüzyıla tarihlendirilen yazma esere ait deri cilt kapağı görülmektedir. Belagat ilmi konusunu kapsayan eserin dili Arapçadır. Yazma eser cildinin ne zaman yapıldığı ve eserin ne zaman ciltlendiği bilinmemektedir. Yazma eser cildinin yapımında koyu kahve renkli meşin deri kullanılmıştır. Cilt kapağı üzerinde "*Yazma Şemse"* tekniğinin uygulanmasıyla oluşturulan ve yaldız ile renklendirilen *"düğümlü geçme"* motifi görülmektedir. Cilt kapağı ince bordür ile çevrelenmiş, bordür içerisinde zencirek motifi uygulanmış ve yaldız ile renklendirilmiştir. Koyunoğlu Müzesi arşiv numarası *"11426" dır.*



Fotoğraf: 7, *"Haşiye Ale'l-Mutavvel Ala-Telhis-Miftah"* İsimli Yazma Eser Cildi

Araştırma kapsamında incelenen bir diğer eser Fotoğraf 8'de görülmektedir. Yazma eser *"Mecmua-i Vefeyat Ekabir-i İslamiyye"* şeklinde isimlendirilmekte ve 17. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Eserin dili Osmanlıcadır. Yazma eser cildinin ait olduğu dönem bilinmemektedir. Cilt kapağının yapımında

kızıl kahve renkli meşin deri kullanılmış ve cilt üzerinde *"Alttan Ayırma Şemse"* tekniği uygulanmıştır. Cilt kapağının merkezinde oval şemse bulunmaktadır. Oval şemse içerisinde; hatai, penç, saz yolu yaprak, hançeri yaprak ve kıvrımlı dal motiflerinin uygulanmasıyla motif kompozisyonu oluşturulmuştur. Şemsenin zemin kısmı yaldız ile renklendirilmiş, motifler derinin kendi renginde bırakılmıştır. Oval şemsenin dendanlı kenarlarına yaldız ile tığ süsleme yapılmıştır. Deri cilt kapağı bordür ile çevrelenmiş, bordür içerisinde zencirek motifi uygulanmış ve yaldız ile renklendirilmiştir. Bordürün her iki tarafı cetvel çekilmek suretiyle yaldız ile süslenmiştir. Koyunoğlu Müzesi arşiv numarası *"13961"*dir.



Fotoğraf: 8, *"Mecmua-i Vefeyat Ekabir-i İslamiyye"* İsimli Yazma Eser Cildi

Fotoğraf 9'da, 17. yüzyıla tarihlendirilen ve*"Tefsiru'l-Fatiha (Mecmua)"* şeklinde isimlendirilen yazma esere ait deri cilt görülmektedir. Yazma eser Osmanlıca ve Arapça dillerinde yazılmıştır. Yazma eser cildinin ait olduğu dönem bilinmemektedir. Yazma eseri kaplayan cildin yapımında kızıl kahve renkli meşin deri kullanılmış ve cilt üzerinde *"Alttan Ayırma Şemse"* tekniği uygulanmıştır. Cilt kapağının merkezinde oval şemse ve oval şemseye bağlı salbek şemsesi bulunmaktadır. Oval şemse içerisinde ağırlıklı olarak bulut motifi kullanılmakla birlikte; hatai, penç, yaprak ve kıvrımlı dal motiflerinin de uygulanmasıyla motif kompozisyonu oluşturulmuştur. Şemsenin zemin kısmı yaldız ile renklendirilmiş, bulut motifi derinin kendi renginde bırakılmış, hatai, penç, yaprak ve kıvrımlı dallardan oluşan motif kompozisyonu ise gümüş yaldız ile renklendirilmiştir. Salbek şemsesinin içerisinde hatai motifi uygulanmıştır. Oval şemse ve salbek şemsesinin dendanlı kenarlarına yaldız ile tığ süsleme yapılmıştır. Deri cilt kapağı bördür ile çevrelenmiş, bordür içerisinde zencirek motifi uygulanmış ve yaldız ile renklendirilmiştir. Bordürün her iki tarafı cetvel çekilmek suretiyle yaldız ile süslenmiştir. Koyunoğlu Müzesi arşiv numarası *"14489"*dur.



Fotoğraf: 9, *"Tefsiru'l-Fatiha(Mecmua)"* İsimli Yazma Esere Ait Deri Cilt

Araştırma kapsamında incelenen son eser Fotoğraf 10'da görülmektedir. *"Şerh-i İsagoci"* şeklinde isimlendirilen yazma eser 16. yüzyıla tarihlendirilmektedir. İlm-i Mantık konusuna kapsayan eserin dili Arapçadır. Yazma eser cildinin ne zaman yapıldığı ve eserin ne zaman ciltlendiği bilinmemektedir. Yazma eseri kaplayan cildin yapımında koyu kahve renkli sahtiyan deri kullanılmış ve cilt üzerinde *"Alttan Ayırma Şemse"* tekniği uygulanmıştır. Cilt kapağının merkezinde oval şemse bulunmaktadır. Oval şemse içerisinde rumi motifinin kullanılmasıyla motif kompozisyonu oluşturulmuştur. Şemsenin zemin kısmı yaldız ile renklendirilirken, motifler derinin kendi renginde bırakılmıştır. Oval şemsenin dendanlı kenarlarına yaldız ile tığ süsleme yapılmıştır. Deri cilt kapağı ince bir bordür ile çevrelenmiş, bordür içerisinde zencirek motifi uygulanmış ve yaldız ile renklendirilmiştir. Bordürün her iki tarafı cetvel çekilmek suretiyle yaldız ile süslenmiştir. Koyunoğlu Müzesi arşiv numarası *"12630"* dur.



Fotoğraf: 10, *"Şerh-i İsagoci"* İsimli Yazma Esere Ait Deri Cilt

SONUÇ

Koyunoğlu Müzesinde yürütülen bu çalışmada; sözü edilen müzede bulunan el yazması eserlere ait deri ciltler üzerinde çalışılmıştır. Türk Cilt Sanatının karakteristik özelliklerini temsil eden deri ciltler; ciltlerin yapımında ve süslenmesinde kullanılan materyal, ciltler üzerinde uygulanan şemse süsleme teknikleri ve motif özellikleri gibi niteliksel özellikleri açısından ayrıntılı bir şekilde incelenmiş toplam 10 adet yazma eser cildi, fotoğrafları ile belgelenerek tanıtılmaya çalışılmıştır. Çalışma kapsamında incelenen yazma eserlerden 1 adeti 16. yüzyıla, 6 adeti 17. yüzyıla ve 3 adeti 18. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Yazma eser ciltlerinin ne zaman yapıldığına ve eserlerin ne zaman ciltlendiğine ilişkin tarih bilgisi mevcut olmamakla birlikte çalışma kapsamında değinilen tarihlendirme bilgileri sadece yazma eserlerin ait oldukları dönemlere işaret etmektedir. Bu çalışmaya konu olan ve çalışma kapsamında incelenen yazma eser ciltlerinin, asırlar öncesine uzanan köklü geçmişi ve sanat değeri ile Türk Cilt Sanatını temsil ettikleri tespit edilmiştir. Yazma eserlere ait deri ciltlerin yapımında meşin ve sahtiyan derilerinin kullanıldığı, süsleme materyali olarak ise yaldız ve çeşitli renkte boyaların kullanıldığı tespit edilmiştir. Deri ciltler şemse süsleme teknikleri açısından incelenmiş; deri ciltler üzerinde,*"Alttan Ayırma Şemse","Üstten Ayırma Şemse"* ve *"Yazma Şemse"* gibi şemse süsleme tekniklerinin uygulandığı belirlenmiştir. Deri ciltler motif ve kompozisyon özellikleri açısından incelendiğinde; *"hatai, penç, hançeri yaprak, saz yolu yaprak, kıvrımlı dal" (bitkisel motifler), "rumi" (hayvansal motif), "bulut" (sembolik motif), "nokta-tığ"*

(yardımcı motif), "zencirek" ve "düğümlü geçme" (geometrik motif) motiflerinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Geçmişten günümüze ulaşan bir kültür, tarih ve sanat hazinesi niteliğinde olan, kamu ve özel kurumlara ait müze, kütüphane ve koleksiyonlarda muhafaza edilen nadir eserlerin tespit edilmesinin ve incelenmesinin, bu değerlerin gelecek kuşaklara aktarılması açısından önemi büyüktür. Ayrıca kültürümüzü, sanatımızı ve tarihimizi günümüze taşıyan, belgeye dayalı doğru ve nitelikli çalışmaların, bu alanda çalışan kişilere ve kurumlara kaynak teşkil etmesi bakımından da önemli olduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

(Anonim 2018a) http://www.kulturvarliklari.gov.tr.(Erişim Tarihi: 23.03.2018)
(Anonim 2018b)http://konya.bel.tr. (Erişim Tarihi: 23.03.2018)
YAŞAR, Hasan (2012). Ahmet Rasih İzzet Koyunoğlu Şehir Müzesi ve Kütüphanesi Rehberi, Konya Büyükşehir Belediyesi Yayınları No:173.

* Bu çalışmada yer alan yazma eser ciltlerine ilişkin fotoğraflar; Konya Büyükşehir Belediyesi bünyesinde Konya İlinde faaliyet gösteren Koyunoğlu Müzesi ve Kütüphanesi dijital arşivinden elde edilmiştir.

KONYA YUSUF AĞA YAZMA ESER KÜTÜPHANESİNDE BULUNAN *"EBRU"* İLE KAPLANMIŞ EL YAZMASI ESER CİLTLERİNİN İNCELENMESİ

(EXAMINATION OF MANUSCRIPT BOOKBINDINGS COVERED WITH *"EBRU"* IN KONYA YUSUF AĞA MANUSCRIPT WORK LIBRARY)

Ebru ALPARSLAN*

ABSTRACT

Konya Yusuf Ağa Manuscript Work Library; T.C. Culture and Tourism Ministry of Turkey Manuscript Works Agency depending on the Konya Regional Directorate serves in Konya. In Yusuf Ağa Manuscript Work Library collection; There are 3157 manuscripts and 9016 manuscripts in Arabic, Persian and Ottoman Turkish languages. These works; Islamic Sciences, Philosophy, Psychology, Science and Math, Social Sciences, Law, Literature and Art, while the vast majority of the works were transferred to digital media. It is a very important literary work library in terms of its history, cultural and artistic values, and Yusuf Ağa Manuscript Work Library, Konya province and our country, which have a long history extending in the centuries before. Manuscript work in the library; represents and embodies the distinguished and precious works of traditional Turkish arts such as *"ebru"*, *"hat"*, *"bookbinding"*, *"illumination"* and *"miniature"*.

In this study, it is aimed to examine and introduce the Manuscript Work Bookbindings covered with *"ebru"* paper in Konya Yusuf Ağa Manuscript Work Library. For this purpose, the manuscript works bound with the "ebru" paper in the library in question; materials used in the binding of the works, types of applied *"ebru"* and colors used in making "ebru" were investigated in terms of their qualitative characteristics and 10 pieces of writing work covered with *"ebru"* were documented and documented with their photographs. These manuscript works; information about the qualifications such as the scope, the periods they belonged to and the title of the works are arranged and explained on the basis of the data in the archives inventory of the Manuscript Works Association.

Keywords: Konya Yusuf Ağa Manuscript Work Library, Traditional Arts, *"Ebru Art"*, Manuscript Work.

GİRİŞ

Konya Yusuf Ağa Yazma Eser Kütüphanesi; T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Konya Bölge Müdürlüğüne bağlı olarak Konya ilinde hizmet vermektedir. Bu çalışmada, Konya Yusuf Ağa Yazma Eser Kütüphanesinde bulunan *"ebru"* ile kaplanmış (ciltlenmiş) El Yazması Eser ciltlerinin incelenmesi ve tanıtılması amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, söz konusu kütüphanede bulunan *"ebru"* ile ciltlenmiş El Yazması Eserler; eserlerin ciltlenmesinde kullanılan materyaller, uygulanan *"ebru"* çeşitleri ve *"ebru"* yapımında kullanılan renkler gibi niteliksel özellikleri açısından incelenmiş ve *"ebru"* ile kaplanmış 10 adet yazma eser cildi fotoğrafları ile belgelenerek tanıtılmaya çalışılmıştır. Söz konusu yazma eserlerin; kapsam, ait

* Doç. Dr., Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Kayseri.

oldukları dönemler ve eser künyeleri gibi niteliksel özelliklerine ilişkin bilgiler, Yazma Eserler Kurumu arşiv envanterlerinde bulunan veriler esas alınarak düzenlenmiş ve açıklanmıştır. Cilt kapakları üzerinde görülen "*ebru"* örneklerin yapılma tarihine ve yazma eserlerin *"ebru"* ile ciltlenme tarihine ilişkin bir bilgi mevcut olmamakla birlikte çalışma kapsamında değinilen tarihlendirme bilgileri sadece yazma eserlerin ait oldukları dönemlere işaret etmektedir.

ARAŞTIRMA BULGULARI

Konya ilinin, kütüphanecilik tarihimizde eski ve oldukça zengin bir geçmişi vardır. Günümüze kadar ulaşan yazma kitap koleksiyonları; Türk-İslâm dönemi kütüphanelerinin kurulmasına Selçuklular Döneminde Konya'da başlandığını ve bu kültür geleneğinin Osmanlı Döneminde de devam ettiğini göstermektedir. Konya ilinde bulunan kütüphaneler arasında, özellikle Yusuf Ağa Kütüphanesinin gerek mimari gerekse bünyesinde bulundurduğu koleksiyon bakımından önemli bir yeri bulunmaktadır. (Cunbur, 1963: 203). Ülkemizin sayılı yazma ve eski harfli basma esere sahip kütüphanelerinden biri olan Konya Yusuf Ağa Kütüphanesi, hat ve tezyinat açısından önemli yazma eserlere sahiptir. Söz konusu kütüphane, 1794 yılında III. Selim'in annesi Mihrişah Valide Sultan'ın kethüdası Yusuf Ağa'nın hayratı olarak kurulmuştur (Cunbur, 1963:206; Güney 2014:1).

Yusuf Ağa kütüphanesinin inşası, Konya Selimiye Cami'nin batı duvarına bitişik olarak 1794'te başlamış 1796'da bitmiştir. Yusuf Ağa kendisine ait olan toplam 750 cilt kitabı kütüphaneye vakfederek buradaki kitapların korunması ve okuyucuya sunulması için de bir hâfız-ı kütûp tayin etmiştir (Yörük, 2008: 8). Yusuf Ağa Kütüphanesi Konya'daki diğer kütüphanelerde yer alan koleksiyonları da bünyesinde barındırması bakımından önem taşımaktadır. Örneğin; Konya 'da kurulan ilk kütüphane olma özelliği taşıyan İplikçi Medrese ve İplikçi Cami Kütüphanesinde bulunan yaz eserler de buraya nakledilmiştir. Bunun yanı sıra Şeyh Sadreddin Konevi kütüphanesinde bulunan değerli koleksiyonlar (Cunbur,1963: 204; Güney, 2014:2) ve Zaferiye Medresesi Kütüphanesi, Hadımi Kütüphanesi, Müftü Abdullah Efendi Kütüphanesi, Mümtaz Bahri Koru'nun kitapları da Yusuf Ağa Kütüphanesi koleksiyonuna dahil edilmiştir (Sertyüz, 2009:21).

Kütüphanenin kurucusu Yusuf Ağa Giritli fakir bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiş, 6 yaşında iken babası İsmail Efendi tarafından Girit Serhat Ağası Süleyman Ağa'ya manevi evlat olarak verilmiştir. 1786 yılında I.Abdülhamit'in kızı Esma Sultan'ın kethüdası iken Darphane Emiri olan Yusuf Ağa, 1789 yılında III. Selim tarafından Valide Sultan Mihrişah'ın kethüdalığına getirilmiş ve Mihrişah Sultan ölünceye kadar (1805) bu vazifede kalmıştır. 1806 yılında İstanbul'da çıkan Kabakçı Mustafa İsyanı sırasında Hac vazifesini yapmak için Mekke'de bulunan Yusuf Ağa; Vahhabilerin Mekke'yi istilası sebebiyle Hac farizasını yapamadan geri dönmüş, III. Selim'in tahttan indirildiğini, IV. Mustafa'nın hükümdar olduğunu ve kendisinin idamının istendiğini öğrenmiştir. Daha sonrasında her ne kadar IV. Mustafa, Yusuf Ağa'yı affederek Bursa'da ikamete memur etmiş olsa da; Yusuf Ağa'nın düşmanları tarafından padişaha tesir edilmiş ve idam fermanını çıkarılmıştır. Yusuf Ağa, 25 Haziran 1807'de Bursa'da namaz kılarken idam edilmiş ve İstanbul'a getirilmiştir (Cunbur,1963: 206-207; Anonim 2018). Ömrünü hayır, hasenat işlerine admış olan Yusuf Ağa;

söz konusu kütüphaneden başka, doğmuş olduğu İsbaniko'da (Girit) cami, mektep ve Hanya'da ve Beykoz'da birer çeşme yaptırmıştır (Anonim, 2018).

Yusuf Ağa Yazma Eser Kütüphanesi koleksiyonunda; Arapça, Farsça ve Osmanlı Türkçesi dillerinde olmak üzere 3157 adet el yazması eser ve 9016 adet basılı eser bulunmaktadır. Söz konusu eserler; İslami İlimler, Felsefe, Psikoloji, Fen Bilimleri, Matematik, Hukuk, Edebiyat, Sanat, Tarih ve Coğrafya gibi pek çok faklı alanı kapsamakla birlikte eserlerin tamamı dijital ortama aktarılmıştır (Anonim, 2018). Asırlar öncesine uzanan köklü geçmişi ve bünyesinde bulundurduğu tarihi, kültürel ve sanatsal değerleri ile Yusuf Ağa Yazma Eser Kütüphanesi, Konya ili ve ülkemiz açısından oldukça önemli bir yazma eser kütüphanesi konumundadır. Söz konusu kütüphanede bulunan yazma eserler; *"ebru*, *"hat*", *"cilt"*, *"tezhip"* ve *"minyatür"* gibi Geleneksel Türk Sanatlarımızın seçkin ve kıymetli eserlerini temsil etmekte ve içermektedir.

Yusuf Ağa Yazma Eser Kütüphanesinde Bulunan "*Ebru"* İle Kaplanmış (Ciltlenmiş) El Yazması Eserlere Ait Cilt Örnekleri

Fotoğraf 1'de, 16. yüzyıla tarihlendirilen ve *"Hâşiye alâ Şerhi'l-Mevâkıf"* şeklinde isimlendirilen yazma esere ait *"ebru"* kaplı cilt kapağı görülmektedir. Söz konusu yazma eser, Arapça dilinde yazılmış olmakla beraber İslâm Dini-Akaid ve Kelam konularını içermektedir. Yazma eser cildi üzerinde görülen *"ebru"* örneğin yapılma tarihi ve yazma eser cildinin *"ebru"* ile ciltlenme tarihi bilinmemektedir. Yazma eser cildinin yapımında kırmızı renkli meşin deri kullanılmış, cilt kapağının üst kapak, alt kapak ve miklep kısımları; *"Kumlu Ebru"* tekniği uygulanarak yapılmış olan *"ebru"* ile kaplanmıştır. *"Ebru"* yapımında; Lahor çividi, açık mavi beyaz renkli toprak boyaların kullanıldığı görülmektedir. Yazma Eserler Kurumu arşiv numarası *"42 Yu 102" dir.*



Fotoğraf: 1, *"Kumlu Ebru"* Cilt Kapağı

Fotoğraf 2'de, *"Rûhu'ş-Şuruh*" şeklinde isimlendirilen ve 17. yüzyıla tarihlendirilen yazma esere ait *"ebru"* kaplı cilt kapağı görülmektedir. Arapça gramer konusunu kapsayan eser Arapça dilinde yazılmıştır. Yazma eser cildi üzerinde görülen *"ebru"* örneğin ait olduğu dönem bilinmemektedir. Yazma eseri kaplayan cildin yapımında kızıl kahve renkli meşin deri kullanılmış ve cilt kapağının; üst kapak, alt kapak ve miklep kısımları "*Hatip Ebru"* tekniğinde yapılan *"ebru"* ile kaplanmıştır. *"Ebru"* yapımında oksit sarı, oksit yeşil, oksit

kahverengi ve oksit kırmızı renkli toprak boyalar kullanılmıştır. Sözü edilen eserin, Yazma Eserler Kurumu arşiv numarası *"42 Yu 4910/1"* dir.



Fotoğraf: 2, *"Hatip Ebru"* Cilt Kapağı

Fotoğraf 3'te, 16. yüzyıla tarihlendirilen ve *"Merah el- ervah"* şeklinde isimlendirilen yazma esere ait *"ebru"* kaplı cilt kapağı görülmektedir. Söz konusu yazma eser Arapça dilinde yazılmış olmakla beraber Afro-Asyatik diller Sami dilleri konularını içermektedir. Yazma eser cildi üzerinde görülen *"ebru"* örneğin ait olduğu dönem bilinmemektedir. Yazma eser cildinin yapımında kızıl kahve renkli meşin deri kullanılmış, cilt kapağının üst kapak ve alt kapak kısımları; *"Neftli Battal Ebru"* tekniği uygulanarak yapılan *"ebru"* ile kaplanmıştır. *"Ebru"* yapımında oksit yeşil, kızıl kahve, açık kahve, siyah ve beyaz renkli toprak boyalar kullanılmıştır. Yazma Eserler Kurumu arşiv numarası *"42 Yu 9905/1"* dir.



Fotoğraf: 3, *" Neftli Battal Ebru"* Cilt Kapağı

Fotoğraf 4'te, 17. yüzyıla tarihlendirilen ve *"Manzûme-i Avâmil"* şeklinde isimlendirilen yazma esere ait *"ebru"* kaplı cilt kapağı görülmektedir. Yazma eser, Arapça dilinde yazılmış olmakla beraber Arapça gramer konusunu içermektedir. Yazma eser cildi üzerinde görülen *"ebru"* örneğin yapılma tarihi ve yazma eser cildinin *"ebru"* ile ciltlenme tarihi bilinmemektedir. Yazma eser cildinin yapımında kızıl kahve renkli sahtiyan deri kullanılmış, cilt kapağının üst kapak, alt kapak ve miklep kısımları; *"Kumlu Ebru"* tekniği uygulanarak yapılmış olan *"ebru"* ile kaplanmıştır. *"Ebru"* yapımında; Lahor çividi, oksit turuncu, gri ve beyaz renkli

toprak boyaların kullanıldığı görülmektedir. Yazma Eserler Kurumu arşiv numarası *"42 Yu 161/9"* dur.



Fotoğraf: 4, *"Kumlu Ebru"* Cilt Kapağı

Fotoğraf 5'te, 18. yüzyıla tarihlendirilen ve *"Fıkıh"* şeklinde isimlendirilen yazma esere ait *"ebru"* kaplı cilt kapağı görülmektedir. Yazma eser, İslâm Dini-Akaid ve Kelam konularını içermekle beraber Arapça dilinde yazılmıştır. Yazma eser cildi üzerinde görülen *"ebru"* örneğin yapılma tarihi ve yazma eser cildinin *"ebru"* ile ciltlenme tarihi bilinmemektedir. Yazma eseri kaplayan cildin yapımında açık kahve renkli meşin deri kullanılmış, cilt kapağının üst kapak ve alt kapak kısımları; *"Kumlu Ebru"* tekniği uygulanarak yapılan *"ebru"* ile kaplanmıştır. *"Ebru"* yapımında oksit turuncu, oksit yeşil ve beyaz renkli toprak boyaların kullanıldığı görülmektedir. *"Ebru"* kağıdının renkleri zaman içerisinde solmuştur. Söz konusu eserin, Yazma Eserler Kurumu arşiv numarası *"42 Yu 4893/6"* dır.



Fotoğraf: 5, *"Kumlu Ebru"* Cilt Kapağı

Fotoğraf 6'da, 18. yüzyıla tarihlendirilen ve *"el-Hısnu'l-Hasin min Kelâmi Seyyidi'l-Murselîn"* şeklinde isimlendirilen yazma esere ait *"ebru"* kaplı cilt kapağı görülmektedir. Yazma eser Arapça dilinde yazılmakla beraber İslâm Dini-Hadis ve Hadis İlmi konularını içermektedir. Yazma eser cildi üzerinde görülen *"ebru"* örneğin yapılma tarihi ve yazma eser cildinin *"ebru"* ile ciltlenme tarihi bilinmemektedir. Yazma eseri kaplayan cildin yapımında siyah renkli meşin deri kullanılmış, cilt kapağının üst kapak ve alt kapak kısımları; *"Taraklı Ebru"* tekniği uygulanarak yapılmış olan *"ebru"* ile kaplanmıştır. *"Ebru"* yapımında oksit sarı,

yağ yeşili, yavruağzı ve krem renkli toprak boyaların kullanıldığı görülmektedir. Yazma Eserler Kurumu arşiv numarası *"42 Yu 134"* dür.



Fotoğraf: 6, *"Taraklı Ebru"* Cilt Kapağı

Fotoğraf 7'de, 17. yüzyıla tarihlendirilen ve *"Hâşiye alâ'l-Fathiyya"* şeklinde isimlendirilen yazma esere ait *"ebru"* kaplı cilt kapağı görülmektedir. Yazma eser Arapça dilinde yazılmakla beraber Mantık konusunu içermektedir. Yazma eser cildi üzerinde görülen *"ebru"* örneğin yapılma tarihi ve yazma eser cildinin *"ebru"* ile ciltlenme tarihi bilinmemektedir. Yazma eseri kaplayan cildin yapımında mukavva kullanılmış, cildin sırt kısmı açık kahve renkli meşin deri ile kaplanmıştır. Yazma eser cildinin üst kapak ve alt kapak kısımları *"Neftli Battal Ebru"* tekniği uygulanarak yapılmış olan *"ebru"* ile kaplanmıştır. *"Ebru"* yapımında Lahor çividi, camgöbeği mavi, oksit kırmızı, koyu nefti, siyah ve beyaz renkli toprak boyalar kullanılmıştır. Yazma Eserler Kurumu arşiv numarası *"42 Yu 467/1"* dir.



Fotoğraf: 7, *"Neftli Battal Ebru"* Cilt Kapağı

Fotoğraf 8'de,*"Menâkıb-ı Ömer ve Leys"* şeklinde isimlendirilen ve 18. yüzyıla tarihlendirilen yazma esere ait *"ebru"* kaplı cilt kapağı görülmektedir. Yazma eser Osmanlı Türkçesi dilinde yazılmıştır. Yazma eser cildi üzerinde görülen *"ebru"* örneğin ait olduğu dönem bilinmemektedir. Yazma eser cildinin yapımında kızıl kahve renkli meşin deri kullanılmıştır. Deri cildin; üst kapak, alt kapak ve miklep kısımları *"Kumlu Ebru"* tekniği uygulanarak yapılmış *olan "ebru"* ile kaplanmıştır. Yazma eser cildi incelendiğinde; *"Ebru"* yapımında Lahor çividi

ve beyaz renkli toprak boyaların kullanıldığı görülmektedir. Yazma Eserler Kurumu arşiv numarası *"42 Yu 4872/3"* tür.



Fotoğraf: 8, *"Kumlu Ebru"* Cilt Kapağı

Fotoğraf 9'da, 14. yüzyıla tarihlendirilen ve *"Şerhü Lubbi'l-Elbâb fî İlmi'l-İ'râb"* şeklinde isimlendirilen yazma esere ait *"ebru"* kaplı cilt kapağı görülmektedir. Arapça Gramer konusunu kapsayan yazma eser, Arapça dilinde yazılmıştır. Yazma eser cildi üzerinde görülen *"ebru"* örneğin yapılış tarihi ve yazma eser cildinin *"ebru"* ile ciltlenme tarihi bilinmemektedir. Yazma eser cildinin yapımında kırmızı renkli meşin deri kullanılmış ve cildin; üst kapak ve alt kapak kısımları *"Gelgit Ebru"* tekniği uygulanarak yapılmış *olan "ebru"* ile kaplanmıştır. Yazma eser cildi incelendiğinde; "e*bru"* yapımında oksit sarı, oksit turuncu, oksit yeşil, siyah, yavruağzı ve krem renkli toprak boyaların kullanıldığı görülmektedir. Yazma Eserler Kurumu arşiv numarası *"42 Yu 6915"* dir.



Fotoğraf: 9, *"Gelgit Ebru"* Cilt Kapağı

Fotoğraf 10'da,*"ed-Durru'n-Nefîse fî Halli'l-Müşkilati'ş-Şatibîye ve't-Tefsîr"* şeklinde isimlendirilen yazma esere ait *"ebru"* kaplı cilt kapağı görülmektedir. İslâm Dini-Kur'an ve Kur'an İlimleri konularını içeren yazma eserin dili Arapçadır. Yazma eser cildi üzerinde görülen *"ebru"* örneğin ait olduğu dönem bilinmemektedir. Yazma eser cildinin yapımında koyu kahve renkli meşin deri kullanılmış ve cildin; üst kapak, alt kapak ve miklep kısımları *"Kumlu Hatip Ebru"* tekniği uygulanarak yapılmış *olan "ebru"* ile kaplanmıştır. *"Ebru"* yapımında; Lahor

çividi, oksit kırmızı, oksit yeşil, gri ve beyaz renkli toprak boyaların kullanıldığı görülmektedir. Yazma Eserler Kurumu arşiv numarası *"42 Yu 38/1(a)"* dir.



Fotoğraf: 10, *"Kumlu Hatip Ebru"* Cilt Kapağı

SONUÇ

Bu çalışma, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Konya Bölge Müdürlüğüne bağlı olarak Konya ilinde faaliyet gösteren Yusuf Ağa Yazma Eser Kütüphanesinde yürütülmüştür. Çalışma kapsamında, söz konusu kütüphanede bulunan ve korunan *"ebru"* ile ciltlenmiş el yazması eserlere ait ciltler üzerinde çalışılmıştır. Araştırma kapsamında incelenen *"ebru"* ile kaplanmış (ciltlenmiş) yazma eser ciltleri; eserlerin ciltlenmesinde kullanılan materyaller, uygulanan *"ebru"* çeşitleri ve *"ebru"* yapımında kullanılan renkler gibi niteliksel özellikleri açısından incelenmiş ve toplam 10 adet yazma eser cildi fotoğrafları ile belgelenerek tanıtılmaya çalışılmıştır. Bunun yanı sıra araştırma kapsamında incelenen yazma eserlerin; konu, ait oldukları dönemler ve eser isimleri gibi niteliksel özelliklerine ilişkin bilgiler, Yazma Eserler Kurumu arşiv envanterlerinde bulunan veriler esas alınarak düzenlenmiş ve açıklanmıştır.

Araştırma kapsamında incelenen yazma eserlerden, 1 adeti 14. yüzyıla, 2 adeti 16. yüzyıla, 3 adeti 17. yüzyıla ve 3 adeti 18. yüzyıla tarihlendirilmekle beraber bir adet eserin ait olduğu dönem kesin olarak belirlenememiştir. Yazma eser ciltleri üzerinde görülen *"ebru"* örneklerinin ne zaman yapıldığına ve yazma eser ciltlerinin ne zaman *"ebru"* ile kaplandığına ilişkin bir tarih bilgisi mevcut olmamakla birlikte çalışma kapsamında değinilen tarihlendirme bilgileri sadece yazma eserlerin ait oldukları dönemlere işaret etmektedir.

Çalışma kapsamında, *"ebru"* ile kaplanmış yazma eserlere ait ciltler; uygulanan "ebru" teknikleri açısından incelenmiş ve *"Hatip Ebru"*, *"Kumlu Hatip Ebru","Neftli Battal Ebru", "Gel-Git Ebru" ve "Taraklı Ebru"* tekniklerinin uygulandığı tespit edilmiştir. *"Ebru"* ciltler, *"ebru"* yapımında kullanılan renkler açısından incelendiğinde; Lahor çividi, açık mavi, beyaz, oksit sarı, oksit yeşil, oksit kahverengi, oksit kırmızı, kızıl kahve, açık kahve, siyah, oksit turuncu, gri, camgöbeği mavi, koyu nefti, yavruağzı ve krem renkli toprak boyların kullanıldığı belirlenmiştir.

Bu araştırmaya konu olan yazma eser ciltleri incelendiğinde; sahtiyan ve meşin deri ile yapılmış cilt üzerine *"ebru"* kaplanmış ciltler görülmekle beraber,

bazı örneklerde mukavva üzerine *"ebru"* kaplanmış olduğu da görülmektedir. Araştırma kapsamında tespit edilen *"ebru"* ciltler, Geleneksel Türk Ebru Sanatının tarihi süreç içerisinde ulaşmış olduğu üstün seviyeyi ve o dönemde yetişmiş olan sanatçıların eserlerindeki üslup özelliklerini, estetik ve sanatsal değeri göstermesi bakımından önem taşımaktadır. Geleneksel Türk Sanatları, Türk Kültürü ve Türk Tarihi açısından hazine niteliği taşıyan yazma eserlerin tespit edilmesinin ve belgelenmesinin, bu alanda yapılacak olan doğru ve nitelikli çalışmaların; milli değerlerimizin tanıtılması ve gelecek nesillere aktarılması ve bu alanda çalışanlara kaynak oluşturması bakımından önemli olduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

(Anonim 2018). http://www.yusufaga.yek.gov.tr.(Erişim Tarihi: 24.03.2018)

CUNBUR, Müjgan (1963). "Yusuf Ağa Kütüphanesi ve Kütüphane Vakfiyesi" , Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Tarih Araştırmaları Dergisi, Cilt 1, Sayı 1, Ankara.

YÖRÜK, Doğan (2008). "Osmanlı Devleti'nde Kütüphane Yaptırmanın Maliyeti: Konya Yusuf Ağa Kütüphanesi Örneği (1794–1796)", Kırgızistan-Türkiye "Manas" Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,(19), s.85–87.

GÜNEY, Gül (2014). "Konya Yusuf Ağa Yazma Eser Kütüphanesi'nde Müzehheb Bir Yazma: "Fütûhat-ı Mekkiyye", Akdeniz Sanat Dergisi, cilt 7, sayı 14, sayfa 1-20.

SERTYÜZ, Nurcan (2009). Konya Yusuf Ağa Kütüphanesi'nde Bulunan Bazı Yazma Eserlerin Tezhiplerinin İncelenmesi (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

* Bu çalışmada yer alan yazma eser ciltlerine ilişkin fotoğraflar; T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Konya Bölge Müdürlüğüne bağlı olarak Konya ilinde faaliyet gösteren Yusuf Ağa Yazma Eser Kütüphanesi dijital arşivinden elde edilmiştir.

HAT SANATINDA ASHÂB-I KEHF

(SEVEN SLEEPERS IN CALLIGRAPHY)

Berrin YAPAR ÜNAL*

ABSTRACT

Seven Sleepers (Ashâb-ı Kehf) are holy people who opposed idol worshipping because of their believing in existence and oneness of Allah and slept and woke up after years in a cave they took shelter in. Their parable is told in Kehf Sura of Quran. Their story of waking up from years long sleep which is an illustration of resurrection after death and being protected from dangers of all kinds by the Creator while they were in cave was embraced by public. Therefore, people ask for holly intercession of Seven Sleepers in order to find remedy for all problems and protection. People believe in their holiness and write their names wherever they see appropriate. Many calligraphists have written their names on paper in word form or created several forms such as ships and tughras. Also several examples can be observed which their names are engraved on different materials in architectural structures such as mosques, prayer rooms, water fountains and mansions. In this study writing font types and forms used in artworks about Seven Sleepers which is the subject of calligraphy and locations where they are written on architectural structures will be examined.

Key words: Calligraphy, Seven Sleepers, Calligraphy-Picture

GİRİŞ

Hat sanatı bilgi ve manayı, kavram ve duyguları harfler yoluyla karşısındakine ileten bir ifade biçimidir. Bu ifade de yazı ve tasarımın güzelliğiyle birlikte fikirlere kılavuzluk eden metin ve ibarenin de önemi büyüktür. Kur'an-ı Kerim'de kıssası anlatılan Ashâb-ı Kehf ya da Hıristiyan kaynaklarda "Yedi Uyurlar" olarak bilinen hikâye de hat sanatına konu olmuş ve birçok hattat tarafından bu konuda çeşitli eserler verilmiştir. Bu çalışmada hat sanatında Ashâb-ı Kehf ile ilgili tespit edilen eserlerdeki yazı çeşitleri, formları ve mimari yapılarda yazıldığı konumları bakımından değerlendirilecektir.

Tanrı'nın varlığına ve birliğine inandıkları için putperestliğe karşı çıkarak sığındıkları mağarada yıllarca uyuduktan sonra uyanan kutsal kişilere Ashâb-ı Kehf yani kelime anlamı olarak "Mağara arkadaşları / dostları" denilmektedir. Kur'an-ı Kerim'in Kehf Suresi'nin 9. ayetinden başlayarak 26. ayetine kadar bu hikâyenin kıssası anlatılmaktadır.[1] Kur'an-ı Kerim'de genel olarak anlatılan bu kıssa hakkında müfessirler ayrıntılı olarak açıklamalar yapmışlardır.[2] Hıristiyanlığın yayılmaya başladığı dönemlerde Anadolu'da geçen bu hikâye ile ilgili hem İslam hem de Hıristiyan kaynaklarında birçok farklı anlatım ve görüşler

* Dr. Öğr. Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Hat Ana Sanat Dalı, İstanbul.

[1] Kehf Sûresi 18/9-26.

[2] Ebu Cafer Muhammed b. Cerir TABERİ, **Câmiu'l-Beyan**, çev. Kerim Aytekin, Hasan Karakaya, V/331-350; Elmalılı M. Hamdi YAZIR, **Hak Dini Kur'an Dili**, V/3217-3297.

söz konusudur.[3] Özellikle bu farklılıklar mağaradakilerin kaç kişi oldukları, olayın tarihi ve nerede gerçekleştiği yönündedir. Genel olarak Ashâb-ı Kehf hikâyesi şu şekilde anlatılmaktadır:

Tanrı'nın varlığına ve birliğine inanan bir grup genç, zamanın putperest hükümdarının zulmünden kaçarak bir mağaraya sığınırlar ve Tanrıya onları koruması için dua ederler. Tanrı onlara uzun bir uyku verir. Uyandıklarında ne kadar uyuduklarının farkında değillerdir. Oysa bu uyku İlahi kudretin lütfu ile yüzyıllar sürmüş ve böylece yaşadıkları dönemde başlarına gelebilecek felaketlerden korunmuşlardır. İçlerinden birini şehre erzak almaya gönderirler. Şehre giden genç aldıklarına karşılık satıcıya para verir. Satıcı çok eski devirlere ait olan parayı gördüğünde, gencin define bulduğunu zanneder ve onu devrin hükümdarına götürür. Oysaki zaman değişmiş putperestlik yok olmuş tek Tanrılı din galip gelmiştir. Böylece mağara arkadaşlarının sırları açığa çıkar ve bu gençler tekrar dünya hayatını terk ederek ölüm haline geçerler.

Ölümden sonra dirilişin bir misali olan, uyuyup yeniden uyanma hadisesi ve bu gençlerin yaratıcı tarafından bir mağarada yıllarca her türlü tehlikeden korunarak muhafaza edilmeleri halk tarafından benimsenmiştir. Bu sebeple halk, aynı muhafazanın sağlanması ve dertlere deva bulmak amacıyla Ashâb-ı Kehf'den şefaat dilemiştir. Bu kişilerin kutsiyetine inanılarak isimleri korunması istenilen yerlere yazılmış ve bunun yanı sıra evlenme, çocuk sahibi olma, bir illet veya hastalıktan kurtulma, dilek ve isteklerin gerçekleşmesi gayesiyle bu inanç çerçevesinde birçok adet ve uygulama gelişmiştir.

Ashâb-ı Kehf'in isimlerinin tılsım olarak birçok obje üzerine yazıldığı görülmektedir. Muskalarda, yüzük, kolye ve mühürlerin üzerinde, mürekkeple yazılan yazının kalıcılığını arttırmak inancıyla divitlerdeki hokka kapaklarının içerisine, şifa taslarında ve kılıçların üzerine isimleri hâkkedilmiştir. Topkapı Sarayı'nda bulunan tılsımlı takkeler üzerinde de isimlerinin işlenmiş örnekleri görülmektedir.[4]

Tarih boyunca Ashâb-ı Kehf kültürel bir olgu olarak sanat ve edebiyatın birçok alanına konu olmuştur. Hikâyesine şiir, mesnevi ve beyitler yazılmış, minyatürler yapılmıştır. Hat sanatında da birçok hattat tarafından konuyla ilgili farklı yazı çeşitleriyle istifler yapılmış, eserler üretilmiştir. Bu eserler gerek kağıt üzerinde levha olarak asılmak üzere gerekse cami, mescit, çeşme ve konakların içerisine çeşitli malzemeler kullanılarak uygulanmıştır. Ayrıca Osmanlı'da hattatlar tarafından yazılması gelenek haline gelen ve güzel örneklerin verildiği el yazması En'âm-ı Şerif ve Delâilü'l- Hayrâtlar'da Ashâb-ı Kehf'in kutsal isimlerinin yazılı örnekleri görülmektedir. Bu örnekler ayrıca bir araştırma konusu olup çalışmamız içerisine dahil edilmemiştir.

Ashâb-ı Kehf'i konu alan yazılı örneklerin metin içeriğine bakıldığında çoğunlukla Ashâb-ı Kehf isimlerinin (Halk tarafından bilinen şekliyle Yemliha, Mekselina, Mislina, Mernuş, Debernuş, Şazenuş, Kefeştetayyuş, Kıtmir) yazıldığı

---

[3] Faruk SÜMER, **Eshabü'l –Kehf (Yedi Uyurlar)**; Özlem SERT, **Umudun Tarihine Yolculuk Yedi Uyurlar Efsanesi**; İsmet ERSÖZ, *"Ashâb-ı Kehf",* **TDV İslam Ansiklopedisi** 3/465-467; Ahmet EYİCİL, *"Afşin Ashab-ı Kehf"*, **Kahramanmaraş Sempozyumu Bildiriler Kitabı**, 271-302; Ahmet ARAS, *"Anadolu Kültüründe Yedi Uyurlar"*, **Türk-İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi**, 87-93.

[4] Hülya TEZCAN, **Tılsımlı Gömlekler**, 171, 182.

tespit edilmiştir. Bu eserlerde isimlerle birlikte Esmâ'i Hüsnâ, Hz. Peygamber'in ismi, bazı dua ve dini ibarelerde yer almaktadır. Bunlar "Allah", "Muhammed", "Ya Hafîz", "Ya Ganî", "Ya Mâlik'ül-Mülk", "Ya Gaffâr", "Mâşallah", "Sübhânallah", "İnnâ fetahnâ leke fethan mübînâ", Âyetü'l-Kürsî ve Kelime-i Tevhid'dir. Ayrıca bugün Metropolitan Müzesi'nde bulunan gemi şeklinde istiflenmiş levhada (Fotoğraf 6) gemi tasvirinin altında yer alan dalga motiflerinde denizcilikle ilgili şiirler yazılmıştır. Bunların dışında Hadım İbrahim Paşa Camisi'nin imamı Abdûhû el-İmam Tahsin'e[5] ait olan Ashâb-ı Kehf için yazılmış bir şiir hattatlar tarafından çok sevilmiş ve birçok hattat bu şiiri yazarak eserler vermiştir.

Konu ile ilgili tespit edilen eserler değerlendirildiğinde en erken tarihli örneğin Topkapı Sarayı Harem Dairesi'nde Altın Yol'dan Valide Sultan Taşlığı'na açılan kapı üzerindeki kitabe olduğu görülmektedir. Tarihsiz ve ketebesiz olan bu kitabenin yazıları hat sanatı bakımından 16. yüzyıl yazı özelliklerini taşımaktadır (Fotoğraf 1). Kitabe celî sülüs hattıyla yazılmış, yazı zemini lacivert renkle boyalı olup, harfleri altın varaklıdır. Bu kitabe metin bakımından da ilgi çekicidir. Yedi uyurların genellikle bilinen isimlerinin aksine farklı isimlerle karşımıza çıkmaktadır. Sayı olarak köpekleri Kıtmir ile birlikte sekiz isim olan Ashâb-ı Kehf'in isimleri bu kitabede yedi isim olarak yazılıdır.[6] Diğer erken tarihli eser ise Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan 1102/1690-91 tarihli İsmail Derdî ketebeli celî sülüs hatla yazılmış levhadır. Bu eserde Ashâb-ı Kehf'in isimleri gemi formunda istiflenmiştir. Levhanın üst sağ ve solundaki dendanlarla ayrılmış alanlarında ise "Ya Gaffar" ve müsenna "Ya Hafîz" yazılıdır (Fotoğraf 2).



Fotoğraf: 1, Topkapı Sarayı, Ashâb-ı Kehf isimleri, tarihsiz, celî sülüs



Fotoğraf: 2, İsmail Derdi, 1102/1690-91, celî sülüs[7]

Eserlerde kullanılan yazı çeşitlerine bakıldığında sülüs ve celî sülüs yazının çoğunlukla tercih edildiği görülmekte olup ta'lik, celî ta'lik ve kufî yazı çeşitleriyle de yapılmış istifler mevcuttur. Nesih yazı çeşidi ise Metropolitan Müzesi'nde bulunan gemi formundaki istifi çerçeveleyen şiirde yer almaktadır. Ayrıca yine bu eserde bulunan dalga motiflerinde ve yazıyı çerçeveleyen bordürde gubari hattı da kullanılmıştır (Fotograf 6).

Eserlerdeki form özellikleri incelendiğinde satır halinde yazılı örneklerin yanı sıra çeşitli formların kullanıldığı görülmektedir. Kalyon, kadırga vb. gemi formu, çiçek ve tuğra formu, yedi uyurların isimlerinin dikey harflerinden yazının

[5] Aydil EROL, **Şarkılarla Şiirlerle Türkülerle ve Tarihi Örneklerle Adlarımız**, 597.
[6] Kitabenin okunuşu: "Yemlîha, Tulîs, Yulîs, Sadinos, Sunin, Kesfututuytıyos, Kıtmir"
[7] Topkapı Sarayı Müzesi Koleksiyonu, A.Ülker EKE-Hasan Âli Göksoy, **Minatürlerde Gemiler**, 59.

orta kısmında Mühr-i Süleyman yıldızını oluşturan istifler ve müdevver istifler form çeşitliliğine örnektir.

Formlara göre eserleri değerlendirmeye geçmeden önce satır halinde yazılmış örneklere değinecek olursak şair Abdûhû el-İmam Tahsin'in Ashâb-ı Kehf şiirinin hattatlar tarafından çok yazıldığı yukarıda belirtilmişti. Bu şiirin levha olarak yazıldığı yedi eser tespit edilmiştir. Altı satır halinde düzenlenen bu eserler arasından hat sahasında üst derecelere yükselmiş, hattın tüm inceliklerini bilen Hattat Mehmet Şefik Bey'in 1294/1876 tarihli celî sülüs levhası yazı güzelliği bakımından dikkat çekicidir. Diğer eserler ise farklı tarihli Hafız Hasan Tahsin imzalı üç celî sülüs levha, 1297/1879 tarihli hattat İbrahim Aleaddin Bey'e ait bir sülüs levha, 1317-1899 tarihli Hasan Rıza Efendi'ye ait bir celî sülüs levha ve 1319/1901 tarihli Eşrefzâde Ali Sırrı imzalı bir ta'lik levha'dır.





Fotoğraf: 3, Hattat Mehmed Şefik Bey Fotoğraf: 4, Eşrefzâde Ali Sırrı
1294/1876, celî sülüs[8] Efendi, 1319/1901, ta'lik

Ashâb-ı Kehf isimleri kalyon, kadırga, akabe, saltanat kayığı vb. gemi formunda yapılan istiflerde, yelkenleri, kürekleri, bayrakları ve süslü köşkleriyle masal gemileri gibi tasvir edilmişlerdir. Bu eserler harflerden oluşmuş gemilerdir. Tespit ettiğimiz on tane gemi formlu levhadan sekizi celî sülüs, iki tanesi makılî kufî ile istiflenmiştir.





Fotoğraf: 5, TİEM, ketebesiz, tarihsiz, celî sülüs[9]. Fotoğraf: 6, Abdülkadir El-Hisarî,

[8] İrvin Cemil SCHİCK, *"İslamiyetin Kutlu Köpeği Kıtmîr"*, http://t24.com.tr/k24/yazi/islamiyetin-en-kutlu-kopegi-kitmir,723

[9] A.Ülker EKE-Hasan Âli Göksoy, Minatürlerde Gemiler, 60.



Fotoğraf: 7, Mehmed Hulusi, 1321/1903, celî sülüs[10]



Fotoğraf: 8, Kütahya Lala İsmail Paşa Camii'nden, ketebesiz, tarihsiz, kufî[11]

Ashâb-ı Kehf hikayesi gemi yahut denizcilikle alakalı olmamasına karşın isimlerinden bu şekilde istifler yapılması konusunda araştırmacıların görüşleri olmuştur. Bunlardan biri Ashâb-ı Kehf'in 16. yüzyıldan sonra Osmanlı Donanması'nın koruyucusu olduğuna ve bu levhaların gemilere asılarak onları batmaktan koruduğuna yönelik görüştür.[12] İstanbul Deniz Müzesi'nde yaptığımız araştırmalar sonucunda bu konudaki görüşü destekleyen bir belgeye rastlanamamıştır.



Fotoğraf: 9, Ferid Bey, 1308/1890-91



Fotoğraf: 10, Abdülfettah Efendi, 19. yüzyıl[13]

Tuğra, Osmanlı padişahlarının nişanı, bir çeşit imzasıdır ve içeriğinde isimleri yazılıdır. Konu ile ilgili bulduğumuz örnekler arasında Ashâb-ı Kehf isimlerine çekilmiş tuğralar tespit edilmiştir. Bu eserlerden iki tanesi Hattat Ferid Bey'e aittir. Birincisi 1308/1890-91, ikincisi 1313/1895-96 tarihlidir. Diğer Ashâb-ı Kehf tuğrası ise Abdülfettah Efendi imzalıdır. Tasarımı bakımından ilginç bir örnek olan bu levha içerisine dört tane tuğra yapılmıştır. Solda giderek küçüklen ebatlarda yapılmış üç tane tuğra Sultan Abdülmecid'in, sağdaki ise Ashâb-ı Kehf'in isimlerinden oluşmaktadır.

---

[10] Bursa Şehir Müzesi, Malik Aks İrvin Cemil SCHİCK, *"İslamiyetin Kutlu Köpeği Kıtmîr"*, http://t24.com.tr/k24/yazi/islamiyetin-en-kutlu-kopegi-kitmir,723

[11] A.Ülker EKE-Hasan Âli Göksoy, Minatürlerde Gemiler, 62.

[12] Faruk SÜMER, **Eshabü'l –Kehf (Yedi Uyurlar)**; İ. Cemil SCHICK, (2009), *"Onları Uyanık Sanırdın, Oysa Onlar Uykudaydılar"*, **P Dünya Sanat Dergisi**, 90.

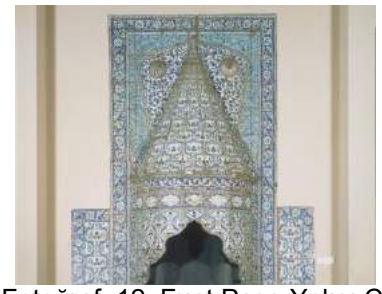
[13] Hüseyin GÜNDÜZ-Faruk TAŞKALE, Rakseden Harfler, 99.

Ashâb-ı Kehf isimleriyle yapılmış diğer formlara örnek olarak; Hattat Ahmed Nazif Efendi ketebeli, celî sülüs, müsenna çiçek formlu istif[14] ve Ashâb-ı Kehf isimlerinin dikey harfleriyle Mühr-i Süleyman yıldızını oluşturan Dedezâde Hacı Hafız Hasan Efendi'ye ait 1326/1908-09 tarihli istifler verilebilir. Ayrıca daire formu içerisine müdevver olarak yazılmış yedi uyurların isimlerinden oluşan iki tane celî sülüs levha vardır; bunlardan birincisi 1318/1900-01 tarihli Hattat Hüseyin Satı' Efendi'ye aittir[15]. Diğeri ise 1383/1964 tarihli Hattat Mustafa Halim Efendi imzalıdır[16]. İki istifinde ortasında "Kıtmir"in adı yazılıdır.

Mimari eserler üzerindeki Ashâb-ı Kehf konulu kitabeler incelendiğinde, tespit edilen eserlerin cami, mescit, çeşme ve konak gibi mimari yapılarda mermer, çini, alçı, duvar ve ahşap üzerine farklı tekniklerle uygulandığı görülmektedir. Bunlardan en erken tarihli örneklerden birinin Topkapı Sarayı Harem Dairesi'nde olduğu yukarıda belirtilmiştir. Diğer örneklere bakıldığında, 1220/1805-1806 tarihli İzmir Gaffarzâde Çeşmesi hem bezeme özellikleri hem de yazı düzenlemesi bakımından Ashâb-ı Kehf isimlerinin yazılı olduğu güzel bir eserdir. İsimler, kartuş içerisine celî sülüs hattı ile yazılıdır. Kanlıca'da bulunan ve 1864 yılında yanarak günümüze gelemeyen Fuat Paşa Yalısı'nın çini şöminesi üzerinde Ashâb-ı Kehf'in isimleri yazılıdır. Günümüzde bu eser Victoria and Albert Müzesi'ndedir. 1731 tarihli bu şöminenin külah altındaki yedi çini karo üzerinde kartuşlarla bölünmüş alanlara isimler celî sülüs hattı ile yazılıdır.



Fotoğraf: 11, İzmir Gaffarzâde Çeşmesi



Fotoğraf: 12, Fuat Paşa Yalısı Çini Şöminesi[17]

Bu örnekler dışında 903/1497 tarihli Kayseri Hançerli Sultan Bedesteni'nin güney kapısı üzerinde yapıya sonradan konulduğu düşünülen mermer bir kitabede, 1285/1868-69 tarihli Konya Kapı Camii kuzey giriş kapısının üzerindeki celî ta'lik hattı ile Hasan Fahri imzalı kitabede, Giresun Çamoluk İlçesi Sarpkaya Köyü Bektaş Bey Camii ahşap minberde celî sülüs hatla kalemişi tekniğiyle, Tel Aviv Yafa'da 1224/1806 tarihli Süleyman Paşa Sebili'nde iki satır halinde celî sülüs hattıyla mermer üzerine, İzmir Ödemiş Lübbey Köy'ü Camisi'nin duvarında gemi formunda kalemişi tekniğiyle, Osmaneli Tokluoğlu Konağı'nın alçı pencerelerinde, Ashâb-ı Kehf isimlerinin yazılı olduğu örnekler tespit edilmiştir.

[14] Topkapı Sarayı Müzesi Envanter No: G.Y.676
[15] Mahmud Kemal İNAL, Son Hattatlar, 50-51.
[16] İ. Cemil SCHICK, *"Onları Uyanık Sanırdın, Oysa Onlar Uykudaydılar"*, **P Dünya Sanat Dergisi**, 90.
[17] Victoria and Albert Müzesi Envanter No: 703-1891

Sonuç olarak; bu çalışmada yüzyıllardır hikayesiyle dilden dile dolaşan, inanan insanlar için müjdeleyen, umut veren ve aynı zamanda koruyan, saklayan mesajlar ileten bir inanışın hat sanatına olan yansımalarından, tespit edilen örnekler yazı çeşitleri, formları ve mimari yapılardaki konumları bakımından incelendi. Değerlendirmeler sonucunda Ashâbı Kehf'in hat sanatında kağıt üzerinde levha olarak yapılan örneklerde form olarak çok çeşitli istiflerle uygulandığı tespit edilmiştir. Mimari eserler üzerinde de farklı tekniklerle hem dini hem de sivil mimaride yer aldığı görülmüştür. Bu araştırmanın sınırları dışında kalan metal ve kumaş eserler üzerindeki örnekler ve el yazması En'âm-ı Şerif ve Delâilü'l- Hayrâtlar'da yer alan Ashâb-ı Kehf'in kutsal isimlerinin yazılı örneklerinin ayrıca araştırılması gereken bir konu olduğu tespit edilmiştir.

SEÇİLMİŞ KAYNAKÇA

ALPARSLAN, Ali (1973), *"Yazı-Resim"*, **Boğaziçi Üniversitesi Dergisi**, 1:1-26.

AKSEL, Malik (1967), **Türklerde Dini Resimler**, Elif yayınları, İstanbul.

AYAN NİZAM, Elif (2013), *"Divan şiirinde Bir Telmih Unsuru Olarak "Ashâb-ı Kehf"*, **Turkish Studies**, Vol. 8/13:483-499.

ERKE, A. Ülker - GÖKSOY, H. Âli (1997), T.C. Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.

ERSÖZ, İsmet (1991), *"Ashâb-ı Kehf"*, TDV İslam Ansiklopedisi, Türk Diyanet Vakfı Yayınları, 3:465-467.

EROL, Aydil (2010), **Şarkılarla Şiirlerle Türkülerle ve Tarihi Örneklerle Adlarımız,** Çağrı Yay., 4. Baskı, Ankara.

GÜNDÜZ H. – TAŞKALE F. (-), **Rakseden Harfler Türk Hat Sanatı'ndan Seçme Eserler**, Antik A.Ş. Kültür Yayınları, İstanbul.

İNAL, Mahmud Kemal (1955), **Son Hattatlar**, Maarif Basımevi, İstanbul

SERT, Özlem (2010) Umudun Tarihine Yolculuk Yedi Uyurlar Efsanesi, Phoenix Yay., Ankara.

SCHICK, İrvin Cemil (2009), *"Onları Uyanık Sanırdın, Oysa Onlar Uykudaydılar"*, **P Dünya Sanat Dergisi**, 84-91.

SCHICK, İrvin Cemil (-), *"İslâmiyetin Kutlu Köpeği Kıtmîr",* http://t24.com.tr/k24/yazi/islamiyetin-en-kutlu-kopegi-kitmir,723 (Erişim Trh: 04.05.2018)

SÜMER, Faruk (1989), **Eshabü'l-Kehf**, Türk Dünyası Araş. Vakfı Yay., İstanbul.

TABERi, Ebu Cafer Muhammed b. Cerir (1996), **Taberi Tefsiri**, Çev.Hasan Karakaya, Kerim Aytekin, Hisar Yayınevi, İstanbul.

TEZCAN, Hülya (2011), **Tılsımlı Gömlekler**, Timaş Yayınları, İstanbul.

YAZIR, Elmalılı Hamdi (1960), **Hak Dini Kur'an Dili Türkçe Tefsir**, Nebioğlu Basımevi, C.5, İstanbul.

YAZMA ESERLERDE YAZILI CİLT KAPAKLARI

(WRITTEN BOOK BINDING COVERS AT MANUSCRIPTS)

Bekir ŞAHİN*

SUMMARY

One of the fine and delightful subjects of culture and art is book arts. Book binding has a very important place among the book arts.

Book binding; is the name of the protective cover made to protect the leaves of a book from scattering.

The art of the book binding has shown a great improvement since the acceptance of Islam by Turks. One of the reason for this development was that the manuscripts and the books were regarded as sacred by the Muslim Turks. Especially religious books were kept in high places to show the respect payed to them. This special interest shown towards manuscripts and the books has also brought a special diligence to its ornamentation and binding.

XV. The strong political stability achieved in the 20th century brought dynamism to the economic life of the country and therefore to the cultural and artistic activities. As a result, many good works have been made in in book binding and in many other art areas. Ottoman style book binding covers are have beed made in this period. Rarely it is possible to come across on covers of manuscripts, to the names of bookbinders who made them.

In this article, we will attempt to identify the covers of manuscripts kept in manuscript libraries or museums located in our country.

Yazma Eserlerde Yazılı Cilt Kapakları

Kültür ile sanatın ince ve zevkli konularından birisi kitap sanatlarıdır. Cildin, kitap sanatları arasında çok önemli bir vardır. Cilt kelimesi, dilimize Arapçadan geçmiş olup, bir kitap veya bir mecmuanın yapraklarını dağılmaktan korumak için yapılan koruyucu kabın adıdır. Bu işle uğraşan kişilere; Mücellid, müseffir (seffâr), sahhâf denilmiştir (Gacek, 2017).

Eski devirlerde yazıya ve kâğıda ehemmiyet verildiği gibi o kadar emekle yazılan kıymetli kitapların sağlam ve zarif ciltlerle ciltlenmesine de çok dikkat ediliyordu. Fihrist-i İbnü'n-Nedim de Harun ve el- Memun devirlerindeki meşhur müzehhipler ve mücellitler hakkında izahat olduğu gibi, Menakıb-ı Hünerveran müellifi müverrih Ali de "Zümre-i Hünerverandan Mücellidan Fırkası" hakkında kitabın sonunda malumat veriyor:

"Türk mücellitlerinin cedvel ve zencirekte, cildin zarafet ve nezaketine müteallik güzelliklerdeki muvaffakiyetleri onların fevkinde imiş." Osmanlı Coğrafyasında Ermenilerden pek zarif ciltler yapan ustalar olduğu gibi son asırda İstanbul'da da Türklerden çok maharetli sanatkârlar yetişmiştir (Balcıoğlu, 2018).

Osmanlı ciltlerinin kendine özgü özellikteki ilk örnekleri, XV. yüzyılın ortalarına rastlar.

Özgün nitelikteki ilk örneklerin bu döneme rastlamasında sanat koruyucusu Sultan II. Murad'ın önemli rolü bulunmaktadır. Erken Osmanlı

* Konya Yazma Eserler Bölge Müdürü

ciltlerinin sanat değeri taşıyan ilk örneği de Sultan II. Murad için 838/1434-35 yılında musiki nazariyatıyla ilgili olarak hazırlanan eserin kabıdır (Tanındı, 1993, s. 422).

Tarihçesi VII. yüzyıla kadar dayanmakta olan, özellikle Mısır ve Orta Asya'da başlayan ve Osmanlılarda zirveye ulaşan cilt sanatının en güzel örnekleri 15. yüzyıl, Osmanlıların en değerli cilt örneklerini vermeye başladıkları dönemdir. Bu klasik uygulamalar işin ehli ustalar tarafından bugüne değin sürdürülmeye çalışılmıştır.

Fatih Sultan Mehmed yazdırdığı kitaplar için özel bir kütüphane, süslemeleri için de Saray'da bir nakkaşhane kurdurmuştu. İlk ciltçilik teşkilatı ise II. Bayezid zamanında (1481-1512) kurulmuştur.

Yüzyıllar süren İslâm-Türk medeniyet ve sanatının önemli bir bölümünü teşkil eden nefis ciltler yapılmış ve ciltlerde Yazma eserlerde ve levhalarda en güzel örneklerini veren hat sanatı, kitabın cildine de uygulanmıştır. Yazılı Ciltler; daha çok deri ve lake malzemeleri ile oluşturulan ciltlerdir. Yazma eserlerde ve levhalarda en güzel örneklerini veren hat sanatı, kitabın cildine de uygulanmıştır. Ciltte yazının en fazla yer aldığı süsleme bölümü sertâbıdır. Bu bölümde, ciltteki süslemelerin yapıldığı teknikle, bazen ayet, bazen eserin ve yazarın adı, bazen de beyitler yazılmıştır. Kur'an ciltlerindeki kitabelerde genellikle ayet-i kelimeler yazılmaktadır (Gürcan Yardımcı, 2017).

Özellikle XVI. yüzyılda bazı Kur'an ciltlerinin kesme su (bordur) kitabelerinde kabartma yazılar, süsleme motiflerinin yerini almıştır. Bu tür kitabe yazıları deri ciltler yanı sıra lake (Edirnekârî) ciltlerde de görülmektedir.

Ciltler üzerindeki en yaygın ibareler Kur'an nüshalarının kapaklarında bulunmaktadır. Bunların en erken örnekleri şunlardır: *Mâşâllah ve bismillah, Allah hasbî, lâ yemessuhû ille'l-muhahherûn, tenzil min rabbi'l-âlemîn (*56/78-80*). "innehû le-Kur'ân Kerîm fi kitâb meknûn lâ yemessuhû ille'l-mutahherûn, Allah lâ ilâhe illâ hüve'l-hayyu'l-kayyûm* Üç kelimelik ibarelere dair yaygın düzenleme, üst kapaktan başlayıp alt kapakta sona erme şeklindeydi. Bunun dışında dış (kenar) panellerde bir hadis metni bulunan ciltlere de rastlamaktayız.

Nadiren kitap başlıkları ve cilt numaraları veya cildin sipariş edildiği kütüphanenin ismi mıklepte karşımıza çıkmaktadır (Gacek, Arapça El Yazmaları İçin Rehber, 2017).

Kur'an ciltlerindeki kitabelerde ayet-i kerimeler yazılmıştır. Bazı ciltlerin kapaklarında sertâbında ise beyitler görülmektedir.

Bu yazılar arasında mücellit ismine de rastlanmaktadır.

Yazılı ciltlerin çok güzel örnekleri Yazma Eserler Kurumu Başkanlığına bağlı kütüphanelerde, Topkapı, İslam Eserleri ve Mevlâna Müzesi 'nde rastlanmaktadır.

Ciltlerin hem dış hem de iç kısımlarında, yazı bordür ve kartuşlarda, köşebentlerde, şemse ve salbeklerde, sertâb, mıkleplerde karşımıza çıkmaktadır.

Sertâblarda genelde "İnnehu le Kur'anün Kerimin fî'1-kitabi meknun la yemessühü illel mutahherun tenzilün rnin rabbi-lalemin" ayeti yazılıdır.

İslam ciltlerinde dip adı da verilen sırt, yuvarlak değil düzdür ve sırtta yazıya pek rastlamamaktayız.

Yazılı ciltler:
Eser No: 1

Eser Adı: Kur'ân-ı Kerîm
Envanter No: 1043
Fotoğraf No:1
Hattat: Muhammed b. Emir Ali Alaeddin Muhammed el-Hüseynî
Ketebe Tarihi : Ramazan 698/Mayıs-Haziran 1561
Cildin Tarihi: 16. Yüzyıl.
Malzeme: Siyah ve Bordo Deri
Eserin Cilt Özellikleri: Dış kapakları siyah deriden yapılan cildin ön ve arka kapakları aynı şekilde tezyin edilmiştir. Mülemma (tamamen altınla içi bayanmış) tekniğinde süslenen dış kapakların ortasında salbekli oval birer şemse, köşelerinde köşebentler, kenarlarında çift sıra halinde kartuşlu bordür ve zencirekli cetveller yer almaktadır. Buradaki süslemeler basılacak ıstampa olmadığından kalıpla iki seferde basılmıştır.

Sertap üç adet dikdörtgen formlu ve uçları dilimli kartuşla süslenmiştir. Mıklep kapakla uyumludur.

Kapak etrafı iki sıra yazılı, paftalı, zencerekli (Pafta=kartuş), Kartuşların üzerindeki yazılar kabartma tekniğinde sülüs yazıyla yazılmış ve hem yazılar hem zemini tamamen altına boyanmıştır.

1. Kartuşta; " Kâle Allahu Subhânehu tebâreke ve teâla" (Yüce ve yüceler yücesi, noksan sıfatlardan münezzeh Allâh buyur ki),

2. 3. Kartuşlarda ise; " İnnehu le kur'ânun kerîm. Fî kitâbin meknûn. Lâ yemessuhû ille'l-mutahharûn. Tenzîlun min Rabbil âlemin." (Vâkı'a Sûresi'nin 77-78-79 ve 80. ayetleri) yazılmıştır.

Zemini mavi olan kartuşlar üzerindeki süslemeler altınla boyanmıştır. Bu kartuşlu bordürün ardından iki cetvel arasında üzerinde yazı bulunan bir bordür daha yer almaktadır. Bu bordürde Kur'ân-ı Kerîm'in 92. Süresi, ön iç kapağın sağ üst köşesinden Besmele ile başlayarak 16. ayetin sonuna kadar yazılmış, arka kapakta 17. ayetten başlayarak 21. ayeti ile tamamlanmıştır.

Sonra tekrar Besmele ile başlanarak bu kez Kur'ân-ı Kerîm'in 93. Sûresi'nin tamamı yazılmıştır. Mıklepte ise Kur'ân-ı Kerîm'in 94. Suresi'nin tamamı yazılmıştır. Son ayet sığmadığı için bölünerek sertabın iki ucuna yerleştirilmiştir. Her iki iç kapakta ve mıklepte yazılar kırmızı zemin üzerine altın kullanılarak muhakkak hattıyla yazılmıştır (Kara, 2015).



Resim1. 1043- Mevlâna Müzesi İhtisas Kütüphanesi, Kur'an-ı Kerim, Arka dış Kapak ve Miklep.

Eser No: 2
Eser Adı: Mesnevî Şerhi
Müellif: Sarı Abdullah
Envanter No: 82
Fotoğraf No: 2
Mücellit: Mustafa Takî
Cildin Tarihi: 19. Yüzyıl
Malzeme: Mukavva
Eserin Cilt Özellikleri: Lake (rugâni) cilttir. Naturalist, üsluplaştırılmamış doğal çiçek demetiyle kapak yüzü tezyin edilmiştir. Kapak kenarları içi yazılı (talik) paftalı zencerekle çevrilidir.

Dendanlı, paftalı, zencereğin iki tarafında da içi yaprak salkımlı çiçekle tezyin edilmiştir.

İçi lake sarı yeşil ve sülyenle renklendirilmiş üsluplaştırılmamış çiçek demeti ile süslenmiştir. (penç, bulut, hataî üsluplaştırılmış çiçekler)

Kapaklar altın ile boyanmış, zemini kırmızı olan kartuşlar üzeri altın kullanılarak kıvrım dallar ve yapraklarla süslenmiş, bunun üzerine beyaz mürekkep kullanılarak Şadi Şirazî'nin şiiri Farsça olarak yazılmıştır.

Her iki kapağın köşelerinde:
Sağ Üst Köşe: Amel-i Muhammed Tâki
Sol Üst Köşe: Sene 1261
Sağ Alt Köşe: Fî şehri
Sol Alt Köşe: Şevvalü'l-mükerrem yazılıdır. (Kara, 2015)



Resim 3-4 Mevlâna Müzesi İhtisas Kütüphanesi, 82-Cilt (Ön-Arka Yüz)

Eser No: 3
Eser Adı: Nihaye fi Garibi'l-Hadis
Müellif Adı: el-Esir el-Cezeri Mecd ed-din el-Mübarek b. Muhammed
Envanter No: 4038/1
Fotoğraf No:7
Fiziksel Nitelik: 315x210-220x120mm.
Hattat: Muhammed b. Emir Ali Alaeddin Muhammed el-Hüseynî
Ketebe Tarihi: 1131/1718
Cildin Tarihi: 18. Yüzyıl.

Malzeme: Deri
Eserin Cilt Özellikleri: Alttan ayırma şemseli bir cilt, klasik şemse, salbek ve köşebentleri vardır. İçleri hatai grubu motiflerle tezyin edilmiştir. Kapakların etrafı *"S"* şeklinde ince altınlı zencerekle çevrilidir. Mikleb soğuk köşebentli ve yuvarlak dilimli, altınlı şemselidir. Miklepte mücellid imzası yazılıdır: Amel-i Yusuf b. Kaya





Resim7,8- 4038/1,Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü Kütüphanesi, 1043-Cilt (Alt Kapak ve Miklep)

Eser No: 4
Eser Adı: Fusûlu'l-İhkâm fî Usûli'l-Ahkâm
Müellif adı: Zeyn ed-dîn Ebû'l-Feth Abd er-Rahmân b. Ebû Bekr el-Merginânî (öl. 670/1271)
Envanter No:07 Ak 97
Fotoğraf No: 9
Fiziksel Nitelik: 315x210-220x120 mm.
Hattat: Muhammed b. Emir Ali Alaeddin Muhammed el-Hüseynî
Cildin Tarihi: 15. Yüzyıl
Bulunduğu Yer: Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü Kütüphanesi
Koleksiyon: Antalya Akseki Yeğen Mehmet Paşa İlçe Halk Kütüphanesi
Malzeme: Deri
Eserin Cilt Özellikleri: Mülevven şemseli bir cilttir. Şemse ve salbek içi hatai grubu motiflerle tezyin edilmiştir.

Şemse salbek etrafı altın tahrirlidir. Kapakların etrafı da yine altın tahrirlidir. Sertabın ortasında altın tahrirli ve içerisinde kitap ismi yazılıdır. Pafta bulunmaktadır.





Resim 9-10, 97-Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü Kütüphanesi, (Alt Kapak ve Sertap)

Eser No: 5
Eser Adı: Envaru't-Tenzil ve Esraru't-Tevil
Müellif Adı: Nasır ed-din Ebu Said Abd-Allah b. Ömer el-Kadi el-Beyzavî
Envanter No: 2953
Fotoğraf No:7
Fiziksel Nitelik: 231x141-153x87mm.
Hattat: Muhammed b. Emir Ali Alaeddin Muhammed el-Hüseynî
Ketebe Tarihi: 978/1570
Cildin Tarihi: 16. Yüzyıl
Eserin Cilt Özellikleri: Mülemma şemseli bir cilttir. Şemsede mücellid imzası vardır. (Tepelik Form) şemse etrafı S şeklinde soğuk cetvelle (altınsız) çevrilidir. Sertabın ortasında içi çiçeklerle bezeli dendanlı pafta bulunmaktadır.

Mikleb zencireği kapaklar tarzındadır. Miklep şemsesi şemsesi dendanlı, yuvarlak formda olup, içi hatâi grubu motifleriyle tezyin edilmiştir.



Resim 11,12,13- By 2953-Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü Kütüphanesi, Cilt (Şemse, Salbek, Alt Kapak).

Eser No: 6
Eser Adı: Ferzend-nâme
Müellif Adı: Haydar Muhammed
Envanter No:21 Hk 807
Fotoğraf No:14,15
Fiziksel Nitelik: 240x140-160x100 mm.
Ketebe Tarihi: 1226/1810
Cildin Tarihi: 19. Yüzyılın başı.
Eserin Cilt Özellikleri: İçerisinde mücellid imzasının yazılı olduğu tepelik formundaki kalıp kopya, ortada şemseyi oluşturacak şekilde ¼ oranında simetrik olarak 4 kez basılmıştır. Uçlarda aynı kalıp salbek olarak basılmıştır.



Resim 14,15- 807-Diyarbakır Yazma Eser Kütüphanesi, Cilt (Üst ve Alt Kapak, Şemse).Eser No: 7

Eser Adı: Hâşiye alâ Envâri't-Tenzîl ve Esrâri't-Te'vîl
Müellif adı: Şeyh-zâde Muhyî ed-dîn Muhammed b. Mustafâ Kocavî (865-951/1460-1544)
Envanter No: 21 Hk 871
Fotoğraf No:16-17
Fiziksel Nitelik: 215x155-160x90 mm.
Ketebe Tarihi: 1226/1810
Cildin Tarihi: 19. Yüzyılın başı.

Eserin Cilt Özellikleri: Soğuk şemseli bir cilttir. Klasik formda şemse ve köşebentleri vardır. İçleri bulut ve hatâi grubu motiflerle tezyin edilmiştir. Salbekleri tepelik formunda olup içinde mücellit imzası yer almaktadır. Şemse etrafında *"S"* formunda soğuk cetveller vardır.




Resim 16-,17- 871-Diyarbakır Yazma Eser Kütüphanesi, Cilt (Üst Kapak, Şemse).

Eser No: 8
Eser Adı: Kurân-ı Kerîm
Envanter No: 45 Hk 3136/1
Fotoğraf No: 16-17
Fiziksel Nitelik: 360x240-215x145 mm.
Ketebe Tarihi: 1226/1810
Cildin Tarihi: 19. Yüzyılın başı
Eserin Cilt Özellikleri: Tam zemin müzeyyen mülemma şemseli bir cilttir. Bulut, rumî ve hataî grubu motiflerle tezyin edilmiştir. Bu alanın etrafı sülüs yazı türünde bir Hadis-i Şerif yazılıdır. Kalıp şeklindedir Üzeri yeşil kumaş kaplıdır.




Resim 18-,19- 3136/1- Manisa Yazma Eser Kütüphanesi, cilt (Kapaklar, Miklep).

Eser No: 9
Eser Adı: el-Muhtasar min Mesâ'ili'l-Vikâye Envanter No: 45 Hk 3136/1
Müellif Adı: Sadr eş-Şerî'a es-Sânî Ubeyd-Allâh b. Mes'ûd el-Buhârî (öl. 747/1346)
Fotoğraf No: 20-21
Fiziksel Nitelik: 250x150-170x65 mm.
Cildin Tarihi: 18. Yüzyılın sonu.
Eserin Cilt Özellikleri: Mukavva üzeri renkli kâğıt kaplı bir cilttir. Gömme şemselidir. Burada cilt imzası şemse ile salbeklerin ortasında ayrılan bir alana dilimli paftalar içerisinde yer almaktadır.

Şemse salbek yeşil mücellid imzasının (Amele Abdü Celil Mahdum Sahhâf) yer aldığı paftalar açık kahverengi kağıtla kaplıdır. Kapak etrafı yarım ay şeklinde zencerekle çevrilidir.



Resim 20,21- 63Hk.11 Şanlıurfa İl Halk Kütüphanesi,(Üst Kapak ve Mücellid İmzalı Pafta)

No: 10
Eser Adı: Dürerü'l-Hukkam fi Şerhi Ğureri'l-Ahkam,
Envanter No: Fatih1648
Müellif Adı: Muhammed b. Feramerz b. Ali el-Hanefi Molla Husrev.
Fotoğraf No:22-23
Fiziksel Nitelik: 235x138 mm.
Eserin Cilt Özellikleri: Azda olsa cilt üzerinde özellikle şemsede beyitler yazan ciltlere de rastlanmaktadır. İşte bunlardan birisi Fatih 1648'de kayıtlıdır. Mıklepli, Sertablı, mıklebi ve alt kapağı kahverengi deri ile onarılmış mukavva üzeri yeşil deri ile kaplı, eserinin alt ve üst kapak şemsesinde şu beyit yer almaktadır;

"Ziyası kalbimi rûşen eden ol mahdır demlerle
Yazıbdır Kâtib-i Kudret anı altın kalemlerle" (Özen, 2017)



Resim 22-23- Fatih1648 ,(Alt Kapak ve şemse,salbek)

Eser No: 11
Envanter No: 8494/1
Eser Adı: Azhar eş- Şuruh al'al İzzi
Müellif Adı: Abd-Allah İbn- Muhammad
Fiziksel Nitelik: 205 x 105 x 140 x 60mm.
Fotoğraf No: 24,25,26
Ketebe Tarihi: : 1140/1727.
Cildin Tarihi: 18.Yüzyıl
Eserin Cilt Özellikleri: Mukavva üzeri koyu kahverengi kahverengi deri kaplı, tamir görmüş cildin Şemsesinde "Şifâü'l-kulûb likâü'l mahbûb" (kalplerin şifası sevgiliye kavuşmaktır.) beyti yazılıdır. Bu beyitte; sevgilinin gönüllerin süruru, kalplerin şifası olduğu dile getirilmiştir. Bu beyit; Osman Hamdi Bey'in "kaplumbağa terbiyecisi" adlı eserindeki kapının üzerinde yazan beyittir.



Resim 24-25- 8494/1 Yusufağa, (Üst kapak ve şemse, salbek)

Eser No: 12
Fotoğraf No:26
Fiziksel Nitelik: 55x76
Hat: Nurullah Özdem ("Hilye-i Şerif")
Cilt: İslam Seçen-Betül Oral
Cildin Tarihi: 21.Yüzyıl

Eserin Cilt Özellikleri: Günümüzde de cilt ustalarımız yazılı cilt kapakları yapmaya devam etmektedirler. Kenarları deri Cihargûşe cilt üzerine yapılan bu tasarımın Selçuklu motifli kısımları deri oyma yapılmış ve ortalarına altın toplar konulmuştur. Rumi içi altınlar 24 ayar olup fırça ile bezenmiş ve etrafları iğne perdahı geçilmiştir. Cild üzerindeki 13 adet buketin yaprak ve dal kısımları alt katı transfer altınlı kâğıt olmak üzere 2 kat çalışılmıştır. Çiçeklerin tamamı tasarımcı tarafından ebru tekniği ile boyanan kâğıtlardan yapılmış olup, kat kat yapıştırma tekniği kullanılmıştır. Kenar bordürleri 24 ayar transfer altınlı kağıt üzerine baskı tekniği kullanılarak yapılmış, cetveller altınla çekilmiştir. Çiçek katları yer yer 15'i bulmaktadır. (Akçan, 2014)



Resim 26- (Alt-Üst kapak ve salbek ve mıklep)

Sonuç olarak:

İnsan gibi, maddelerin de muayyen bir ömrü vardır. Zamanın tahrip unsurlarından kurtulup günümüze ulaşmış sanat eserlerinin üzerin incelemelerde bulunmak, -eğer varsa- sanatkârlarının adı etrafında araştırmalar yapıp, sanat değerini ve sanatkârını bilinir hale getirilmesini sağlayacaktır.

Cilt kapaklarında bulunan yazıların sanat, edebiyat ve kültür açısından özgün metinler olduğunu görmekteyiz.

Bazı sanat dallarında olduğu gibi, mücellitler de eserlerine imzalarını pek koymamışlardır(tevazuundan olsa gerek),. Azda olsa cilt kapaklarında mücellit imzalarına da rastladık. Ancak imzalı cilt sayısının daha fazla olduğu kanaatindeyiz. Mücellid imzalarında *"Sahhaf"* tabiri *"Mücellit"* anlamında kullanılmıştır.

İncelediğimiz ciltler 15. Yüzyıl ile 19. Yüzyıllar arasında yapılmışlardır. Adı geçen imzalar ve yazılar; şemse, köşebent, sertab, mıkleb ve kab içlerinde olmak üzere cildin bütün bölümlerinde kullanılmıştır.

Osmanlı ciltlerinde özellikle Kur'an-ı Kerim'in sertabında Vakıa Suresinin 79 arabi yazılıdır. (La yemessuhu illelmutahherune)

Çeşitli ayetler, sureler ve hadisler yazılı ciltlere rastlanılmıştır.

Kelime-i Tevhid ve dua cümlelerine de rastlanılmaktadır.

Yazılar kalıpla basıldığı gibi fırça ile yazıldığını da görüyoruz.

Genelde lake ciltlerde yazılar olduğu görüldü.

Yazılı cildin içinde yer alan kitapların hat ve tezhiplerinin ince işçilik olduğunu tespit edildi.

Osmanlıda kapak dış yüzü kadar kapak iç yüzlerinin de müzeyyen olduğunu müşahede olundu. Günümüzde de mücellitler yazlı cilt kapaklarını azda olsa yapmaya devam etmektedirler.

KAYNAKÇA

Akçan, A. (2014). *Uluslararası Cilt Cilt Sanatı Buluşması,* İstanbul : İBB.

Balcıoğlu, T. H. (2018). *Medeniyet Tarihinde Kütüphaneler.* İstanbul: Büyüyen Ay.

Gacek, A. (2017). *Arapça El Yazmaları İçin Rehber.* İstanbul: Klasik.

Gürcan Yardımcı, K. (2017, Eylül). Desen Estetİğİnİn Görünürlüğü; Osmanli Dönemİ Cİlt Sanati. *Kesit Akadem Dergisi*(9), 223-232.

Kara, H. (2015). *Konya Mevlâna Müzesi Müzelik Eserler Bölümünde Bulunan Osmanlı Dönemi Ciltleri.* Konya, Konya: SÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özen, M. E. (2017). *Türk Cilt Sanatı,* İstanbul.

Şahin, B. (2014). Yazma Eser Ciltlerinde Cilt Ustası İsimleri ve Cilt Tamir Kitabeleri. A. Akçan içinde, *Uluslar Arası Cilt Sanatı Buluşması Sempozyumu - Tebkiğler-* (s. 81-88). İstanbul: İstanbul Büyük Şehir Belediyesi.

Tanındı, T. (1993). *. Türk Cild Sanatı. Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı.* Ankara.

7. OTURUM (7. SESSION)-A Salonu (A Hall)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. Mehmet AÇA-Dr. Öğr. Üyesi (Assist. Prof. Dr.) Pakize ÇOBAN KARABULUT

MENGEN GİYİM KUŞAMI ÜZERİNE İŞARETLEME SİSTEMLERİNE DAİR DEĞERLENDİRMELER VE İKONOGRAFİK ÇÖZÜMLEMELER

EVALUATIONS AND IONICOGRAPHIC SOLUTIONS IN MARKING SYSTEMS ON MENGEN CLOTHING

S. Dilek YALÇIN ÇELİK*

ABSTRACT

Mengen is a town of Bolu province. Appearances and ornaments seen in the clothing of the Mengen clothing show a development parallel to the cultural structure, socio-economic level, geography and climatic conditions of the local people. It will be possible to reach some information about the ethnological origins of the local people when the marking system on the local clothes is solved and the codes are read.

Mengen is in a wooded area and a deep valley. The lack of distance to important centers and trade routes on the other hand have led to the formation and strengthening of a closed culture and economy system. These elements have survived to very late times, limited in parallel to climate, geography and economic conditions, which have provided the tradition of dressing and processing culture, change and transformation. Therefore, this study will show that the iconographic solutions on the clothes, marking systems not only contributed to the Turkish clothing culture, but also shed light on the unknown history.

Locations are a general way of approaching folk culture, epics and legends and secondary sources where history documents are missing in micro-history examinations to be performed on regions. On the other hand, in recent years studies such as clothing culture, eating and drinking culture, names and onomastics, cultural studies and analysis, special histories, personal and institutional backgrounds etc. are also important sources in micro history studies.

This work aims to clarify the unknowns of the local history by going out from the region of clothing of the region.

Mengen, 1960'li yıllara kadar yüzyıllardır devam eden geleneksel giyim ve kuşam kültürünü kendi içerisinde barındırmış neredeyse hiçbir değişikliğe gitmeden kuşaktan kuşağa bu kültür ve değerlerini aktarmıştır. 1960'lı yıllardan itibaren diğer illere verilen göç, Türkiye gerçekleri, bölgede yaşanan zorunluluklar gibi birçok neden köyler ve kentler arasında hızlı bir şehir kültürü lehine karşılıklı iletişimin oluşmasına neden olmuş değerler yavaş yavaş başkalaşmış ve kırılmalar oluşmaya başlamıştır. Denilebilir ki, çok yakın bir zamana kadar yöredeki giyim ve kuşam kültürü bilmediğimiz bir zaman aralığındaki geçmişin izlerini neredeyse hiç değiştirmeden taşımıştır. Dolayısıyla yöredeki giysiler bir çözümlemeye tabii tutulduğunda bölgenin kültürel yapısı, sosyal durumu ve tarihi hakkında bir bilgiye ulaşabilmek mümkün olacaktır.

Mengen adına giysi çözümlemeleri ayrıca şu anlamda da değer taşımaktadır. Mengen bir orman kasabasıdır. Anadolu coğrafyasında tüm Türk tarihi boyunca özellikli bir konumda olmadığından (başkent, kültür şehri, ticaret merkezi, askeri üs vb.) yazılı kaynaklarda, tarihsel metinlerde, yöre hakkında yeterli

* Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Beytepe Ankara.

ve tam bir bilgi bulabilmek imkânsızdır. O nedenle "*Mengen giyim kuşamında görülen bezeme ve süslemeler, yöre halkının kültürel yapısı, sosyo-ekonomik düzeyi, coğrafya ve iklim koşullarına paralel bir gelişim göstermektedir.*" (Yalçın Çelik, 2015: 95) ve bize önemli bilgiler sunmaktadır. Bu bildiri ile giysiler üzerinden farklı bir bakış açısından değerlendirme yapılarak mikro ölçekli bir tarih bilgisine ulaşabilmek mümkün müdür, bu araştırılacaktır.

Mengen'in erkeklere özel ve tipik bir giysi geleneği bulunmamaktadır. Erkek giyimi neredeyse Cumhuriyet ile birlikte değişmeye başlamış ve eski, geleneksel yapısını tamamen kaybetmiştir. Fotoğrafın ve hareketli görüntünün takip edebildiği tipik erkek giyimi hakkında bilgi nadirdir. Sandıkta, elde ve evde de eski erkek giysileri saklanmamış, kullanılan giysiler eskiyince kaldırılıp atılmıştır. Dolayısıyla bugün değerlendirme yapabileceğimiz örnek neredeyse yok hükmündedir.

Bununla birlikte kadın giysileri tipiktir ve dikkat çekecek derecede Türk giyim kuşamına dair değerleri içerisinde barındırmaktadır. Gerçekten de denilebilir ki, Mengen kadın giysilerinde geleneksel öğeler içeren bir giyim üslûbunun belirlenmiş olduğu ve günümüze kadar da yaşatıldığı dikkati çekmektedir. Özellikle kadın giyimindeki "özel gün" ve "tören" giysileri tipik özellikleri içerir.

Mengen giysileri ve bu giysiler üzerinde görülen işlemeler daha çok halk sanatının bir devamı niteliğindedir. Yörede var olan giysilerde, "*Osmanlı sanatı, Saray ve şehir kültürü ve etkisi neredeyse yer almaz. Saray sanatı işlemeleri, hem malzeme hem de işleme türü açısından son derece zarif ve ince bir bütünlük içerisinde değerlendirilmektedir. Mendiller, ipek örtü ve peşkirler, elbise süslemelerinde görülen zarif detaylar, başörtü ya da baş süslemeleri için kullanılan aksesuarlar vb. Mengen kıyafetlerinde*" (Yalçın Çelik, 2015: 95) görülmemektedir.

Buna karşılık yörede kadınların giydikleri başlıklar (fes, poğ, yaşmak vb.), duvaklar (üç etek, ferace), kuşaklar (peşkirler), cepkenler üzerinde yer alan süsleme ve bezemeler neredeyse Türk tarihinin kronolojisine ve dönemlerine tanıklık eder bir özellik içermektedir. Kronolojik olarak en eskiden yeniye doğru gidilecek olunursa, ham maddesi yün olan giysiler yöre halkının alışkanlıklarını ve değerlerini neredeyse Orta Asya Türk kültürüne kadar geriye götürmektedir. Örneklemek gerekirse kuşak ve çorap işlemeleri, Orta Asya Türk kültürüne yaptığı göndermeler açısından dikkati çekmektedir.

Kuşaklar yün malzemeden dokunmuş olup her "şak"ında beş dikey renkli sıra bulunmaktadır. İki dikey sıra koyu kırmızı ya da bordo, iki dikey sıra yeşil ve bir dikey sıra siyah renkli yün iplikle dokunmuştur. Dokunan bu yüzey üzerine başka renk ipliklerle elde stilize edilmiş motifler işlenmektedir.

Kuşaklar üzerine işlenen işlemelerin, motif ve şekillerin biçim ve özellikleri aynı zamanda bir çeşit damga ve sembol değeri taşımaktadır. Damgalar ve semboller zamana ve mekâna direnen bir kültür taşıyıcılığı görevi üstlenmektedir. Bu bakış açısından bir değerlendirme yapıldığında da giysilerde bir çeşit şifreleme biçimi ile karşı karşıya kalınmakta ve yazılı olmayan bir sosyal ve kültürel tarih için okuma biçimleri geliştirilebilmektedir.

"*Kuşak nakışları bu tarz içerisinde en eski dönemi simgelemektedir. Kadınların dokuma üzerine elde yaptıkları bu işlemeler, çok basit bir mantıkla kuşaktan kuşağa aktarılmıştır. Kuşak üzerinde yer alan nakışlar, Türk damgalarını ve runik harfleri andıran şekiller biçiminde işlemenin ana temasını oluştururlar. Bu işlemelerin zaman içerisinde ne şekilde deforme olduklarını bilememekle birlikte*

görüntü, en ilkel modellerin kuşaklar üzerinde yer aldığını açıkça göstermektedir." (Yalçın Çelik, 2015: 98)

Kuşak dokumaları aynı kalmakla birlikte, üzerindeki işlemeler yöre içerisinde köylerde, köyden köye farklılıklar göstermektedir. Tarihi Türk boylarının damgalarını andıran bu işlemeler, belli ki zaman içerisinde elden ele değişirken deforme olmuş, asıllarından uzaklaşmıştır. Tarih kitaplarında da bölgeye yerleşen Oğuz boyları arasında açıkça Kınık, Kayı, Avşar, Çepni ve Salur boyları geçmektedir. Belli ki bu boyların damgaları stilize edilmiş bir biçimde kuşaklara yansımış, zaman içerisinde de deforme olmuştur. Yöredeki kuşak örneklerinden birkaçı şöyle sıralanabilir:



(Yalçın Çelik, 2015: 100)



(Yalçın Çelik, 2015: 101)



(Yalçın Çelik, 2015: 104)

Mengen açısından kuşaklarda olduğu gibi çoraplarda da özellikli işlemeler bulunmaktadır. Özellikle kadın çorapları beyaz renkli yünden yapılmakta, başlangıçtan dört parmak kadar gelecek bölüm renkli ipliklerle örnekler atılarak işlenmektedir. Yörede bunlara "burun çorap" adı verilmektedir. Burunlar desenlerine göre yine yöre ağzında geçtiği şekliyle şu isimleri almaktadır: Güllü burun, kuş ayağı, zülüf tarağı, baklava dilimi, tarak burnu, köpek izi… Bu isimler bile, yaşanan toplum ve o toplum içerisindeki insanlar ile insan ilişkileri açısından bir bilgi bankası oluşturmaktadır. Tabiata bağlı bir halk yaşam biçiminin izleridir bunlar.



(Yalçın Çelik, 2015: 106)



(Yalçın Çelik, 2015: 108)



(Yalçın Çelik, 2015: 108)

Kuşak ve çorap Mengen'in hayvancılık ile geçimini sürdüren göçebe kültürüne ait göndermelerde bulunurken, poğlar daha yakın dönem yerleşik hayata geçmiş zamanlara göndermelerde bulunmaktadır.

Poğlar yörede pamuklu kumaştan dokunmuş beyaz renkli dokumalardır. İki parça halindedir. Bu iki parça birleştiğinde, bir metreye bir metre kare şeklinde bir dokuma ortaya çıkmaktadır. Poğlar üzerine yapılan desen ve kullanılan malzemeye göre isim almaktadır: "Nakışlı poğlar" ve "telli poğlar".

Nakışlı poğların dörtkenarı renkli ipliklerle dokunmaktadır. Önce siyah renk ile bir taban oluşturulur (yöre adıyla suyunu çekmek) sonrasında da renkli ipliklerle işlenir (yöre adıyla çeşidini dökmek). Nakışlı poğlar bu bakış açısıyla incelendiğinde, çiçek desenlerinin çoğunlukta olması, simetrik kompozisyonlar bu giysilerde İslâm sanatından gelen Türk kültürü bezeme üslûbunun etkisi olduğu izlenimini uyandırmaktadır.

Mengen giyiminde poğlarda, çiçek, tomurcuk, dal, yaprak, ağaç, meyve motifleri bir sap ya da dal kıvrımı üzerinde ya düz ya da zikzaklı yollar halinde iki yönlü olarak kompoze edilmiştir. Anlatılanları daha da somut verilerle desteklemek gerekirse, poğlardaki nakış isimlerinden başlanabilir. İsimler, şöyle sıralanabilir: Akçaağaç yaprağı, çekirdek nakışı, diken gülü, döngel nakışı, dut yaprağı, meşe yaprağı, kiraz nakışı, kürten yaprağı, üç güllü, yedi güllü... vd.

Oysa telli poğlar ele alındığında, çevre kenarlarında değil çoğunlukla beyaz pamuklu dokumanın her tarafında dağınık bir biçimde çevrenin bütününü kapsayacak şekilde bir kompozisyon dikkati çeker. Kare şeklindeki çevrenin her tarafına serpme geometrik bezeme içerisine girebilecek motifler (yıldız teli, tek geçim... gibi) tel kırma tekniği ile yerleştirildiği gibi yine çevrenin her tarafına bitkisel bezeme (yaprak teli, asma yaprağı... gibi) ya da hayvan üslûbu (kuş teli, kelebek teli.. vb.) içerisine girebilecek motifler yerleştirilir.

Telli poğ ve nakışlı poğ arasındaki bu üslûp farkının en önemli nedeni kullanılan malzemenin farklılığından ve bu malzemenin kullanımından kaynaklanmaktadır. Bir de nakışlı poğlar bordür şeklinde dörtkenarda yer almakla birlikte telli poğlarda tüm yüzey nakışla süslenmektedir.



(Yalçın Çelik, 2015: 109)



(Yalçın Çelik, 2015: 109)



(Yalçın Çelik, 2015: 118)



(Yalçın Çelik, 2015: 121)



(Yalçın Çelik, 2015: 114)



(Yalçın Çelik, 2015: 119)

Bu bildiride sadece Mengen kıyafetleri içerisinde kuşak, çorap ve poğlar detaya girilmeden değerlendirmeye alınmıştır. Giysiler için kullanılan malzeme, onların yapılış biçimi, süsleme ve işleme teknikleri giysiler aracılığı ile de bir yöre hakkında bilgi edinmemişe olarak vermektedir. Sosyal, ekonomik, kültürel ve tarihi bilgilere bu yolla ulaşılabilir. Tüm Türkiye bağlamında bu tarz yapılacak incelemeler ile yazılı tarih içerisinde yaşanan boşluklar tamamlanabilir. Farklı bir dilde kültürel kodlarla dokunmuş bir atlas oluşturulabilir.

KAYNAKÇA

DÖKER, Belkıs Özdemir (1996), *Bolu İli Mengen İlçesi Çevre İşlemeleri*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

ÖZDEMİR, Melda Fatma YETİM ve Hülya KÖKLÜ (2011), *Bolu İli Yöresel Kıyafetleri ve Folklorik Yapma Bebek Üretiminde Değerlendirilmesi.* Bolu: Bolu Belediyesi Bolu Araştırmaları Merkezi Yayınları.

YALÇIN ÇELİK, S. Dilek (2015), *Mengen'de Geleneksel Giyim Kuşam (Mikro Ölçekli Kültür Tarihi Çalışması).* Bolu: Abant İzzet Baysal Üniversitesi Bolu Halk Kültürünü Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları No: 12.

HAZIR GİYİM SEKTÖRÜNDEKİ İŞ İSTASYONLARININ VE KULLANILAN ARAÇ-GEREÇLERİN ERGONOMİK AÇIDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

(AN ERGONOMICS ANALYSIS OF WORKSTATIONS AND TOOLS-EQUIPMENT USED IN THE APPAREL SECTOR)

Özlem KAYA*

ABSTRACT

Several work accidents and occupational diseases at apparel establishments may be related to workstations and equipment that are not suitable for the employee or not designed ergonomically. The most tangible evidence for this are the work accidents that were experienced and reported. There are various solid steps that may be taken on a sectoral level in order to minimize these accidents and prevent occupational diseases that may occur. It would be a more appropriate step to take to firstly rigorously analyze and know about risk factors that lead to work accidents and occupational diseases and reduce the business' efficiency in workstations in the apparel sector and take on the potential improvements that may be carried out after this process.

According to statistics, Turkey is ranked in the top levels especially in terms of work accidents experienced in the apparel sector. This is why it is important to analyze the workstations and equipment in the apparel sector ergonomically and determine the potential risks. This study observed 50 apparel production establishments that were operational in Istanbul, Turkey in 2017. The workstations of these establishments and the equipment used in these establishments were ergonomically analyzed, and some recommendations for improvement were provided by also considering the OSHA criteria.

Keywords: Ergonomics, apparel sector, Workstations, Occupational diseases, Work accidents

GİRİŞ

Hazır giyim üretiminin yapıldığı işletmeler, üretim yapıları bakımından diğer sanayi kollarına göre daha az sermaye gerektiren ve işgücü yoğun sanayi kolları arasındadır. Hazır giyim sektörü gelişen teknolojilere rağmen hala emek yoğun yapısını korumaktadır.

Hazır giyim sektöründe yapılan işler açısından, işgörenler tasarım, kesim, dikim, üretim, ütü, paketleme gibi işleri yapmaktadırlar (Chan, vd., 2002). Bu işlerin doğası gereği özellikle işe bağlı bazı sorunların olması kaçınılmaz bir durumdur. Özellikle ergonomik olarak tasarlanmayan iş istasyonları ve kullanılan araç-gereçler bakımından işgörenlerin karşılaştıkları sağlık sorunları, meslek hastalıkları ve iş kazaları sık karşılaşılan durumlar arasındadır. Karşılaşılan bu sorunların şiddeti, işin özelliğine, kısıtlı ve sürekli iş duruşlarına, çok tekrarlı eylemlere bağlı olmakla birlikte ergonomik risk faktörlerinin rolünün de büyük olduğu bir gerçektir. Hazır giyim sanayindeki bu durum, özellikle çalışma koşulları ve ilgili sorunlar üzerine birçok araştırma yapılmıştır (Keyserling vd., 1982; Punnett vd., 1985; Blader vd., 1991; Nag vd., 1992; Anderson vd., 1993; Serratos-Perez ve Mendiola-Anda, 1993 ve Chan vd., 2002). Yapılan bu araştırmalarda da elde edilen bulgular kısıtlı duruşlar, uygun olmayan vücut duruşları, aynı pozisyonda çalışma,

* Dr. Öğr. Üyesi, Hitit University, Faculty of Fine Arts, Design and Architecture.

tekrarlayan hareketler ve özellikle ergonomik olarak tasarlanmayan iş istasyonları ve kullanılan araç-gereçlerin işgörenler üzerindeki etkisini ortaya koymuş ve çalışmamızı destekler nitelikte olmuştur.

Aynı zamanda Ahasan ve Rabiul'un da (2002) araştırmalarında belirttiği gibi fiziksel olarak işyerinin ve kullanılan ekipmanların kötü tasarımı işgörenlerin yaşadığı fiziksel rahatsızlıklara olumsuz anlamda katkıda bulunmuştur. Bu durum özellikle az gelişmiş ülkelerde olduğu gibi ülkemiz hazır giyim sanayinde de çalışma yasaları ve Uluslararası Çalışma Örgütü'nün karar ve uygulamalarına uyulmaması ile ilişkili olabilmektedir. (Bongers vd., 2002).

Hazır giyim işletmelerindeki ergonomik risk faktörlerini tanımak ve tanımlamak tehlikelerin düzeltilmesinde ve işgörenin korunmasında ve iş istasyonlarının iyileştirilmesinde önemli bir ilk adımdır (Mukund, vd., 2014). Bu noktada, bu çalışmada hazır giyim sektöründeki iş istasyonlarının ve kullanılan araç-gereçlerin ergonomik açıdan değerlendirilmesi amaçlanmıştır.

YÖNTEM

Hazır giyim sektörü gelişen teknolojiye rağmen işgücü yoğun bir sanayi koludur. Artan rekabet ile birlikte sektörde, işgörenlerin içinde yer aldığı iş istasyonları ve kullandıkları araç-gereçlerin durumu önem kazanmıştır. Bu bakımdan çalışmanın amacı hazır giyim sektöründeki iş istasyonlarının ve kullanılan araç-gereçlerin ergonomik açıdan değerlendirilmesidir. Bu amaç doğrultusunda, 2017 yılı içerisinde İstanbul'da üretim yapan 50 hazır giyim işletmesi gözlenmiştir. Bu işletmelerdeki iş istasyonları ve kullanılan ekipman ergonomik açıdan değerlendirilmiş, OSHA kriterleri de dikkate alınarak bazı iyileştirme önerileri getirilmiştir.

BULGULAR

Hazır giyim sektörü *az tehlikeli* sınıfta yer almasına rağmen sektörde iş kazası ve meslek hastalığına neden olabilecek birçok tehlike bulunmaktadır. Bu tehlikelerin başında ergonomik riskler gelmekte olup ergonomik riskler nedeniyle oluşan rahatsızlıklar, sektördeki öncelikli sorunlar arasındadır. Sektördeki işgörenlerin en çok şikayetçi olduğu konuların başında sırt, bel, omuz ağrıları, el, kol, dirseklerde ağrı, yanma, boyun düzleşmesi, ayak ve bacaklarda ağrı, göz sorunları gelmektedir (Kaya ve Özok, 2018; Tezcan, 2008). Hazır giyim üretim aşamaları gözlemlendiğinde işgörenlerin ya sürekli oturduğu ya da sürekli ayakta çalıştığı görülmektedir. Oturarak çalışanların mesai saatleri süresince sürekli aynı pozisyonda el, kol ve gözlerini kullanarak çalışması, çalışma masalarının ve sandalyelerin ergonomik-ayarlanabilir olmaması, ortamdaki yetersiz aydınlatma, termal konfor koşullarının uygun olmaması, işin sürekliliği ve üretim programına göre işin yetişme zorunluluğu gibi nedenlerden dolayı işgörenlerde sağlık sorunları oldukça sık görülmektedir. Ayakta çalışan işgörenler için de benzer sorunlar mevcuttur. Bununla birlikte kumaş toplarının taşınması, istiflenmesi, tezgaha yüklenmesi gibi elle taşıma işlerinde çalışan işgörenler de ergonomik risklere maruz kalmaktadır (Tezcan, 2008). Bu iş istasyonlarında maruz kalınan ya da yanlış yapılan (çalışma duruşları, tekrarlı ve sürekli işler, vb.) ve kullanılan araç-gereçlerden ötürü karşılaşılan sorunların çözümünde ergonomi önemli bir araçtır.

Ergonomi, insan ve makine arasındaki çatışmaların ortaya çıktığı alanlarda da önemli bir rol oynamaktadır. Her bileşenin diğerleriyle senkronize şekilde

çalışabilmesi için farklı bileşenleri tek bir sisteme dokundurarak işi kişiye uydurmaktadır. Bu bileşenler, işgöreni, çalışma ortamını hem fiziksel hem de organizasyonel görev ve çalışma alanını içermektedir.

Fotoğraf 1'de hazır giyim işletmelerine ait iş istasyonları ve kullanılan araç-gereçlere yer verilmiştir.

Fotoğraf 1 incelendiğinde, işletmelerde farklı birimlere ait iş istasyonlarının ergonomik olarak tasarlanmadığı görülmektedir. Fotoğraflar incelendiğinde, özellikle kesim, dikim ve ütüleme bölümünde ergonomik sorunların işgörenler arasında bazı problemlere yol açtığı ve yapılan gözlemler sonucu insan ve makine ara yüzü arasındaki uyumsuzluğun, dikim ve kesim bölümlerinde daha belirgin olduğu görülmektedir. Bu açıdan çalışmada bu iki bölüm üzerine daha fazla odaklanılmıştır.

Kesim bölümünde serme makinesine kumaşın yüklenmesi, yayılması, kesilmesi ve istiflenmesi sırasında ergonomik olarak tasarlanmayan iş istasyonları sebebi ile bazı sorunların yaşandığı ve özellikle kesim masalarının yüksekliği, genişliği, kesim alanı gibi noktaların işgörene uygun ayarlanabilir olmaması görüş ve işlemi yapış alanının uygun olmaması sebebi ile bazı sorunların yaşandığı görülmektedir. Aynı zamanda kesim sırasında kullanılan kesim robotları, el bıçakları ve hızarların yüksekliği ayarlanabilir olmayan masalarda konumlandırılmış olması ve işgörenin görüş alanının dışında veya çok yakınında olması sebebiyle iş kazalarının yaşanması noktasında riskler taşımaktadır.

Fotoğraf 1: Hazır Giyim Sektöründeki İşletmelere Ait İş İstasyonları ve Kullanılan Araç-Gereçler





Fotoğraflarda verilen farklı işletmelere ait dikim bölümleri dikkate alındığında, özellikle dikiş masaları, kullanılan sandalye ve masalar, zemin yüzeyi, çalışma alanı, ortam aydınlatma ve havalandırması açısından uygun olmayan bir dizi sorunun varlığı dikkat çekicidir. Bu sorunların çözümünde basit ama zorunlu bazı düzenlemeler ile çözüm mümkün olabilmektedir. Fotoğraf 2'de önerilen araç-gereçler ve hususlara dikkat edilmesi durumunda yaşanabilecek sorunların çözümüne katkı sağlanmış olabilir.

Fotoğraf 2: Ergonomik Araç-Gereçler



İşgörenlerin daha az gövde veya boyun fleksiyonu ile daha dik bir duruş almasını sağlayan çalışma alanı ve ekipman tasarımı özellikleri Fotoğraf 1'de verilen araç-gereçler ve kullanılan sandalye ve masalarla sağlanabilir. Bu

bakımdan işletmelerin, işgörenlerin sağlığı ve işletme verimi açısından belirtilen noktalara dikkat etmesi son derece önemlidir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışma, özellikle işgörenlerin sağlığını ve iş verimini etkileyen, işletmelerdeki iş istasyonlarının ve kullanılan araç-gereçlerin ergonomik olup olmadığını ortaya koymaktadır. Aynı zamanda çalışma ile sektörde ergonomi bilincinin çok az olduğu gerçeği de ortaya konulmuştur. Çalışma ile iş istasyonu tasarımında ergonomik bilgiler ve ergonomik analizin önemi bir kez daha vurgulanmış ve işgörenlere etkisi, bu işletmeler özelinde değerlendirilmiştir.

İşgörenlerin sağlığını ve refahını artırmak için işgörenlere maksimum rahatlık sağlamak amacıyla iş tasarımı, makine düzeni araç-gereç kullanımı ve çalışma koşullarında geniş bir geliştirme alanı ihtiyacı olduğu görülmektedir. Bu nedenle hazır giyim sektöründeki işletmelere aşağıda belirtilen öneriler sunulmuştur:

Uygunsuz pozisyonlarda çalışma (kesim, üretim, kalite kontrol, paketleme), tekrarlayan hareketler (kesim, üretim, kalite kontrol, paketleme), elle taşıma (depolama, nakliyat), oturma, sürekli ayakta durma, tüm vücut ve el kol vibrasyonu gibi işlerin yoğun olduğu bölümlerde özellikle;

İşgörenlere belirli aralıklarla oturabilecekleri bir sandalye veya tabure sağlanmalıdır. Çalışma masası farklı yükseklikteki işlere göre ayarlanabilir olmalıdır. Eğer çalışma alanının ayarlanması mümkün değilse uzun çalışanlar için çalışma masası destek kullanılarak yükseltilmelidir. Kısa boylu işgörenlerin ise bir platform üzerinde çalışması sağlanmalıdır. Ayak dinlenme destekleri kullanılmalıdır. Bu destekler ayaklarda acı ile ağrı hissini engelleyecek ve işgörenin pozisyon değiştirebilmesine olanak sağlayacaktır. Böylece sırt ve bacaklardaki ağrı şikayetleri azalacaktır. Fotoğraf 1'de görüldüğü gibi koltuklar sert ve ahşap olup aynı zamanda gövde ve boynu bükme gibi stresli işlerden sonra üst vücudu istirahat etmek için ara verildiğinde işgöreni rahat ettirecek sırt desteğine sahip değildir.

Dolayısıyla bu sorunlara çözüm olabilecek çalışma alanı ve ekipman tasarımı özellikleri ergonomik olmalıdır. İşgörenler ergonomik paspas üzerinde çalışmalıdır. Yerler temiz, düz ve kaymaz olmalıdır. Kullanılan araç-gereçlerin dikkatle seçilmesi ve kullanılması gerekmektedir. El bıçaklarının kullanımı sırasında uygun boyutta eldiven kullanımı ve ayaklarda koruyucu ayakkabının olması konusunda dikkat edilmelidir. Yapılacak her görev için doğru alet ve koruyucu ekipmanın kullanımı ve herhangi bir işte doğru çalışma şekli ve takip edilmesi gereken her türlü güvenli çalışma prosedürü (örneğin bıçak değişim sıklığına dikkat edilmelidir, motorlu ve otomatik kesme tablolarında bıçağın hareket halindeyken uyarı sinyalleri takılmalıdır, beş parmaklı zincir postası eldiveni, tüm operatöre uyan ve kesme işlemi sırasında ve bıçakları işlerken her zaman kullanım için müsait olmalıdır, kesim bıçağının açıkta kalan kısmını tam olarak örtmek için makinelere otomatik olarak ayarlanabilen muhafazalar takılmalıdır) dikkatle uygulanmalıdır.

Bu bağlamda, çalışmada hazır giyim sektöründeki işletmelerde çalışma koşullarının veri tabanını, işgörenlerin çalışma koşullarının ergonomik bir değerlendirmeyle genişletmek ve gözlemlenen sorunların üstesinden gelmek için belirtilen olası çözümler önerilmiştir.

KAYNAKÇA

Ahasan, M.R., (2002), Occupational Health, Safety and Ergonomic Issues in Small and Medium-Sized Enterprises in a Developing Country, Department of Process and Environmental Engineering; University of Oulu, Oulu.

Anderson, J.H., Gaardboe, O., (1993), Musculoskeletal Disorders of The Neck and Upper Limb Among Sewing Machine Opera- Tors: A Clinical Investigation. *Am. J. Ind. Med.*, 24, pp: 689-700.

Blader, S., Barck-Holst, U., Danielsson, S., Ferhm, E., Kalpamaa, M., Leijon, M., Lindh, M., Markhede, G., (1991), Neck and Shoulder Complaints Among Sewing Machine Operators: A Study Concerning Frequency, Symptomatology, And Dysfunc- Tion. *Applied. Ergonomics*, 22, pp: 251-257.

Bongers, P.M., Kremer, A.M., Ter Laak, J., (2002), Are Psychosocial Factors Risk Factors For Symptoms and Signs of The Shoul- Der, Elbow, or Hand/Wrist? A review of The Epidemiological Literature. *Am. J. Ind. Med.*, 41, pp: 315-342.

Chan, J., Janowitz, I., Lashuay, N., Stern, A., Fong, K., Harrison, R., (2002), Preventing Musculoskeletal Disorders In Garment Workers: Preliminary Results Regarding Ergonomics Risk Factors and Proposed Interventions Among Sewing Machine Operators In The San Francisco Bay Area, Applied Occupational and Environmental Hygiene, 17(4), pp: 247-253.

Kaya, Ö., Özok, A.F., (2018), Hazır Giyim İşletmelerinin Ergonomik Risk Etmenleri Yönünden Değerlendirilmesi, *Mühendislik Bilimleri ve Tasarım Dergisi*, Yayınlanma Aşamasında.

Keyserling, W.M., Donoghue, J.L., Miller, A.B., Punnet, L., (1982), Repetitive Trauma Disorders in The Garment Industry, Technical Report: NIOSH Contract No PO 81-3220 (Department of the Environment Health Science, Harvard School of Public Health, Boston, MA).

Mukund, A., Amanprasad, B.H., Rajeswara, R.K., Subramanya, K.N., (2014), Ergonomic Evaluation of The Work Stations In a Garment Manufacturing Industry, An Exploratory Study, International Journal of Mechanical And Production Engineering, ISSN: 2320-2092, Volume- 2, Issue- 4, April, p: 54-57.

Nag, A., Desai, H., Nag, P.K., (1992), Work Stress of Women in Sewing Machine Operation, *J. Human Ergol.*, 21, pp: 47-55.

Punnett, L., Robins, J.M., Wegman, D.H., (1985), Soft Tissue Disorders in The Upper Limbs of Female Garment Workers. *Scand. J. Work Env. Hea.*, 11, pp: 417-425.

Serratos-Perez, J., Mendiola-Anda, C., (1993), Musculoskeletal Disorders Among Male Sewing Machine Operators in Shoe-Making. *Ergonomics*, 36, pp: 793-800.

Tezcan, E., (2008), Hazır Giyim Sektöründe İş, Sağlığı ve Güvenliği Tehlikeleri, *Makine ve Mühendis Dergisi*, 584, (49), s: 25-27.

OSHAS's Ergonomic Solutions (2018), https://www.osha.gov/SLTC/aafa/standards.html

KONYA ÇEYİZ KÜLTÜRÜNDE FİLİZE OYALI ÇEMBERLERİN ÖNEM VE ÖZELLİKLERİNİN BELİRLENMESİ

(DETERMINATION OF THE IMPORTANCE AND CHARACTERISTICS OF THE POINT LACE IN KONYA DOWRY CULTURE)

Miyase ÇAĞDAŞ*
Emine ESİRGENLER**

ABSTRACT

Point lace, which is from our handicrafts with rich resources, is the source of communication in which decoration and non-verbal arts are expressed. The fact that the word "oya (the closest definition is point lace or needlepoint)" does not exist in other languages shows that it belongs to Turkish women. Point lace is rich in variety and exhibit important features with its deeply rooted past.

The purpose of the research is to carry out daily life and to keep cultural dowry values of Konya alive via determining the importance and characteristics of point lace as an embroidery around cheesecloth. Although the prevalence of the point lace in Konya is gradually decreasing as it takes great effort and time, it is still sent to mother-in-law in the dowry chest as a tradition. When its form, color and usage area is examined, it is seen that the common use of the point lace which belongs to Konya is getting lost. The bride used to make this skill-requiring work for her mother-in-law from silk yarn in green tones for decoration of the edges of the cheesecloth and has become a source of income for poor families. It's a must for mother-in-law bag prepared by the bride and her family. Today it is made with the crochet instead of needle. The old tradition of point lace symbolizes happiness and peace as the old Konya houses were in vineyards. Hyacinths and lilies may also be added among these handicrafts. the researchers. The traditional point lace has been searched without losing its unique properties, and it has been tried to be protected through transforming into a source of economic income today along with some suggestions.

In the present research which is in survey model, point lace made around cheesecloth to decorate it formed the population regarding Konya dowry culture. 5 of these handicrafts that are considered as having the characteristics representing the population taken as samples and the most appropriate ones were examined through the observation fiche developed by

Key Words: Konya, point lace, embroidery cheesecloth, dowry culture.

GİRİŞ

İğne oyaları; kültür mirası olarak nineden toruna devredilir ve çeyiz sandıklarında özenle saklanır. Konya çeyiz kültüründe iğne oyalı çemberler oldukça önemli bir yere sahiptir.

Renkli ipek iplikler ve iğne ile yapılan iğne oyası; yemeni, çevre, çember, mendil kenarlarına, kıvratma gömleğin (göyneğin) yakasına, kol ağzına, hotozlara

* Dr. Öğr. Üyesi, S. Ü. Sanat ve Tasarım Fakültesi, Konya.
** Öğr. Gör., S. Ü. Sanat ve Tasarım Fakültesi, Konya.

ve kadın başlıklarına süsleme amacıyla uygulanır. Oyaların tekniklerine göre koza, mum, boncuk, dokuma gibi adları vardır. (Önder, 1995: 154).

İç Anadolu Bölgesi'nin tarihi ve kültürüyle önemli ili Konya; geleneksel el sanatları; çeşitlilik, kullanılan malzeme, uygulanan teknik ve beceri bakımından önemli mirasa sahiptir. Hızlı kentleşme sürecine girmiş Konya'nın halk el sanatları; doğum, evlenme ve ölüm gibi hayatın üç ana dönemi etrafında şekillenerek gelişim göstermiştir. Evlenme gelenekleri içindeki çeyiz kültürü ile geçmişten günümüze Konya'da birçok halk sanatı ve ürünleri korunarak yaşatılmıştır (Nas, 2012:1621).

İğne oyası; iğne yardımıyla ipliğin ilmek atılarak düğümlenmesi ile ortaya çıkan örgü çeşididir (Nurhan,2000: 4). Özbel; Oyayı, süslenmek ve süslemek ihtiyacıyla yapılan tekniği örgü olan sanattır, diye tanımlamaktadır (1948: 4).

İğne oyası; 1-2-3 boyutlu olması, iğne ile sıkı düğümler yapılması at kılı, anten teli gibi malzemelerin kullanılması ve sökülmeme özelliği ile dantelden farklıdır (Kahveci ve Bahşişoğlu, 1998: 2-3).

Anadolu'da oyalar süslenme ve iletişimin birer parçası olarak geleneksel el sanatları içinde önemli yere sahiptir. Oya sözcüğünün başka dillerde karşılığının bulunmaması Türklere, Türk kadınına ait olduğunu göstermektedir. Teknolojik gelişmeler iğne oyası üretiminin yok olmasına neden olsa da zengin çeşit ve köklü geçmişiyle direnerek varlığını devam ettirmektedir (Güzel, 2015: 94).

Kadınların boş zamanlarını değerlendirme, aile bütçesine katkı ve çeyiz amaçlı olarak yaptıkları oyalar, Anadolu kadınının estetik anlayışının bariz örnekleridir. Kültürel değerlerimizden oyalar, Anadolu kadınının ince zevkinin, zekasının ve yaratıcılığının göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Herhangi bir sanat ve renk eğitimi almamış olan kadınların yapmış oldukları oyalardaki ahenk ve duygu takdire değerdir (Yalçınkaya ve Erkaplan, 2008: 486; Özbağı, 1997: 125-128).

Anadolu'nun zengin kültürel yapısı, oya sanatında kullanılan motif ve renk özelliklerini belirleyen bir etkiye sahiptir. Motifler; diğer el sanatlarında olduğu gibi bitkisel, geometrik, nesnel, sembolik, doğadan esinlenerek yapılan örnekler olarak ayrılmaktadır (Onuk, 2005: 5-11).

Geleneksel Türk giyim-kuşam kültürü içinde baş süslemelerinin vazgeçilmez unsuru olan oyalar, önemli özellikler sergilemektedir. Türk kadınının zevkini, yaratıcılığını ve el becerisini yansıtan oyalar süslenmek amacının yanı sıra içerdiği motifleri ile gizli mesajlar taşıyan sessiz iletişim aracı olmuştur (Sürür, 1983: 12; Onuk, 1988: XI).

Oya yapımında kullanılan ipek iplikleri oyacılar geçmişte kendileri hazırlardı. Kozadan çekilip pişirilen saf ipek soğan, nar, ceviz kabukları gibi doğal malzemeyle boyanır. Daha sonra ipek, kıvamında elde bükülür. İğnenin kullanılması deneyim gerektirir. İnce iğne ile çok sık, eşit aralıklarla düğüm atılır. İğneyi kullanmak kadar renk uyumuna da dikkat edilir. Renk uyumunda, ilham alınan kaynak ve kare şeklinde '*kağıt içi*' olarak isimlendirilen çemberin zemin ve motif renkleri önem kazanır. Çemberin rengi geleneksel giysilerle uyum içindedir.

Türk halkının zevk üstünlüğünü, zekasını, incelik ve yaratıcılığını yansıtan iğne oyaları; "*oya gibi*" sözü ile de güzel sembolü olmuştur (Onuk, 1983: 179).

İğne oyası yapan kişiler; oyalarını yaparken ümidi, sevgiyi, acıyı, yaşadıklarını, yaşayamadıklarını, duygularını oyalarda ifade etmişlerdir. Kız çeyizinde iğne oyalarının fazla ve özenli olması beklenir. Düğünlerde gelin adayı ve damat tarafı birbirlerine dürü (bohça içinde hediye) gönderirler. Kayınvalideye

(damadın annesine), gelin adayının ailesi tarafından götürülen dürüde, filize oyalı çember bulunur. Konya'ya ait kültür varlığı olan filize oyanın kullanımı günümüzde azalmıştır. Kayınvalide dürüsünün olmazsa olmazlarından filize oya, bugün şifon gibi kumaş kenarlarına tığ ile yapılarak basitleştirilmiş ve değişime uğramıştır.

Filize iğne oyası; doğadan etkilenilerek natüralist bir yaklaşımla biçimlendirilen bitkisel kaynaklı bir motiftir. Konya yöresinde evlerin genellikle bahçe içinde olması ve kadınların bahçede yer alan yeşil otlardan, çimenlerden görsel olarak etkilenerek tasvir edilen filize oya, düğün öncesinde gelinin ailesinden kayınvalideye dürü geleneği içinde hediye olarak götürülür ve kayınvalide gelen filize oyalı çemberi düğünde başına bağlar. Bu motif; kayınvalide ile gelinin arasının çayır çimen gibi huzurlu, ferah ve mutluluk dolu olmasını simgeler. Menekşeli, sümbüllü, zambaklı filize türleri bulunmaktadır (Önge, 1991: 80; Nas, 2012: 1622).

Konya'da filize oyalı çember kayınvalide için itibar unsuru gibi görülmektedir. Sözsüz anlatım türü olan oyalar, zaman zaman insanlar arasında sözlü iğnelemelere neden olmuştur. '*Filizesiz gelin tatsız gelin*', '*filizesinin iğnesi bir işe yaramaz*', '*filizesini sandığa kaldırdım torunuma vereceğim*' sözleri ile filize oyanın önemi ve değeri ifade edilir. Filize oyalı çemberler egemen duyguları, inançları, düşünceleri ortaya koyması bakımından ilginç ve sosyal hayatla ilgili ipucu verir. Geçmişte üç baş olarak (karşılıklı iki kenarın ortaları boş kalacak şekilde) kare çembere yapılan filize oyalar bugün dört baş olarak şifonda, günümüz yazmalarında, boyun bağlarında, yaka çiçeklerinde iğne ve tığ ile ipek, pamuk, floş ve sentetik ipliklerle yapılmaktadır.

Araştırmanın Amacı

Konya geleneksel çeyiz (kadın giyimi ve dürü) kültüründe yer alan filize oyalı çemberlerin özelliklerini belirlemek, görsellerle destekleyerek belgelemek, kültür mirası etnografik eser haline gelmiş bu değerleri günümüze taşıyarak unutulmamasını sağlamak ve çağdaş tasarımlarda esin kaynağı olarak kullanılmasına katkıda bulunmak amaçlanmıştır.

Araştırmanın Önemi

Bu araştırma; geçmişte el emeği ve göz nuru ile yapılan, giyim ve dürü kültüründe önem taşıyan filize oyalı çemberlerin özelliklerinin belirlenmesi, kültürel değerlerin yeni nesillere aktarılması bakımından önem taşımaktadır.

YÖNTEM

Tarama (survey) modelli araştırma ile ilgili literatür taranmış, yazılı kaynaklardan ve kaynak kişilerden bilgi alınmıştır.

Evren ve Örneklem

Konya il merkezinde ev kadınları tarafından elde hazırlanan ve iğne oyası tekniği uygulanarak süslenen filize oyalı çemberler, araştırmanın evrenini oluşturmaktadır. Üç merkez ilçeden çok sayıda filize oyalı çember incelenmiş ve evreni temsil ettiği düşünülen 5 adet filize oyalı çember, örneklem olarak belirlenmiştir. Merkez ilçelerden; Karatay' dan 2 adet Selçuklu' dan 1 adet, Meram'dan 2 adet filize oyalı çember, tarihlendirmelerine göre kronolojik sıralanarak incelenmiştir.

Veri Toplama Aracı ve Verilerin Toplanması

Filize oyalı çemberlerin özelliklerine göre araştırmacılar tarafından geliştirilen gözlem formları kullanılarak özellikleri belirlenmiş ve çemberlerin görsellerine yer verilmiştir.

Çemberlerin boyutları, kullanılan ana malzemeler, yardımcı malzemeler, süslemede kullanılan ana malzemeler ve yardımcı malzemeler, kullanılan renkler, kenar temizleme tekniklerini, süsleme teknikleri, süslemede seçilen konular, biçimlendirme, kompozisyon, tarihlendirme ve kültürel özellikleri bulgular bölümündedir.

BULGULAR

Örnekleme alınan filize oyalı çemberlerin incelenmesi sonucunda belirlenen Konya çeyiz kültüründe filize oyanın önemi ve özellikleri, bu bölümde yer almaktadır.

Örnek:1



Fotoğraf 1-A: Genel görünüşü.



Fotoğraf 1-B: Kumaş detayı.



Fotoğraf 1-C: Süsleme detayı.

84cm.x88cm. boyutlarında olan başörtüsünde; çember(yazma) ana malzeme, ipek iplik yardımcı malzeme olarak kullanılmıştır. Süslemede kullanılan ana malzeme ipek iplik, yardımcı malzeme ise at kılıdır.

Çemberde kullanılan ana renk siyah, yardımcı renkler bordo ve toprak rengidir. Yardımcı malzemede ise siyah renk kullanılmıştır. Süslemede kullanılan ana renk ördek başı yeşil, çam yeşili; yardımcı renk ise mor renktir.

Çemberin kenarları, iğne oyası tekniklerinden zürafa uygulanarak temizlenmiştir.

Süslemede iğne oyası tekniği uygulanmış, bitkisel bezeme(çim, menekşe) konu olarak seçilmiştir. Natüralist üslup sergilenmiş, çemberin karşılıklı iki kenarının orta kısmı boş kalacak şekilde diğer kenarlara süsleme uygulanmıştır.

1930'lu yıllarda yapılan başörtüsü, Azime Büyükbayraktar tarafından kızı Arzu Çağdaş'a çeyiz olarak verilmiş, Miyase Çağdaş'a annesinden miras kalmıştır. Konya düğün töreninde yer alan dürü (gelin ve damat aileleri arasında hediyeleşme) geleneğinde öneme sahip olan başörtüsü, "*filize çember*" olarak isimlendirilir. Gelinin ailesi tarafından kayınvalide için hazırlanan dürü bohçasında mutlaka filize çember bulunur. Filize çember olmazsa, kız tarafı çevre tarafından eleştirilir. Ancak günümüzde bu gelenek unutulmuştur.(Miyase Çağdaş ile kişisel iletişim,15.05.2018).

Örnek:2



Fotoğraf 2-A: Genel görünüşü.



Fotoğraf 2-B: Kumaş detayı.



Fotoğraf 2-C: Süsleme detayı.

Filize oyalı çemberin boyutları; 83cmx87cm'dir. Ana malzeme olarak çember(yazma) yardımcı malzeme olarak ipek iplik kullanılmıştır. Süslemede; ipek ipliğin ana malzeme, at kılının yardımcı malzeme olarak kullanıldığı görülmektedir.

Çemberin ana rengi siyah, yardımcı renkleri yaprak yeşili, toprak rengi ve bordodur. Yardımcı malzemede kullanılan renk ise siyahtır. Süslemede; ana renk olarak yaprak yeşili, açık yeşil kullanılmış, mor ve açık sarı yardımcı renk olarak kullanılmıştır.

Çember kenarları; iğne oyası tekniği ile yapılan kenar temizleme tekniği, zürafa uygulanarak temizlenmiştir.

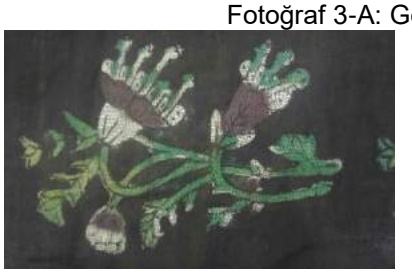
Süsleme, iğne oyası tekniği uygulanarak yapılmıştır. Bitkisel bezeme(çim, zambak)konu olarak seçilmiş, natüralist üslup sergilenmiştir. Çemberin karşılıklı iki kenarının orta kısmı boş kalacak şekilde diğer kenarlarına süsleme uygulanmıştır.

1940'lı yıllarda Azime Büyükbayraktar tarafından sipariş olarak yaptırılmış ve kızı Arzu Çağdaş'a 1954 yılında çeyiz olarak verilmiş, Aysel Çağdaş'a annesinden miras kalmıştır. Filize oyalı çember; Konya dürü geleneğinde, kayınvalideye (damadın annesine) hediye olarak verildiği için filize çember denilince akla kayınvalide gelir. Filize oyası kayınvalide ile özleşmiş bir oyadır.(Aysel Çağdaş ile kişisel iletişim,05.05.2018).

Örnek:3



Fotoğraf 3-A: Genel görünüşü.



Fotoğraf 3-B: Kumaş detayı.



Fotoğraf 3-C: Süsleme detayı.

Boyutları 78cmx78cm olan başörtüsünün; ana malzemesi çember(yazma), yardımcı malzemesi ise ipek ipliktir. Süslemede; ipek iplik ana malzeme, at kılı yardımcı malzeme olarak kullanılmıştır.

Çemberde kullanılan ana renk siyah, yardımcı renkler ise acı yeşil, toprak rengi, vişne çürüğüdür. Yardımcı malzemede ise siyah kullanılmıştır. Süsleme ana renkleri; acı yeşil, fıstık yeşili, yardımcı renkler ise eflatun ve açık sarıdır.

Çember kenarları, iğne oyası tekniği ile uygulanan zürafa yapılarak temizlenmiştir.

Başörtüsü, iğne oyası tekniği uygulanarak süslenmiştir. Bitkisel bezeme (çim, zambak) konu olarak seçilmiş, natüralist üslup sergilenmiştir.

Filize oyalı çemberin; karşılıklı iki kenarının ortasında uzunca bir bölüm süslemesiz, diğer kısımları süslemelidir.

1970'li yıllarda Şükran Birtek tarafından sipariş olarak yaptırılan çember, kızı Zeliha Mıdık'a çeyiz olarak verilmiştir. Konya çeyiz geleneğinde; çeyiz olarak 2 adet filize oyalı çember yapılır. Biri kayınvalideye dürü olarak bohça içinde diğer hediyeler ile birlikte verilir. İkinci filizeyi ise genç kız evlendikten sonra özel günlerde başına örter. Ancak bu uygulama günümüzde unutulmuştur. (Zeliha Mıdık ile kişisel iletişim, 02.02.2018)

Örnek :4



Fotoğraf 4-A: Genel görünüşü.



Fotoğraf 4-B: Kumaş detayı.



Fotoğraf 4-C: Süsleme detayı.

Başörtüsünün boyutları; 76cmx78cm'dir. Kullanılan ana malzeme çember(yazma),yardımcı malzeme ise ipek ipliktir. Süslemede kullanılan ana malzeme ipek iplik, yardımcı malzeme at kılıdır.

Çemberde ana renk olarak siyah, yardımcı renk olarak acı yeşil, bordo ve bej rengi kullanılmıştır. Yardımcı malzemede kullanılan renk siyahtır. Süslemede kullanılan ana renkler; acı yeşil, türbe yeşili, yardımcı renk ise mordur.

İğne oyası tekniği ile yapılan zürafa tekniği uygulanarak, çember kenarları temizlenmiştir. Çember, iğne oyası tekniği ile süslenmiş süslemede bitkisel bezeme (çim, zambak) konu olarak seçilmiş ve natüralist üslup sergilenmiştir.

Çemberin karşılıklı iki kenarının ortasında kalan uzunca bir bölüme süsleme uygunlanmamış, diğer kenarlarına süsleme yapılmıştır.

1980'li yıllarda Kezban Övseme tarafından sipariş olarak yaptırılan çember, kızı Melahat Çağdaş'a 1992 yılında çeyiz olarak verilmiştir.

Filize oya Konya'da çok değerli bir oyadır. Kültürel değeri ile birlikte maddi açıdan da çok değerlidir. (Kezban Övseme ile kişisel iletişim, 01.10.2018).

Örnek :5



Fotoğraf 5-A:Genel görünüşü.


Fotoğraf 5-B: Kumaş detayı.


Fotoğraf 5-C: Süsleme detayı.

90cm.x 91cm. boyutlarında olan baş örtüsünde; çember (yazma) ana malzeme, ipek iplik yardımcı malzeme olarak kullanılmıştır. Süslemede kullanılan ana malzeme ipek iplik, yardımcı malzeme ise at kılıdır.

Çemberde; siyah ana renk olarak, koyu yeşil, mor ve bej rengi yardımcı renk olarak kullanılmıştır. Yardımcı malzemede kullanılan renk siyahtır. Süslemede; cevizi yeşil, çimen yeşili ana renk, mor ve açık sarı yardımcı renk olarak kullanılmıştır.

Çember kenarları; iğne oyası tekniği ile yapılan zürafa tekniği uygulanarak temizlenmiştir.

Süsleme iğne oyası tekniği uygulanarak yapılmış, süslemede bitkisel bezeme (çim, zambak) konu olarak seçilmiş ve natüralist üslup sergilenmiştir. Başörtüsünün dört kenarına süsleme uygulanmıştır.

1990'lı yıllarda yapılan filize oyalı çember, Şükran Birtek özel koleksiyonunda yer almaktadır. Şükran Birtek tarafından ev gezmelerinde başörtüsü olarak kullanılmaktadır. Çok emek gerektiren filize oya günümüzde tığ oyası ile yapılarak basitleştirilmiştir. (Şükran Birtek ile kişisel iletişim, 01.04.2018).

SONUÇ

Araştırma bulgularından elde edilen veriler ışığında ulaşılan sonuç, bu bölümde yer almaktadır.

Türkiye genelinde 'yazma' olarak isimlendirilen el sanatı tekstil ürünü, Konya'da 'çember' olarak isimlendirilmektedir.

Adını oya modelinden alan filize oyalı çember Konya'da kısaca 'filize çember' olarak isimlendirilir.

İncelenen filize oyalı çemberlerin: 1940'lı - 1990'lı yıllar arasında yapıldığı anlaşılmaktadır.

Kullanılan ana malzeme çember, yardımcı malzeme ipek ipliktir. Süslemede; ipek iplik ana malzeme, at kılı yardımcı malzeme olarak kullanılmıştır.

Çemberlerin %100'ünde ana renk olarak siyah kullanıldığı, yardımcı renk olarak ise yeşilin çeşitli tonları, toprak rengi, bej rengi, bordo ve mor gibi çeşitli renklerin kullanıldığı görülmektedir.

İncelenen örneklerin %100'ünde zürafa tekniği uygulanarak çember kenarlarının temizlendiği ortaya çıkmaktadır.

Çemberlerin %100'ünün süslenmesi, iğne oyası tekniği uygulanarak yapılmış ve bitkisel bezeme konu olarak seçilmiştir. Seçilen konu; %100'ünde çim, %80'inde zambak, %20'sinde menekşedir. Başörtülerinin %100'ünün süslemesinde; natüralist üslup sergilenmesi, dikkat çekici bir özellik olarak ortaya çıkmaktadır.

Filize oyalı çemberlerin kenarlarına uygulanan süslemede; incelenen örneklerin %80'inde karşılıklı iki kenarın orta kısmında süslemesiz yer bırakılması, dikkat çeken bir özelliktir.

Geçmişte Konya çeyiz kültüründe, geleneksel kadın giyimi ve dürü geleneğinde oldukça önemli bir yeri, değeri olan filize oyalı çemberler yaşlı bazı kadınlar tarafından çok az kullanılsa da eski değerini kaybetmiştir. Çok büyük emek ile yapılan bu kültürel değerin unutulmaması ve sürdürülebilirliğinin sağlanması bakımından uygun tasarım alanlarında kullanılması, Türk kültür değerlerini yaşatmak bakımından önem arz etmektedir.

Araştırma sonucuna göre;

Filize oyalı çemberlerin korunması, başka örneklerle yapılan araştırmalarla belgelenerek yeni kuşaklara aktarılması.

Filize oyalı çemberlerin kumaş ve süsleme özelliklerinden esinlenilerek, uygun alanlarda tasarımlar yapılması, böylece bu kültürel değerin yaşatılması.

Filize oyanın, günümüz teknolojisi kullanılarak üretilmesi ve uygun alanların çağdaş tasarımlarında kullanılması.

Başka örnekler ile bu konuda araştırmalar yapılması ve filize oyalı çemberlerin esin kaynağı olarak kullanıldığı çağdaş giysi tasarımlarına yönelik çalışma ve yayınlara yer verilmesi önerilir.

KAYNAKÇA

Güzel, E. (2015). "Tunceli İli Oya Örnekleri". ***Türk-İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*****.** Yıl: 2, Sayı: 5.

Kahveci M., ve Bahşişoğlu A. (1998). ***Türk Oyaları Kataloğu.*** I. Cilt, Kültür Bakanlığı Yayın No: 2190. Ankara.

Nas, E. (2012). "Konya Yöresi El Sanatlarında Anlam Yüklü Motiflerin Halk Diline Yansıması". Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic **Volume 7/1. Winter.**

Nurhan, Ö. (2000). **Denizli Yöresi İğne Oyaları ve Çağdaş Yorumları.** Gazi üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Onuk, T. (1983). "İğne Oyaları (İçel-Namrun)". **3. Ulusal El Sanatları Sempozyum Bildirileri.** 9 Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları. İzmir.

Onuk, T. (1988). **İğne Oyaları.** Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. Ankara.

Onuk, T. (2005). **Osmanlı'dan Günümüze Oyalar**. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.

Önder, M. (1995). **Antika ve Eski Eserler Kılavuzu.** Ankara.

Önge, E. (1991). "Konya İğne Oyaları". **Kültür *ve Sanat Dergisi*.** Türkiye İş Bankası Kültür Yayını. Sayı: 9, Ankara.

Özbağı, T. (1997). "Geleneksel Türk El Sanatlarımızdan Oyaların Dünü Bugünü Geleceğin Sorunları**". El Sanatları Dergisi**. Sayı: 1, Konya.

Sürür, A. (1983). "Oyaların Dekoratif Değeri". **Türkiyemiz *Dergisi*,** Sayı: 41. Ankara.

Yalçınkaya, T., Erkaplan, E., (2008). "Yozgat İli Tığ Oyalarından Örnekler". **I. Ulusal El Sanatları Sempozyumu.** Gazi Üniversitesi Türk El Sanatları Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları-1. Ankara.

Kaynak Kişiler

Adı-Soyadı	Doğum Yeri	Yaşı	Mesleği

Aysel Esirgenler	Konya	Vefat	Ev Hanımı.
Aysel Çağdaş	Konya	62	Öğretim Üyesi.
Melahat Çağdaş	Konya	48	Ev Hanımı.
Miyase Çağdaş	Konya	61	Öğretim Üyesi.
Şükran Birtek	Konya	80	Ev Hanımı.
Zeliha Mıdık	Konya	58	Ev Hanımı.

TÜRK MODA TASARIMCISI HATİCE GÖKÇE VE ULUSLARARASI PROJESİ "THE LEATHER AGE"
(TURKISH FASHION DESIGNER HATİCE GÖKÇE AND HER INTERNATIONAL PROJECT " THE LEATHER AGE")

Mustafa KULA*

ABSTRACT

Events, projects and studies in today's Turkish fashion area are becoming more and more significant. Created by the fashion designer Hatice Gokce and distinguished in terms of its design, "The Leather Age: Anatolia" collection displays the richness of Anatolian civilisations. Created by the inspiration from the civilisations that once ruled in Anatolia such as Hittite, Lydia, Urartu, Ionia, Assyria, Phrygia, Arzawa and Troy, the collection consists of 16 pieces. Created with innovative special effects and methods that were practiced on the leathers produced in Turkey, the collection stands out with its experimental approaches. With its forefront design language and artistic side, the leather clothes dethrone the "wearability" from being the primary aim.

Sponsored by "Deri Tanıtım Grubu" that operates to promote the five hundred- year standing Turkish leather, the project was presented before the Turkish audience appreciation in Istanbul Modern after exhibited in Beijing and Shanghai. Last took part in Milano Fashion Week 2015 and reflected the Anatolian Civilisation on Turkish Leather, the project achieved an international success by presenting the art- design cooperation.

In this study, the significance of Anatolian civilisations as point of origin for the design, the current situation of the art leather and the international success it achieved are going to be discussed within the context of "The Leather Age; Anatolia" collection.

GİRİŞ

Türk Dericiliği günümüz Uluslararası moda platformunda oldukça büyük bir önem taşımaktadır. Yüzyıllar öncesine dayanan ve çeşitli yollarla Anadolu'ya taşınan; farklı kültür, devlet, toplulukların bilgi ve deneyimleriyle de şekillenen Türk dericiliği, günümüzde de çeşitli kurum, kuruluşların desteklediği organizasyonlarla adından söz ettirmektedir. Globalleşen dünyada, teknolojik gelişimlere, etkileşimlere ve yeni arayışlara dayalı, beraberinde çeşitli sorunsalları da getiren moda anlayışı, günümüz Türk moda tasarımcılarına ve projelerine yansımaktadır.

Türk dericiliğini geliştirmek, tanıtmak ve bu yönde projeler hazırlamak amacıyla 2005 yılına kurulan Deri Tanıtım Grubu 2014 yılında moda tasarımcısı Hatice Gökçe'nin Türkiye'de üretilen derilerle oluşturulan "Deri Çağı/ The Leather Age" isimli projesine destek vermiş, Uluslararası arenada Türk dericiliğinin tanıtımı yönünde önemli bir işbirliği sağlanmıştır.

GÜNÜMÜZ MODA PLATFORMUNDA MODA TASARIMCISI HATİCE GÖKÇE

Yeni nesil Türk moda tasarımcısı olarak son dönemde adı birçok ulusal ve uluslararası projede geçen Hatice Gökçe, 1998 yılında Mimar Sinan Güzel

* Öğr. Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, İzmir.

Sanatlar Üniversitesi, Tekstil ve Moda Tasarım bölümünden mezun olmuştur. Eğitim döneminde ve hemen sonrasında, moda sektöründeki "erkek giyiminde kimlik sorunsalı" üzerine yoğunlaşan Hatice Gökçe, bu alanda çalışmalarını sürdürmektedir. Uzun yıllar erkek giyimi ve gelişimi üzerine karşılaştırmalı bilgilere ulaşmaya çalışan Hatice Gökçe, 18.yüzyıldan günümüze uzanan Türk erkek giyiminin incelendiği yüksek lisans eğitimini tamamlamıştır. Aynı zamanda bilgi birikimlerini tasarımlara dönüştürdüğü, daha çok "deneysel" olarak nitelendirilen koleksiyonlarla moda platformunda varlık sürdürmektedir.

Hatice Gökçe'ye göre; "moda" kavramının içeriği, endüstri devrimi ile değişime uğramaya başlamış ve günümüzde hala değişmeye devam etmektedir. Üretim zamanlarının kısıtlanması, toplumların hızlı tüketime yönlendirilmesi ve buna paralel olarak dünya kaynaklarının hızla tükenmeye başlaması, gelişmekte olan teknoloji ve buna bağlı yeni malzemelerin keşfi en önemli etkenlerdir. Dünya nüfusunun altıda birinin tekstil, moda ve konfeksiyona yönelik çalışıyor olması, düşündürücü ve kaygılanılması gereken bir durumdur. Kaygılanılması asıl gereken nokta; bu sektöre hitap eden kaynakların sürdürülebilirliği adına çalışmaların yeterli olmamasıdır.

Yaptığı araştırmalar doğrultusunda özellikle "moda" kavramı, "erkek giyim kültürü" ve etkenler, globalleşme ve tasarım dili üzerine yoğunlaşan Hatice Gökçe; oluşturduğu koleksiyonlara, bu alanda elde ettiği verileri yansıtmaya çalışmaktadır. Organik tarıma dayalı hammadde kullanmaya, bu hammaddelerin sürdürülebilirliğine, ortaya çıkan tasarımların kullanım sürecinin daha geniş bir zamana yayılmasına ve en önemlisi Türk erkek giyiminde kimlik oluşturmaya odaklanmıştır.

1998 yılından beri Türk moda platformunda tasarımları, koleksiyonları ve projeleriyle yer alan Hatice Gökçe, aynı zamanda Moda Tasarımcıları Derneği kurucu üyesi ve yönetim kurulu üyesi olarak Türk modasına destek vermiştir. Bununla birlikte sosyal sorumluluk projesi olan, "GAP Bölgesinde kadının güçlendirilmesinde yenilikler projesi" olarak adlandırılan "Argande"de görev almıştır. İsveç Uluslararası Kalkınma İşbirliği Ajansı, GAP Bölge Kalkınma İdaresi ve Birleşmiş Milletler Kalkınma Programı'nın desteklediği bu projenin amacı Güneydoğu Anadolu Bölgesinde, bölge kadınları tarafından üretilen hazır giyim ürünlerine yön vermek, güncel moda kriterleriyle ortak paydada buluşturup daha geniş kitlelere ulaşmaktır.

Hatice Gökçe moda tasarımcısı olarak 1999 yılında Japonya'da gerçekleştirilen yarışmada "Unique Design" ödülünü almış, 2011 yılında Çin markası olan "Ilçi"ye tasarım koordinatörlüğü yapmış ve birçok Ulusal ve Uluslararası sergilerde çalışmalarıyla yer almıştır. Bu projelerden en sonuncusu ise "Deri Çağı" The Leather Age" isimli koleksiyondur.

"DERİ ÇAĞI / THE LEATHER AGE" PROJESİNİN ORTAYA ÇIKIŞI, TASARIM ÖZELLİKLERİ

Hazırladığı koleksiyonları uzun araştırmalara dayandıran, elde ettiği verileri tasarımlarına yansıtmaya çalışan Hatice Gökçe, "Deri Çağı/ The Leather Age" isimli koleksiyonu uzun süren araştırmalar sonucu oluşturmuştur. Anadolu'da farklı zamanlarda varlık göstermiş 8 medeniyeti ele aldığı bu koleksiyon için özellikle Anadolu Medeniyetleri Müzesinde oldukça fazla zaman geçiren Hatice Gökçe, tasarımların ürüne dönüştüğü, deri yüzeylerinin işlendiği tarihi deri atölyelerini de

hem bir araştırma süreci hem de bir uygulama atölyesi olarak değerlendirmiştir. Tarihi deri fabrikalarındaki üretim olanaklarıyla, konu edindiği medeniyetler arasında bir bağ kurmaya çalışmıştır. Eski-yeni sentezini tasarımlarına yansıtmaya çalışan Hatice Gökçe, bu proje ile hislere, zanaata ve öngörüsüzlüğe olanak sağladığını belirtmektedir. Deneysel bir yapıya sahip "Yeni Çağ/The Leather Age" koleksiyonu, güncel kriterlerden, beklentilerden uzak, sadece konseptin özünü yansıtmaya yönelik bir çalışmadır. Hatta koleksiyonun en dikkat çeken özelliklerinden biri de giyilebilirliğin ötesinde olmasıdır. Bunun sebebi ticari kaygılarla oluşturulmamasına dayanmasıdır.



Resim 1: Hatice Gökçe'nin "Deri Çağı/ The Leather Age" isimli koleksiyonu.
Kaynak:"The Leather Age: Anatolia" Hatice Gökçe; Deri Tanıtım Grubu; Katalog; 2014

Koleksiyon, Anadolu'da farklı zamanlarda yaşamış sekiz medeniyetleri ele almaktadır. Hitit, Lidya, Urartu, İyonya, Asur, Frigya, Arzawa ve Troya medeniyetlerinin izleriyle harmanlanan ve 16 parçadan oluşan, "giyilebilir sanat" olarak nitelendirilebilen bir koleksiyondur. Deneysel yönü ön planda olan tasarımlar bu yenilikçi yaklaşımla birlikte yeni tekniklere de barındırmaktadır. Hatice Gökçe bu koleksiyon ile kendine özgü bir dil oluşturmuş, tasarımların inşasında özgünlüğü temel almıştır.



Resim 2: "Deri Çağı/ The Leather Age" isimli koleksiyonda yer alan, İyonya ve Asur medeniyetlerinden esinlenilmiş 2 farklı tasarım.
Kaynak:"The Leather Age: Anatolia" Hatice Gökçe; Deri Tanıtım Grubu; Katalog; 2014,s.29

Urartuların uçmaya olan isteklerini anlattıkları kanatlı insan heykellerini ve savaşçı olma özellikleri ele alınmıştır. Urartu medeniyeti iki tasarımda yorumlanmış, Kanat formu vurgulanmıştır. Savaşçı özellikleri ise miğferi andıran, başlıklarla ele alınmıştır. Arzawa medeniyetinde dikkat çeken ilginç fiziki yapılar yorumlanarak tasarımlarda yer almıştır. Kabartma şeklindeki detaylar ön plandadır. Aynı zamanda kürkle desteklenen 2 parçadan oluşan giysiler tanrısal bir görünüme sahiptir. Hititlerin hiyeroglif yazıları, tanrı ve tapınak yapılanması, önce derilere

daha sonra bu derilerden oluşan formlara aktarılmıştır. Truva medeniyeti denince akla gelen güçlü savaşlar, kabartma şeklinde derilere aktarılmıştır. “Güç” sembolü geniş omuzlar, ve savaş sahnesinin önemli sembolü kalkan, tasarımda vurgulanmıştır. Savaşçı özelliği güçlü, başlıklar tasarımı desteklemektedir. Asurluların atılgan ve mücadeleci karakteri aynı zamanda acımasızlıkları ele alınmıştır. Koleksiyonun tamamına bakıldığında siyah renk göze çarpmaktadır. Her medeniyetin izleri bayan ve erkek olmak üzere 2 tasarıma aktarılmıştır.



Resim 2: “Deri Çağı/ The Leather Age” isimli koleksiyonda yer alan, Arzawa medeniyetini anlatan tasarım.
Kaynak:”The Leather Age: Anatolia” Hatice Gökçe; Deri Tanıtım Grubu; Katalog; 2014s.25

Kullanılan deriler ele alındığında çok çeşitlilik göze çarpmaktadır. Koyun (zig), dana derilerine uygulanmış farklı işlemlerle elde edilmiş deri çeşitleriyle birlikte kürk çeşitleri de ön plandadır. Kullanılan kürk çeşitleri, giysilerin ilgili yerlerinde veya başlıklarda yer almaktadır. Lazer, klişe baskı, boyama teknikleri, yenilikçi ve deneysel giysi kalıplanması, koleksiyonu özel kılmaktadır. Bununla birlikte bir başka özellik ise derilerin düz bir yüzey olarak kullanılmasının ötesinde çeşitli katlama yöntemleriyle üçboyutlu halde kullanılmış olmalarıdır. Koleksiyonun bütününe bakıldığında savaşçı, tanrısal, doğaüstü güçleri olan, dinamik anlatım dikkat çekmektedir. Yüzyıllar öncesi varlık göstermiş medeniyetlerin izleri, günümüze uyarlanmış, geçmişin izleri mevcut tasarım anlayışı ile harmanlanmıştır. Ergonomi, giyilebilirlik, üretilebilirlik tamamen göz ardı edilmiş, daha çok sanatsal yönü vurgulanmıştır.

SONUÇ

“Deri Çağı/ The Leather Age” koleksiyonu, ilk olarak İstanbul Modern Sanatlar Müzesinde lansmanı yapılarak moda ve sanatseverlerin beğenisine sunulmuş; ardından Pekin’de yapılan Uluslararası Deri Fuar’ında sergilenerek ilk kez Uluslararası moda platformunda yer almıştır. Shanghai “ACLE All China Leather Exhibition” da sunulmasının ardından “Milano Moda Haftası kapsamında yapılan sergi ile Türk Derisi ve Deri tasarımlarının tanınırlığına katkı sağlamıştır.

KAYNAKÇA

- **”The Leather Age: Anatolia” Hatice Gökçe,** Deri Tanıtım Grubu, Katalog, Mas Matbaacılık San. ve Tic. A.Ş., İstanbul, 2014
Röportaj: Hatice Gökçe ile 10 Nisan 2018 tarihinde röportaj yapılmıştır.

KONYA İLİNE AİT TÜLBENT BAŞÖRTÜLERİNE UYGULANAN SÜSLEME TEKNİKLERİNİN BELİRLENMESİ

(DETERMINATION OF DECORATIVE TECHNIQUES APPLIED TO CHEESECLOTH HEADSCARVES IN KONYA)

Emine ESİRGENLER *
Miyase ÇAĞDAŞ **

ABSTRACT

In our traditional culture, the ornamentation techniques applied to the female-specific cheesecloth headscarves have been changed along with industrialization and widespread modern society experience. The purpose of the research is to determine the ornamentation techniques applied to cheesecloth headscarves of Konya province and keep our cultural values alive.

It is important to convey the decorative techniques applied to the cheesecloth headscarves bearing original features with material, size, ornament, color and functionality, to provide economic contribution, to preserve its existence as a cultural value. The ornaments applied to cheesecloth head-scarf are the reflection of women's inner world. The decoration materials such as needle, crochet, weaver's shuttle, pin are the tools used while decorating the edges of the scarf with the help of spangles, beads and yarn. Sometimes it is worn by a girl who is going to get married or a woman who just gave birth to a baby, a woman who is praying or attending Mevlid and sometimes it is just kept in the dowry chests or worn as protection from the evil eye. It would be right to say that it is treated with great respect by Turkish women.

The cheesecloth headscarves belonging to the province of Konya constitute the population of the present research which is in survey model. 5 pieces of cheesecloth headscarves, having characteristics representing the population were taken as samples and examined through observation folios developed by the researchers. In the light of the data obtained the results are presented and suggestions are made.

Key words: Konya, cheesecloth, headscarf, ornament.

GİRİŞ

Tülbent, pamuktan ince ve seyrek dokunmuş, hafif yumuşak kumaş türüdür. Geleneksel kültür içerisinde kadına özgü tülbent başörtülerine uygulanan süsleme teknikleri, endüstrileşme ve çağdaş yaşam ile birlikte varlığını korumakla beraber değişikliğe uğramış, eski önemini yitirmiştir.

Anadolu'nun zengin kültürel yapısı içerisinde kadını en çok ilgilendiren ve kadın tarafından üretilen el sanatlarından tülbent başörtülerine uygulanan süsleme teknikleri, köklü Türk kültürü içerisindeki varlığını, gelenekler ve görenekler yoluyla kuşaktan kuşağa aktararak koruyabilmiş, özgün el sanatları arasındadır. Kadının; doğada gördüğü güzellikleri, üzerinde bulundurma isteğiyle başlayan bu küçük

* Öğr. Gör., Selçuk Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Moda Tasarımı Bölümü Konya
** Dr. Öğr. Üyesi, Selçuk Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Moda Tasarımı Bölümü, Konya

uğraş, toplum tarafından da oldukça beğenilen ve tercih edilen kültür ürünü olarak yapılan el sanatı olmuştur. Başörtü süslemesinde uygulanan oyalar; sosyal hayatta kadınların bir araya geldikleri oturmalarda, aynı sokağı paylaşan komşu kadınların akşamüstü hava almak için çıktıkları kapı önlerinde ellerinden bırakmadıkları uğraştır (Kilis Valiliği, 2015: 14,17).

Konya, Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün 20/21 Mart 1923'te "*Konya muhtelif Türk Devletleri yaşamış öz Türk vatanıdır. Konya, asırlardan tüten bir nurun ocağıdır; Türk kültürünün esaslı kaynaklarından biridir*" diyerek değerlendirdiği, hemşehrisi olmaktan onur duyduğu şehirdir. Mevlana'nın, Nasreddin Hoca'nın, Yunus Emre'nin iklimidir; fikirde, sanatta, kültürde şaheserler doğuran topraktır (Küçükbezirci, 2013: 580).

Konya iline ait Tülbent Başörtülerine uygulanan Süsleme teknikleri;

- Kullanılan araca göre: İğne oyaları, tığ oyaları, mekik oyaları, firkete oyaları.

- Kullanılan gerece göre: Boncuk oyaları, pul oyaları, koza oyaları, iplik oyaları, bez oyaları

- Uygulanan tekniğe göre: Dokuma tekniğiyle yapılan, mekik tekniğiyle yapılan, tığ(tentene) tekniğiyle yapılan, firkete tekniğiyle yapılan, iğne tekniğiyle yapılan.

- Kullanılan yere göre: Günlük kullanılan tülbent başörtüleri, mevlit namaz bezi.

- Kompozisyon motiflerine göre: Ana motif tekrarı, ana-ara motif tekrarı, sıra tekrarı (aralıksız), motiflerden oluşan dokular.

- Kullanılan bezeme türüne göre: Geometrik, bitkisel, soyut, sembolik, figürlü, nesneli bezeme şeklinde incelenebilir (Onuk, 1999: 321).

Konya iline Ait Tülbent Başörtülerine Uygulanan Süsleme Teknikleri

Tığ Oyası: Dantel ipliği, fındık kukaların ipliklerinden veya sentetik ipliklerden örgü işleminden sonra tülbent veya yazma kenarına dikilir, bazı oyalar ise tığ ile doğrudan tülbent kenarına örülür. Ebruli iplik ile örülen oyalar da mevcuttur. Beyaz tülbentlerde renkli boncuk ve beyaz ipliğin kullanımı yaygındır. Tülbent kenarını tığ oyası ile süslerken kesme ve yuvarlak boncuk, pul kullanılır. Günümüzde plastik halkalar, kesilmiş serum hortumları da kullanılmaktadır.

İğne Oyası: Yazma, mendil vb. üzerine ince ipliklerle yapılan veya yapıldıktan sonra dikilen iğne ile düğüm atılan sanattır (Özbağı, 1997: 126). İpek, dantel ipliği ve sentetik iplikle yapılan iğne oyasında kullanılan araç iğnedir. Tülbent kenarı zürafa yapılarak temizlenir, sonra oyalanır. Kullanılan renk isteğe bağlıdır. Bir veya birçok renk kullanılır. Bitkisel, geometrik ve kaya motifleri sık kullanılır.

Mekik Oyası: Belli uzunlukta bir ipliğe işlenmek istenen motifin şekil verilerek mekikteki ipliklerin halkalanmasıyla oluşturulan örgülerdir (Özbel, 1945: 55). Mekik; kemikten, ağaçtan ya da plastikten yapılmış, küçük, iki ucu sivri, arasında iplik geçecek yatağı bulunan araçtır. Mekik oyaları tülbent kenarlarına doğrudan yapılamadığı için kenarı iğne ile bastırılıp temizlenen başörtülerine mekik oyası sonradan dikilir. Birden fazla renk için, her renk kullanımında ayrı mekik kullanılır. Bazı mekik oyalarında ise boncuk ve pul kullanılır. Mekik oyalarında kompozisyonlar ana motifin tekrarından oluşur.

İğne ile Boncuk Oyası: Adını yapımında kullanılan boncuktan alır. Dantel ipliği veya sentetik iplik kullanılarak süsleme; beyaz tülbentin kenarına doğrudan uygulanır. Tülbent kenarında, beyaz renkte iplik ve canlı renklerde boncuk

kullanımı yaygındır. Kesme, yuvarlak cam boncuklar ve sentetik boncuklar kullanılmıştır. Kompozisyonlarda bitkisel motifler yaygındır.

Firkete Oyası: Ters "*U*" şeklinde iki ucu açık metal şişten oluşmuş firketenin iki tarafına geçirilen ipliklerin tığ ile örülmesi ile oluşur. Yeni gelin için beyaz tülbente beyaz iplik ve metal pul ile fikrete uygulama gelenekseldir. Lohusa tülbenti olarak kırmızı krep veya ipek kenarına kırmızı iplikle boncuk veya pul kullanılarak örülür. Fikrete oyası, kenarı temizlenmiş kumaşa dikilerek kullanılır ve sentetik iplikten yapılır. İnce bordür olarak yapılan firkete oyada kompozisyonlarında bitkisel motiflerin yanı sıra geometrik formlar da görülebilir.

Değişik tekniklerle kurdele, sünger, deniz kabuğu vb. malzemelerle de yapılan tülbent başörtü süslemeleri vardır.

Önemli kültür değerleri beyaz pamuklu tülbentler, yerini renkli başörtülerine ve iri işlemeli, az emekli süslemelere bırakmıştır.

Tülbent başörtülerinin kenar süslemesi; genç kızların çeyizleri, kadınların kişisel kullanımları, hediye edilmek üzere ve gelir sağlamak amacıyla yapılır. Oyalı başörtüleri çeyiz sandığında saklandığı gibi günlük giyim kuşamın bir parçası olarak kullanılmaktadır (Güzel, 2015: 96). Oyalar Türk kadınının duygu ve düşüncelerini aktararak aynı zamanda yaşam içinde verdiği mesajlarla iletişim aracı olarak da kullanılmıştır (Yalçınkaya, Erkaplan, 2008: 485). Sevincini, hüznünü, beğenisini oyalara aktaran Türk kadını için en büyük esin kaynağı doğa olmuştur.

Konya iline ait tülbent başörtülerine uygulanan süslemeler, günümüzde renkli ipek krep ve yazmalarda uygulanmaktadır. Böylece beyaz tülbent başörtülerin kullanımı çok azalmıştır. Bu kültürel değerin yok olmaması ve belgelenmesini gerekliliği düşünülerek konu, araştırmaya değer bulunmuştur.

Araştırmanın Amacı

Konya geleneksel kadın giyiminde yer alan tülbentten yapılan süslemeli başörtüleri ve süslemelerinin özelliklerini belirlemek, belgelemek, böylece bu kültürel değerlerin yeni nesillere aktarımına ve çağdaş giyim tasarımında kullanımına katkı sağlamak amaçlanmıştır.

Araştırmanın Önemi

Bu araştırmada elde edilen bulgular; geçmişte el emeği ile süslenen, günümüzde az kullanıldığı için sandıklarda saklanan tülbent başörtülerinin özellikle süsleme ve kültürel özelliklerini günümüze taşımak, çağdaş tasarımlarda esin kaynağı olarak kullanımına rehber olacak bir çalışma olması bakımından konu önem taşımaktadır.

YÖNTEM

Tarama (survey) modelinde olan bu araştırma ile ilgili literatür taranmış, yazılı kaynaklardan ve kaynak kişilerden konuya ilişkin bilgilere ulaşılmıştır.

Evren ve Örneklem

Konya il merkezinde yaşayan ev kadınları tarafından geçmişte elde yapılan süslemeli tülbent başörtüleri, araştırmanın evrenini oluşturmaktadır. Merkez ilçelerden Meram'da ulaşılan çok sayıda tülbent başörtüsü incelenmiş ve bunlardan süsleme teknikleri bakımından farklı özellikte 5 adet başörtüsü örneklem olarak belirlenerek incelenmiştir. Örneklerin sıralanması; süsleme özellikleri dikkate alınarak basitten zora ve basitten fanteziye doğru yapılmıştır.

Veri Toplama Aracı ve Verilerin Toplanması

Tülbent başörtülerinin özelliklerine uygun olarak araştırmacılar tarafından geliştirilen gözlem formları ile özellikleri belirlemiş ve başörtülerinin görsellerine yer verilmiştir.

Başörtülerinin; boyutları, kullanılan ana malzemeler, yardımcı malzemeler, süslemede kullanılan ana malzemeler ve yardımcı malzemeler, kullanılan renkler, kenar temizleme teknikleri, süsleme teknikleri, süslemede seçilen konular, biçimlendirme, kompozisyon, tarihlendirme ve kültürel özellikleri, gözlem formlarından elde edilen veriler ışığında belirlenerek bulgular oluşturulmuştur.

BULGULAR

Bu bölümde; araştırmada örneklem olarak yer alan tülbentten yapılmış süslemeli geleneksel başörtülerinin incelenmesi sonucunda elde edilen bulgular yer almaktadır.

Örnek: 1.



Fotoğraf 1-A: Genel Görünüşü.



Fotoğraf 1-B: Süsleme detayı.

Boyutları; 74x78 cm olan başörtüsünde, ana malzeme olarak beyaz tülbent, yardımcı malzeme olarak ise beyaz pamuklu dikiş ipliği kullanılmıştır. Süslemede kullanılan ana malzeme ise turuncu, turkuaz, siyah renklerden oluşan ebruli pamuklu ipliktir. Süslemede kullanılan iplik, döneminde küçük kukalar halinde üretildiği için '*fındık kuka*' olarak isimlendirilmiş, Konya'da ise '*fındık koka'* ismi ile anılmıştır.

Tülbentin kesilen iki kenarı, makinede kapalı baskı tekniği uygulanarak temizlenmiş, diğer iki kenar, kumaş kenarı olduğu için işlem uygulanmamıştır.

Süslemede; tığ oyası tekniği uygulanmış, bitkisel bezeme konu olarak seçilmiş, soyut bir yaklaşımla oluşturulmuş biçimler ile antinatüralist üslup sergilenmiştir. Karşılıklı iki kenarın ortasında boşluk kalacak şekilde dörtkenara süsleme uygulanmıştır.

1940'lı yıllarda yapılan başörtüsü, Azime Büyükbayraktar tarafından kızı Arzu Çağdaş'a çeyiz olarak yapılmış, Ayşegül Kazanç'a annesinin çeyizinden geçme çeyiz olarak gelmiştir (Ayşegül Kazanç ile kişisel iletişim, 15.01.2018).

Örnek: 2.



Fotoğraf 2-A: Genel görünüşü.



Fotoğraf 2-B: Süsleme detayı.

75x 75cm boyutlarında olan baş örüsünde; ana malzeme olarak beyaz tülbent, yardımcı malzeme olarak beyaz pamuklu dikiş ipliği kullanılmıştır. Süslemede kullanılan ana malzeme, ördekbaşı yeşil renkte yuvarlak tülbent boncuğu yardımcı malzeme ise beyaz naylon ipliktir.

Tülbentin kesilen iki kenarına, makinede kapalı baskı tekniği uygulanmış, kumaş kenarı olan diğer iki kenar olduğu gibi bırakılmıştır.

Tığ ile boncuk oyası tekniği (elde bükme) uygulanarak süslenen başörtüsünün süslemesinde; bitkisel bezeme (yonca) konu olarak seçilmiş ve natüralist üslup sergilenmiştir. Karşılıklı iki kenarın ortasında boşluk kalacak şekilde dört kenara süsleme uygulanmıştır.

1960'lı yıllara tarihlenen ve Rahime Çelebi tarafından yapılan başörtüsü; Büşra Dil'in çeyizine, annesi Saniye Dil çeyizinden geçme çeyiz olarak gelmiştir (Saniye Dil ile kişisel iletişim, 10.02.2018).

Örnek: 3.



Fotoğraf 3-A: Genel görünüşü.



Fotoğraf 3-B: Süsleme detayı.

81cm.x83cm. boyutlarında başörtüsünde; beyaz tülbent ana malzeme olarak, pamuklu dikiş ipliği yardımcı malzeme olarak kullanılmıştır. Süslemede kullanılan ana malzeme, açık mavi yuvarlak tülbent boncuğu, yardımcı malzeme ise beyaz naylon ipliktir.

Tülbentin kumaş kenarı olan iki kenarı olduğu gibi bırakılmış, kesilen iki kenar ise makinede kapalı baskı tekniği uygulanarak temizlenmiştir.

Başörtüsünün süslemesinde; mekik oyası ve tığ oyası tekniği ile yapılan boncuk oyası uygulanmıştır. Süslemede geometrik bezeme ('*S*' kıvrım) konu olarak seçilmiş, nonfigüratif üslup sergilenmiştir. Dörtkenara süsleme uygulanmış, ancak karşılıklı iki kenarın ortaları boş bırakılmıştır.

1970'li yıllarda yapılan başörtüsü; Melahat Çağdaş'ın çeyizinde yer almaktadır. Boncuk oyası yörede '*kaş ile göz*', Konya ağzı ile '*gaşınan göz*' olarak isimlendirilmektedir (Melahat Çağdaş ile kişisel iletişim, 20.02.2018).

Örnek: 4.



Fotoğraf 4-A: Genel görünüşü.



Fotoğraf 4-B: Süsleme detayı.

Başörtüsünün boyutları 77x 78cm dir. Beyaz tülbent ana malzeme, beyaz pamuklu dikiş ipliği yardımcı malzeme olarak kullanılmıştır. Süslemede; çivit mavisi yuvarlak tülbent boncuğu ve gümüş rengi şeffaf yuvarlak tülbent boncuğu ana malzeme olarak kullanılmış, yardımcı malzeme olarak kullanılan malzeme ise beyaz naylon ipliktir.

Tülbentin kesilen iki kenarı, makinede kapalı baskı tekniği uygulanarak temizlenmiş, kumaş kenarları olan iki kenara kenar temizleme tekniği uygulanmamıştır.

Süslemede; ana teknik olarak iğne ile boncuk oyası tekniği, yardımcı teknik olarak tığ oyası tekniği uygulanmıştır. Kozmik bezeme konu olarak seçilmiş ve realist bir yaklaşımla biçimler oluşturulmuş, realist üslup sergilenmiştir. Dörtkenara süsleme uygulanmış, karşılıklı iki kenarın ortasında biraz boşluk bırakılmıştır.

1980'li yıllarda Kezban Övseme tarafından yapılan başörtüsü, kızı Melahat Çağdaş'a çeyiz olarak verilmiştir. Model yörede '*çift yıldız*' ismi ile bilinmektedir (Melahat Çağdaş ile kişisel iletişim, 20.02.2018).

Örnek: 5.



Fotoğraf 5-A: Genel görünüşü.



Fotoğraf 5-B: Süsleme detayı.

82x83 cm boyutlarında olan başörtüsünde; beyaz tülbent ana malzeme, beyaz pamuklu dikiş ipliği yardımcı malzeme olarak kullanılmıştır. Süslemede kullanılan ana malzeme gümüş rengi metal pul, yardımcı malzeme ise beyaz naylon ipliktir.

Tülbentin kesilen iki kenarına makinede kapalı baskı tekniği uygulanmış, kumaş kenarı olan iki kenarı olduğu gibi bırakılmıştır.

Başörtüsü, tığ ve firkete kullanılarak yapılan '*firkete oyası'* olarak isimlendirilen süsleme tekniği uygulanarak süslenmiştir. Süslemede; bitkisel bezeme konu olarak seçilmiş, antinatüralist bir yaklaşımla biçimler oluşturulmuş ve antinatüralist üslup sergilenmiştir. Süsleme dört kenara uygulanmıştır.

1960'lı yıllara tarihlenen başörtüsü, Emine Dedeoğlu'na çeyiz olarak verilmiştir. 20. yüzyılın ikinci yarısında, firkete oyalı pullu süsleme uygulanan başörtüleri, kız çeyizinde mutlaka olur, kına gecesinde kına yakılacağında gelinin başına örtülür, gözyaşlarının görünmemesi için gelin bu örtüyü yüzüne doğru çekerdi. Düğünden sonra gelinin örttüğü pullu başörtüsünden yeni gelin olduğu anlaşılırdı (Emine Dedeoğlu ile kişisel iletişim, 05.03.1918).

SONUÇ

Bu bölümde; Konya geleneksel kadın giyiminde yer alan tülbent başörtülerin ve süslemelerinin belirlenen özellikleri verilmiştir.

İncelenen başörtülerinin 1940-1980'li yılar arasında yapıldığı belirlenmiştir. Bu sonuca göre, günümüzde kültürel miras haline gelen bu el sanatı ürünlerinin, 20. yüzyılın ikinci yarısında giyim aksesuarı olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Başörtülerinin boyutları; 74cm. x 78cm. – 82cm. x 83cm. arasında değişen boyutlardadır. Kullanılan ana malzeme tülbent, yardımcı malzeme ise pamuklu dikiş ipliğidir. Ana ve yardımcı malzemelerde beyaz renk kullanılmıştır. Süslemede; dantel ipliği, tülbent boncuğu, pul gibi çeşitli malzemelerin ana malzeme olarak kullanıldığı ortaya çıkmaktadır. Örneklerin % 60'ında kullanılan ana malzeme, yuvarlak tülbent boncuğudur. İncelenen örneklerin; % 80'inde naylon iplik süslemede yardımcı malzeme olarak kullanılmış, % 20'sinin süslemesinde yardımcı malzeme kullanılmamıştır.

Süslemede; turuncu, turkuaz, siyah renklerden oluşan ebruli, ördek başı yeşil, açık mavi, çivit mavisi ve gümüş rengi gibi çeşitli renklerin ana renk olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Örneklerin % 80'inin süslemesinde kullanılan yardımcı renk beyazdır. % 20'sinde ise yardımcı renk kullanılmamıştır. Bu sonuç % 20'sinin süslemesinde yardımcı malzeme kullanılmaması ile açıklanabilir.

Tülbentlerin % 10'unun kesilen iki kenarına, kenar temizleme tekniklerinden makinede kapalı baskı tekniği uygulanmış, diğer iki kenar kumaş kenarı olarak bırakılmıştır.

Başörtülerinde genel olarak oya tekniklerinin uygulandığı, bu tekniklerden % 20'sinde tığ oyası, % 60'ında boncuk oyası ve % 20'sinde firkete oyası gibi tekniklerin tercih edildiği ortaya çıkmaktadır. Boncuk oyalarından; tığ ile yapılan, mekik ile yapılan ve iğne ile yapılan boncuk oyaları gibi çeşitli tekniklerin uygulandığı dikkat çekmektedir. Bu çeşitlilik, Türk kadınının yaratıcılığını, ince zevkini ve estetiğe verdiği önemin bir kanıtı olarak değerlendirilebilir.

İncelenen örneklerin süslemesinde; bitkisel bezeme, geometrik bezeme, kozmik bezeme gibi çeşitli konuların seçildiği, % 60'ında bitkisel bezemenin tercih edildiği anlaşılmaktadır. Bitkisel bezemede antinaturalist üslup sergilendiği görülmektedir.

Başörtülerinin; % 80'inde karşılıklı iki kenarın ortalarında boşluk kalacak şekilde dörtkenarına süsleme uygulanmış, % 20'sinde dörtkenarı tamamen süslenmiştir.

Süslemeli tülbent başörtülerinin; % 100'ünün çeyiz olarak özel koleksiyonlarda yer aldığı bazılarının annesinin, anneannesinin çeyizinden geçme çeyiz olarak genç kızlara verildiği belirlenen önemli bir kültürel özelliktir. Bu sonuç; süslemeli tülbent başörtülerinin, eski çeyiz geleneğinde ne kadar önemli olduğunu ve bir kültür mirası olarak nesilden nesile aktarıldığını ortaya koymaktadır.

Araştırmada ulaşılan sonuca göre;

Süslemeli tülbent başörtülerinin; korunması, farklı örneklerle araştırmalar yapılması, her bölge ve her il kapsamında katalog oluşturularak belgelenmesi.

Başörtüsü süslemelerinin, çağdaş giyim tasarımında, baş süslemede kullanılan aksesuar tasarımlarında ve giysi süslemede kullanılması.

Tülbent başörtülerinde uygulanan süslemelerin; çağdaş teknolojiler kullanılarak seri üretiminin yapılması ve bu ürünlerin çeşitli alanlarda yapılacak tasarımlarda kullanılması.

Seri üretilen süsleme malzemeleri kullanılarak, geleneksel özellikte çağdaş giysiler üretilmesi, bu giysilerin turistik ve ticari amaçlarla kullanılması önerilir.

KAYNAKÇA

Aydın, S., Gürsoy, H., (2018). "Beypazarı Mekik Oyaları". *I. Ulusal El Sanatları Sempozyumu*. Gazi Üniversitesi El Sanatlarını Araştırma ve Uygulama Merkezi. Ankara.

Güzel, E., (2015). "Tunceli İli Oya Örnekleri". *Türk-İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. Yıl: 2, Sayı: 5.

Kahveci, M., Bahşişoğlu, A., (1998). *Türk Oyaları Kataloğu*. II. Cilt, Kültür Bakanlığı Yayın No: 2190. Ankara.

Kilis Valiliği, (2015). Kilis Oyaları. Gaziantep.

Küçükbezirci, S., (2013). *Konya Folkloru.* Konya Büyükşehir Belediyesi Yayını. Konya.

Onuk, T., (1999). "Osmanlı Süsleme Sanatı (İşleme-Örgü-Oya)". *Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi*. C: 2. Ankara.

Özbağı, T., (1997). "Geleneksel El Sanatlarımızdan Oyaların Dünü, Bugünü ve Geleceği Sorunları". *El Sanatları Dergisi.* Sayı: 1. Konya.

Özbel, K., (1945). *Oya ve Oya Çeşitlerinden Örnekler. Eski El İşlemeleri.* Ankara..

Yalçınkaya, N. T., "Yozgat İli Örgü Atlası: Oya Kataloğu". *Uluslararası Bozok Sempozyumu*. https//bozoksempozyumu. bozok.edu.tr.

Yalçınkaya, T., Erkaplan, E., (2008). "Yozgat İli Tığ Oyalarından Örnekler". *I. Ulusal El Sanatları Sempozyumu*. Ankara.

Kaynak Kişiler

Adı-Soyadı	**Doğum Yeri**	**Yaşı**	**Mesleği**
Ayşegül Kazanç	Konya	54	Emekli memur
Emine Dedeoğlu	Konya	50	Ev hanımı.
Melahat Çağdaş	Konya	48	Ev hanımı.
Saniye Dil	Konya	55	Emekli memur

ANKARA'NIN SADEKAR USTALARINDAN SAVATKAR-KALEMKAR Musa KESER

(ONE OF ANKARA'S LAPİDARY CRAFTSMEN NİELLO CRAFTMAN AND HAND–ENGRAVER Musa KESER)

Aliye KURNAZ*

ABSTRACT

One of important artisans of the jewellery craftsmen Musa Keser, who lives in Ankara, was born in Ankara in 1972. The artist craftsman, who is honoured artist of Ministry of Culture; is master on the field of Lapidary arts and he is the last representative who performs “hand-engraving” and “lapidary” technics from the old traditional jewellery art of craftsman technics.30 years of craftsman Musa Keser acquainted with jewellery art when he was 12 years old. After he had worked with his master for 23 years, he decided to open his own business place. The craftsman artist, who has continued his job successfully for years by learning hand-engraving, niello (disambiguation) and lapidary arts within the time period he worked with his master; is placed as one of the leading masters in Turkey amount of the hand-engraving and Niello craftsman artists.

The master, who performs his designs and technics on the metals such as gold and silver, uses precious or semi-precious stones in his designs. He uses exactingly the hand-engraving, niello (disambiguation) technics at his tailor made designs. The craftsman artist; produces special designs, which he performs by glamourizing and engraving by hand- engraving technics on the objects he designed from the metal, in his workshop

At this study, along with Musa Keser experienced lifelong that he passed from apprenticeship to craftsmanship; the technics he applied to his designs he made in his craftsmanship and especially ornament and objects designs he produced with hand-engraving, niello (disambiguation) technics have been viewed.

KeyWords: Silver craftsman, Niello craftsman, hand-engraver

GİRİŞ

Sadekarlık; Kıymetli metaller (altın, gümüş, platin) veya alaşımlardan el becerisi ile mücevherlerin sade kısmını (montör) yapan kuyumculuk dalına denir. Bu işi yapan kişiye de Sadekar denmektedir.

Kalemkarlık; takıların metal kısımlarını, çelik kalemler ile talaş kaldırarak süsleyen kuyumculuk dalına denir. Bu işi yapan kişi de kalemkar adını alır (Özer,Büyükboğa ve Altay, 2004:1).

Kalemkar; Kalemle, kalem işi denen tekniği uygulayan usta. Kalemkarlar bileklerine son derece hakim insanlar olup işleme bilgileri ise çoktu. Çoğu maden üzerine doğrudan doğruya hiçbir ön hazırlık yapmadan çalışan ustalardı.İyi kalemkarlar hat öğrenince hakkak olurlardı.Ancak yinede her işin ustası o işin çıraklığından yetişirdi (Kuşoğlu,2006:122).

* Öğr. Gör., Ankara Üniversitesi Beypazarı M.Y.O, El Sanatları Bölümü, Kuyumculuk ve Takı Tasarımı Programı, Ankara.

Derin kalem; kalın astar ya da dökümü yapılmış maden üzerinde keskin uçlu çelik kalemlerle zeminde derince kanallar açarak yapılan kalem işi (Kuşoğlu,2006:66).

İnce kalem; tıpkı batının gravür tekniği ile kağıt üzerinde karakalem etkisi gibi o da gümüş üzerinde kendisini gösterir (Kuşoğlu,2006:241).

Savat: Savat kelimesinin aslı olan "sevad" zamanla savat olarak söylenmeye başlamıştır. Kelime anlamı siyah, kara, karanlıktır. Bir kalemkarlık sanatı olan savat işi iki önemli merhalede gelişirdi. Kalem işi, savatın hazırlanması ve gümüşe tatbikidir (Kuşoğlu, 1999:33).

Savatkarlık; Bir kalemkarlık çeşididir. Eser üzerinde çelik kalemlerle açılan kanalların içine bir kapta hazırlanmış, adına savat denilen karışım ekme ya da sürme biçiminde yerleştirilir, daha sonra da ocak ateşine tutularak eriyen savat boşlukları doldurunca soğumaya bırakılır. Soğuyan savat birkaç tesviye aşamasından sonra gümüş cilalanır ve eser tamamlanmış olur.(Kuşoğlu,2006:199)

Savatlama: Altın ve gümüş zemin üzerinde derin olmayan yuvarlara savat doldurulur. Savat, gümüş sülfitli siyah renkte bir eriyiktir. Metal üzerinde savatlama ile elde edilen zıt renk, desenin çok daha belirgin ortaya çıkmasını sağlar. Savatla süslü kısımlar, ana zeminle aynıdır. Bu teknik, Helenistik'te başlamış, Roma ve özellikle Bizans Devletleri'nde rağbet bulmuştur. Genç Antik Dönem'e ait altın evlilik yüzüklerinde figürler savatla yapılmıştır (Meriçboyu,2001:36).

Birkaç metal sülfürün meydana getirdiği bir alaşım olan savat, parlak lacivert-siyah rengi nedeniyle kuyumculukta altının ve özellikle de gümüşün yüzeyine dekorasyon yapımında kullanılır (Türe ve Savaşçın, 2000:44)

Altın ve gümüş zemin üzerinde derin savatlama tekniği 2 aşamada gerçekleştirilir. Birincisi kalemkarlık, diğeri ise savat mahlülünün hazırlanması ve uygulanmasıdır. Savatlama tekniğinin en göze çarpan yönü kalemkarlıktır. Kalem atılacak seviyeye getirilen eserlerin üzerine önceden taslağı hazırlanan motif ve desenler çizilerek çelik kalemlerle kanallar açılır. Bu kanallar açılırken ustanın büyük bir sabır ve titizlikle çalışması gerekmektedir. Zaten kalemkarlıkta iyi yetişen ustalar, savat tekniğini uygulamaya geçerler. Yani çırak önce kalemkarlığı öğrenir ve uygular. Daha sonra savatçı olur. Bölgelere göre savat yapılacak işleme, atılan kalemler değişmektedir (Parlak,2001:87).

Van bölgesinde ince kalem kullanılırken, Kafkasya'da derin kalem uygulanır. Erzurum bölgesinde yapılan Savatlamada da Kafkas özellikleri gözlenmektedir (Parlak,2001:87).

Savatın Hazırlanması: a) Bir ölçü gümüş b)Dört ölçü bakır c)Dört ölçü kurşun d)yeterince kükürt. Bu karışım a.b.c.d.e sırasındaki gibi önce gümüş ve bakır bir pota içerisinde eritilirler, daha sonra kurşun eklenir, o da eriyince kükürt eklenmeye başlanır. Kükürt eklenmesi,karışımın rengi güvercin kanadı rengi denilen rengi alana değin sürer.Daha sonrada bir kap içinde soğumaya bırakılır.Kullanılmak istenince de bir döğeç havan içinde dövülerek toz durumuna getirilir ve yerine göre ekme,yerine göre de sürme yöntemi ile kullanılır (Kuşoğlu,2006:199).

Ekme Savat: Savat sanatında çalışılan iş üzerine açılan kanallara toz durumuna getirilmiş savatın baş ve gösterme parmakları arasından tuz eker gibi ekilmesine denir. Üzerine savat ekilen gümüş, alevi geçmiş olgun kor durumundaki mangal ateşine tutulur ve bu işlemle toz savat eriyerek kalem boşluğunu doldurur.

Daha sonra tesviyesi cilası yapılan eser tamamlanmış olur.Savatlamada ikinci yol sürme savat yoludur (Kuşoğlu,2006:74).

Sürme Savat: Boraks ile sulandırılarak çamur durumuna getirildikten sonra gümüş sathında açılmış kanallara savatı sıvayarak boşluk doldurma biçimi. Boşluklara doldurulan savat soğumaya bırakılır ve soğuyunca da düzeltilir. İnce tesviyesi yapılan eser keçe cilasına tutularak parlatılır ve iş tamamlanır (Kuşoğlu,2006:205).

İçinde yaşadığımız çağda teknolojinin baş döndürücü hızı, yeni yeni buluşlar ve zevkler, terk edilen gelenekler, eskiden yüzyıldan yüzyıla değişen tarz, stil, model gibi kavramları her yıl yenilenir duruma getirmiştir. Bu arada birbirinden güzel nice sanatlarımız artık günün zevklerine hitap etmediği veya ihtiyaçlara cevap vermediği için unutularak, terk edilmiştir (Kuşoğlu, 2006:5).

Ankara'da Savatkarlık ve Kalemkarlık mesleğinin az sayıdaki temsilcilerinden biri olan Musa KESER küçük yaşlarda kuyumculuk sanatıyla tanışmıştır.

Bildiriye konu olan Ankara'nın önde gelen Kalemkâr, Savatkâr ve Sadekâr ustalarından Musa KESER'e ait tüm bilgiler sözlü görüşme ve atölyesindeki çalışmaları birebir gözlemlenerek elde edilmiştir.

Özgeçmişi

1972 yılında Ankara'da doğmuştur. Kuyumculuk sanatına ilkokuldan sonra başlamıştır. Meslek hayatına ilk olarak ilkokuldan sonra Ankara'nın sayılı ustalarından biri olan Nusret EKŞİ ustanın yanında çalışarak başladığını söyleyen Keser, Nusret ustasıyla tam 21 sene çalışarak çıraklığını yapmıştır. Bu zaman diliminde ustasından Kalemkârlık, Savatkârlık ve Sadekârlık gibi kuyumculuğun temel dallarını öğrendiğini dile getirmiştir.



Fotoğraf:1, Kalemkâr ve Savatkâr Musa KESER

Nusret Usta'nın yanında çıraklık ve kalfalık dönemlerini tamamlayan Keser, 2007 yılında kendi işyerinde meslek hayatına devam ettirmiştir.

2007'de 'Altın Kalem' adı altında kendi markasını kurarak tasarımlarını ve özel koleksiyonlarını üretmeye başlamıştır. Şu an Ulus Kale Çarşısı'ndaki atölyesinde tasarımlarını üretmeye devam etmektedir (Fotoğraf:2) (Fotoğraf:3) (Fotoğraf:4).



Fotoğraf:2, 925 Ayar Gümüş, Kalem işi Özel Tasarımlardan Örnekler.



Fotoğraf:3,Kalem işi Yarı Değerli Taşlı Kalemişi Mühür Yüzükler



Fotoğraf:4, Altın Kalem işi Yüzükler.

1978 yılından günümüze kadar kalem işi, savat işi, ajur ve döküm tekniklerini kullanarak yaptığı çalışmalarda takı tasarımlarının yanı sıra metal obje üretimi de yer almıştır (Fotoğraf:5).



Fotoğraf:5, Kalem işi Ürünler (Kama Kabı, Tabaka, Anahtar, Çakmak Kabı)



Fotoğraf:6, Kalem işi Büyük Yüzük ve Standart Yüzük

Kalemkar Usta Musa KESER, 31 yıllık meslek hayatında sayısız gümüş ve altın ürüne savat, kalem işi uyguladığını fakat bunları son 8 yıldır fotoğrafladığını dile getirmektedir. Bu ürünler arasında takı ürünlerinin yanında bıçak kabı, kama kabı, kalem, tütün tabakası, çakmak kabı, anahtar, giysi aksesuarları, farklı muhafaza kabları, ok ucu gibi savaş aletleri vb. gibi pek çok eser yer almaktadır.

Keser, kalem işi ve savatlı tabakalar, plaketler, şilt tasarımları, hançer, anahtar, kama kabı, bıçak kabı, kalem, ok ucu gibi savaş aletlerini; siyasi liderler, kurumlar ve şahıslara özel üretmiştir.

Kullandığı Araç ve Gereçler

Keser, takı ve obje tasarımlarını tasarlayıp üretirken değerli, yarı değerli, organik süs taşları, altın, gümüş gibi metallerle birlikte sedef, çini gibi doğal malzemeler de kullanmıştır. Eritme ocağı, döküm kalıpları, ateş çifti, şideler, silindir makinesi, polisaj makinesi, zımpara ve cila bezleri, kuyumcu tezgahı, farklı uçlarda çelik kalemler, bakır, kurşun, kükürt, sülfirik asit gibi metal ve kimsayasal malzemeler ustanın genellikle kullandığı malzemeler arasındadır.

Tasarımlarında eski usul, ustadan öğrenilmiş defne dalı, suyolu, kuran kabı vb. motifleri uygulamanın yanı sıra kendine has geometrik şekiller, tezhip ve hat motifleri ve daha çok bitkisel arabesk motifler kullanmaktadır.



Fotoğraf:7, Kalemişi ve taşlı yüzük çalışmaları.

Tasarımlarında genellikle doğaçlama olarak kendine özgü oluşturduğu motifler kullandığını söyleyen Keser Usta; tasarlama sürecinde, konusuna ya da tarihsel dönemine bağlı kalarak da çalıştığını, doğayı, kültürümüzü yansıtan motifleri ve yazı desenlerini esin kaynağı olarak kullandığını dile getirmiştir.



Fotoğraf:8, Musa Usta Kalem işi Yüzükler



Fotoğraf: 9, Döküm Tekniği ile yapılmış yüzükler.

Keser Usta, çalıştığı yüzüklerin kasa kısmını mum modelleme ya da sade kısmını yaptıktan sonra; takıda kalıp alma ve döküm tekniği yöntemlerini kullanarak, yüzüklerin kasasını oluşturduğunu ve döküm kasaların yüzeyine kalem işi çalıştığını belirtmiştir (Fotoğraf:10).



Fotoğraf:10, Musa Keser'e ustasından kalan döküm kalıpları

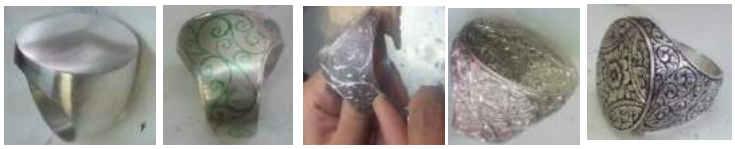
Kalemkar Musa Keser, mücevher, takı ve obje tasarımlarında değerli metal işleme (sadekarlık) alanında, kalemkarlık ve savatkarlığın yanında mıhlama, ajur ve döküm tekniklerini uygulamaktadır.

Musa Keser Ürünlerinin Yapım Aşamaları

Gümüş zemin üzerinde savatlama tekniği 2 aşamada gerçekleştirilir. Birincisi kalemkarlık, diğeri ise savat mahlülünün hazırlanması ve uygulanmasıdır.

Musa Usta, bu teknikleri uygularken öncelikle gümüş ürünü eritmektedir. Gümüş alaşımını (800 ya da 925 ayar) hazırlayan usta, tel ya da plaka haline getirdikten sonra ürünü şekillendirerek kaynağını yapar. Biten gümüş ürün yüzeyine kalem işi tekniği ile desen oluşturur (Fotoğraf:11).

Kalem işi ile yapılmış yüzeydeki boşluklara savatı sürer. Savatlanmış yüzey cila makinesinde ve el ile zımparalanır, tesviye aşaması biten ürün cilalanır, temizlenir ve tamamlanır (Fotoğraf:12) (Fotoğraf:13).



Fotoğraf:11,Kalemiş Tekniği Aşamaları



Fotoğraf:12,Çamur Savat Yapılış Aşamaları



Fotoğraf:13,Savat Uygulama Aşamaları

Keser, Savat hazırlamayı gümüş, bakır, kurşun ve kükürt ile farklı formüller uygulayarak yapmaktadır. Gümüş ve bakır eritildikten sonra üzerine kurşun ilave edilir. Daha sonra kaba basılmış olan kükürtün içerisine daha önce eritilmiş olan bakır, gümüş, kurşun karışımı ilave edilir ve kalıplara dökülerek soğuması beklenir (Fotoğraf:12).

Musa Keser'in kullandığı Savat Tekniği “Çamur Savat” tekniğidir. Daha önce hazırlanmış olan çubuk savatlar pirinç bir havanda dövülerek toz haline getirilmektedir. Daha sonra bu toz haline getirilen savat, ince bir tülbent ya da benzeri bir örtü ile elenir. İçerisine temiz su ve boraks ilave edilerek karıştırılır ve çamur savat elde edilir. Çamur savat fırça yardımı ile kalem atılmış değerli eşya üzerine uygulanır. Daha sonra ısıtılarak savatın kalem işi ile yüzeyde oluşturulan boşluklara dolması sağlanmaktadır. Gümüş yüzeyinde kalan savat ise polisaj makinesinde ve elde zımpara yapılarak temizlenmektedir. Son olarak da polisaj makinesinde cilası yapılan ürün temizlenerek tamamlanmaktadır. (Fotoğraf:12).



Fotoğraf:14,Savatlı Yüzükler

Musa Keser Sergileri

Keser'in tasarladığı ürünler; İstanbul, Bursa ve Ankara’da düzenlenen fuarlarda, belediye ve dernekler tarafından düzenlenen sergiler, festivaller ve etkinliklerde sergilenmiştir.

İstanbul’da düzenlenen Altın Eller Beyoğlu Geleneksel El Sanatları Günleri Altın Ellerin Hatırı Var Sergisinde, Beyoğlu Festivallerinde, Anadolu

Geleneksel El Sanatları Derneği Anadolu'nun Altın Elleri-2 Karma Sergisinde, Ulusal Bursa Kültür Sanat Festivallerinde, Altındağ Belediyesi'nin Ankara'ya kazandırdığı Altınköy Açık Hava Müzesi'nin düzenlediği etkinliklerde ve bunun gibi kültürel etkinliklerde ürünlerini sergilemekte ve sanatını tanıtmaktadır.

Basında Musa Keser

Musa Keser kendisi eserleri ve açmış olduğu sergiler ile birçok dergi ve gazetede haber olarak yer almıştır. İlk olarak Sabah gazetesinin "Altına Kalemle Değer Katıyor" başlığıyla Melike Yıldız Sahici'nin haberinde yer almıştır. 2017 yılında Tanış Ankara Gazetesinde "Kalemkar sanatının Ankara'da son temsilcisiyim" başlığıyla Havva Dölen'in haberi ve Ticari Hayat gazetesinde Ersin Odabaşı'nın haberinde "Türkiye genelinde de 1-2 tane savat ustası kaldı" başlığı ile yer almıştır.

Müzisyen Hüsnü Şenlendirici Musa Keser'den özel Kalem işli yüzük tasarımı istemiş ve kişiye özel tasarım olan bu yüzüğü '*avare'* klibinde kullanmıştır (Fotoğraf:15).



Fotoğraf:15, Klarnet Kalemişi Yüzük

Kişiye özel obje ve takı tasarımları da yapan Keser; kişi beğenilerine, göre tasarımın taslağını çizdiğini; kişiyle taş, malzeme, tasarım detaylarına karar verdikten sonra tasarımı üretmeye başladığını söylemiştir.

Tasarımlarına göre alaşım, malzeme hazırlama, kalıp çıkarma, mum model yapma, tel ve astar yapma, cila, tesviye, taş şekillendirme ve oyma işlemlerinin bütün aşamalarını kendi atölyesinde yaparken, bazen yaptığı mum modellerin ya da çıkardığı kalıpların dökümünün yapılması için dökümcü ustaların döküm atölyelerinden destek almaktadır.



Fotoğraf:16, Kolye Çalışmaları

Keser Usta, kendi koleksiyonlarını ve özel tasarımlarını ürettikten sonra, turistik yerlerdeki butik mağazalara, parekende kuyumcu ve mücevher mağazalarına, Sultanahmet, Kapalıçarşı, Nişantaşı, Bodrum, Antalya, Kuşadası gibi Ege ve Akdeniz'de bulunan butik mücevher mağazalarına pazarlamaktadır.

SONUÇ

Keser, iş hayatı boyunca kalfalık ustalık belgelerini aldıktan sonra Kültür Bakanlığı Sanatçısı ünvanını da almıştır.

İş hayatı süresince, İstanbul'da düzenlenen kuyumculuk ve mücevher fuarlarına ziyaretçi olarak katıldığını ifade etmiştir.

Kuyumculuk eğitimi veren lise ve üniversitelerin ilgili bölümleriyle sanatını ve bilgisini paylaşmaktan hiç bir zaman çekinmemiştir.

İş hayatı boyunca; Kuyumculuk Teknolojisi Meslek Lisesi öğrencileri ve Kuyumculuk alanı ile ilgili üniversite öğrencilerine, firmasında staj imkânı sağlamıştır.

Mesleğine yönelik hedeflerinden birisinin sanatını öğretmek ve bilgisini paylaşmak olduğunu söyleyen Keser, Ankara'daki ufak atölyesinde 1-2 kişilik eğitim vermeye başlamış, Kalemkarlık ve Savatkarlık sanatının bütün inceliklerini ve tekniklerini öğretmeyi planladığını söylemiştir. Bu eğitimleri 4 ay olarak planlayan Keser, eğitimlerde Kalemkarlık sanatının temel teknikleri ile amaçlarına göre kalemlerin kullanımını ve uygulama tekniklerini vb. gibi konuları içeren bir eğitim programı planlamıştır. Keser; öğrenmek isteyen çırak, usta, öğrenci, öğretmen ve ilgili herkesle bilgilerini paylaşmayı düşündüğünü mesleğini öğretmeye hazır olduğunu belirtmiştir.

Keser'e göre, *"Gümüş işi, kalem ve sabat işidir. Mesleğe 12 yaşında başladım. 30 yıldır gümüş işliyorum. Unutulmaya yüz tutan sanatımı, merak ve sevgi ile bugünlere taşıdım. Ancak bundan sonrasının ne olacağını düşününce, gelecek neslin bu sanatı tanımaması beni çok üzüyor. İşte sanatımı tanıtma fırsatı bulduğum her anı, zamanı değerlendirmek için elimden geleni yapıyorum. Sanatı öğrenmek isteyen gençlere, sanatımı anlatma, nasıl uyguladığımı gösterme olanağı yakaladığım her fırsat da aktarmaya hazırım."* diye ifade etmektedir.

KAYNAKÇA

Akyay Meriçboyu, Yıldız.(2001),Antik Çağ'da Anadolu Takıları, Akbank Yaınları, İstanbul

Ayter, Adli.(1996),Kuyumculuk Meslek Bilgisi Ve Mücevherat Sanatı, Asgold Yayınları, İstanbul

Kuşoğlu, M. Zeki.(2006), Resimli Ansiklopedik Kuyumculuk ve Maden Terimleri Sözlüğü, Ötüken Yayınları, İstanbul

Kuşoğlu, M.Z. (1999). Savat. Turkıs Airlines Dergisi: Sayı.88

Özer. H,Büyükboğa. Ö,Altay. R,(2004),Kuyumculuk Meslek Bilgisi, M.E.B,İstanbul

Parlak, Tahsin.(2001),Erzurum'da Oltu Taşı ve Kuyumculuk Sanatı, Ekip Grafik, Oltu

Türe. Altan, Savaşçın. M. Yılmaz,(2000),Kuyumculun Doğuşu, Goldaş Kültür Yayınları, İstanbul

KAYNAK KİŞİ

Musa KESER

Web: http://www.altinkalemkuyumculuk.com/urunlerimiz.html

8. OTURUM (8. SESSION)-B Salonu (B Hall)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Hakan PEHLİVAN-Dr. Öğretim Üyesi (Assist. Prof. Dr.) Mine Ülkü ÖZTÜRK

KUVARS MİNERALLERİNİN DEĞİŞİK KÜLTÜRLERDE SÜSTAŞI VE TERAPİSEL OLARAK KULLANIMI

(GEMS STONE AND THERAPEUTIC USE OF QUARTZ MINERALS IN DIFFERENT CULTURES)

Hüseyin KURT*

ABSTRACT

Quartz is a mineral that occurs by integration of silica and oxygen atoms. This mineral which has SiO_2 chemical formula exists colorless in pure state, sometimes in different colors and glass appearance with crystallized hard structure in nature. So that there are plentiful kind of it. This minerals gain value as decoration stone or precious stone because of the privilige in their chemical and physical facilities and easiness of processing them. These minerals which are represented by colors have great importance in different cultures and are being used widely. Especially, in the graves from ancient Europe, some decoration stuff and bibelots made by quartz have been found. In mhytology, it is presumed that Venus's hair is quartz, also god of love's arrows are made by quartz.

GİRİŞ

Süstaşı niteliğindeki mineral ve taşlar, özellikle kuvars (SiO_2) mineralinin türleri özgün renk ve yapılarıyla farklı kültür ve toplumlarda beğenisini yitirmeksizin, hatta artan bir oranda, günümüze kadar gelmiştir. Canlı renkleri ve benzersiz desenleriyle takı sektöründe, dekorasyonda kullanımı günden güne artan kuvars mineralleri süs taşı olarak; şifa arayan, nazardan, kötülüklerden korunmaya, evine bereket getirmeye çalışan çok sayıda insanın da tercih nedeni haline gelmiştir.

Bu mineraller tarihin ilk dönemlerinden bu yana takı malzemesi olmasının yanında çeşitli anlamlar yüklenerek fayda aranan taşlar olarak dikkat çekmiş, bilim ve teknolojideki değişimlere rağmen bu inançlar kaybolmamıştır. Aslında süstaşlarının insan üzerinde sadece psikoterapik bir etkisi bulunmaktadır.

Yoğunluğu 2.65, sertliği 7 olan kuvars'ın piezo ve piero lektriklenme özelliği gösterdiği, basınç altında belli bir elektrik alan oluşturduğu, tersi bir durumda, yani elektriğe maruz kaldığında da kendi şeklini değiştirebildiği bilinmektedir.

Kuvars doğada çok farklı biçim ve renklerde bulunmaktadır. Büyük agrega kütleleri, yoğun yumrular veya kristallerle kaplı oyuklarda bulunurlar. Kuvars saf halde renksiz iken; diğer mineraller ve iz elementlerin bünyesine girmesi ile farklı renklerde doğada bulunabilmektedir. Süt kuvars, şahin gözü, sitrin, demirli kuvars, kaplan gözü, pembe kuvars, gül kuvars, ametist, aventurin, tridimit, kristobalit, dağ kristali, dumanlı kuvars (necef taşı), prasiolit, kedi gözü, mavi kuvars. kalsedon, çakmaktaşı, yeşimtaşı, akik, plazma, carnelian, krisopraz, opal ve onix gibi birçok türü tarihten günümüze kadar süs taşı olarak kulanılmaktadır.

BAZI KUVARS MİNERALLERİ, SÜSTAŞI OLARAK KULLANIMI VE TERAPİSEL ETKİLERİ

Dumanli kuvars; rengi kahverengi ya da koyu griye yakındır (Foto.1). Bir dağ kristali (necef taşı) türü olan dumanlı kuvars koyu duman renginde ve yarı şeffaftır. Bileşiminde bulunan iyonların yük dengesi değişebilir ve Si yerine Al

*Prof. Dr. Selçuk Üniversitesi, Mühendislik Fakültesi, Jeoloji Mühendisliği Bölümü, KONYA.

geçmesiyle rengini koyulaştırır. İçindeki kahverengi ton radyoaktivite kaynaklıdır. Dumanlı Kuvarsın 300-400 derece arasında ısıtıldığında sarı bir renk aldığı bilinmektedir. Çok koyu kahverengiden opak siyah renge kadar olan bir çeşidine morion denir. Dumanlı kuvars binlerce yıldır süs, dekoratif ve dini nesnelerde değerli taş olarak kullanılmıştır (Foto.1).



Foto.1. Dumanlı kuvarsın kristal örneği ve tesbih şekilleri

Eski zamanlardan beri dumanlı kuvarsın gerginliği giderdiği, korku, panik ve kızgınlığı olumlu duygulara, huzur ve neşeye değiştirdiğine inanılmıştır. Roma döneminde dumanlı kuvarsın, yas tutan kişilerin üzüntüsünü gidereceğine inanılıyordu. Başka toplumlarda ise yağmur yağması için yapılan törenlerde dumanlı kuvars taşı kullanılıyordu. Bazıları pankreas ve böbreklerin daha iyi çalışmasına ve zehirli maddelerin vücuttan atılmasına yardım ettiğine inanırlardı

Ametist; Menekşe renkli ve mora yakın tonlarda görülen bir kuvars türüdür (Foto.2). Şeffaf ve kristal yapılıdır. Rengini içindeki manganez izlerinden almaktadır. Açık eflatun renkli ametistler 250 derecelik ısıtma işleminden sonra sarı veya tamamen renksiz hale dönerler. Ametist süs taşı olarak da günümüzde kullanılır (Foto.2).



Foto.2. Ametisitn süs taşı olarak kullanımı ve sıcaklıklara göre renginin değişmesi

MÖ. 3000 yıllarında Eski Mısır'da ametistten yapılma mühürlerin bulunmuş olması, ametistin çok eski devirlerden bu yana değerli bir taş olarak kullanıldığını göstermektedir. Birinci yüzyılda, Plinius ametist şarapla hemen hemen aynı renk olduğu için erken Yunanlılar bir ametist bardaktan şarap içilince zehirlenmeye engel olduğuna inanıyordu. Yine Eski Yunanlılar ametistin alkol tüketenlerin sarhoşluk etkilerinden koruyacağına inanıyordu. Ametistten şarap içen kimsenin sarhoşluk etkisi yaşamadığı bilinmekteydi. Eski kültürlerde, ametist muska gibidir, zehire karşı panzehir olarak, savaşta zarara karşı koruma olarak, uykuyu gidermek ve kişinin fikrini keskinleştirmek için kullanılırdı.

Ametist taşıyan askerleri zarardan korumak ve düşmana karşı zafer kazandırmak, ayrıca yaban hayvanlarının yakalanması için de avcılara yardımcı olabileceği biliniyordu. Bunun dışında ametiste farklı kültürde, pek çok doğaüstü gücün yüklendiği görülmektedir. Ametist Taşının diğer taşlara nazaran daha çok sağlığa faydası bulunan bir taşolduğuna inanılmaktadır. Cilt hastalıklarına karşı

birebir etkili olduğu söylenmektedir. Özellikle alerjiye, göz rahatsızlıklarına, migrene ve kalp hastalıklarına iyi geldiği söylenmektedir.

Pembe Kuvars (gül kuvars); Şeffaf ve pembe renklidir. İçindeki pembe renk, manganez ya da titanyum izlerinden kaynaklanır. Oyma biblo, dekoratif süs eşyası ve mücevherat yapımında kullanılır (Foto.3).



Foto.3. Pembe kuvarsın kristal örneği ve dekoratif, takı şekilde kullanımı.

Çok eski çağlarda mühür ve sembol yapımında kullanılmıştır. Antik çağdan beri pembe kuvars aşkın sembolü olarak kullanılmıştır. Eski Romalılar başağrısı ve solunum sıkıntısı tedavisinde yardımcı olduğunu düşünürlerdi. M.Ö 7000'lerde Mezopotamyada Asurlar takı olarak kullanmıştır.

Sitrin; Sarı kuvars ya da limonlu kuvars olarak da adlandırılmaktadır. Bu minerale rengini veren içindeki demir, hematit veya limonit karışımlarıdır. Sitrin, kolye, küpe ve bilezik yapmak için kullanılır (Foto.4).



Foto.4. Sitirinin kristal ve takı halindeki örnekleri

Antik zamanlarda sitrin kötü düşüncelere ve yılan zehrine karşı, bir tür koruyucu özelliği olduğuna inanılarak takılır ve taşınırdı. Ayrıca sitrin geleneksel olarak Kasım ayının iki doğum taşından birisi olarak kabul edilir.

Böbrek, kolon, hazım organları, ciğerler ve kalp için faydalı olduğuna ınanılırdı. Psikolojik etkileri ise, kendine güveni güçlendirdiği ve insanın kendine zarar verici düşüncelerini yok ettiğine ınanılırdı. Bazı inanan kişiler sitrin taşını kasalarına koyarlar. Bunun nedeni ise sitrinin parasal güçlerini arttırdıklarına inanmalarıdır. Yılan zehrine de iyi geldiği düşünülürdü. Bu özelliklerinin yanı sıra sitrin; aşırı kıskançlığı ortadan kaldırdığı, negatif enerjiyi aldığı, cesaret verdiği, bedene canlılık kazandırdığına ınanılırdı. Bağımlılığı azaltıp, bağışıklık sistemini güçlendirdiği fikri hakimdi. Göz için yararlı bir antioksidan olduğuna inanılırdı.

Kaplan gözü kuvars; Altınımsı ya da bal rengi olarak tanımlanan çizgisel tonlar, taşın içerisindeki demir oksit etkisiyle oluşur (5). Farklı renkler, taş üzerinde birbirini takip eden bantlar şeklindedir. Yanardöner ve ipeğimsi görünüşü kaplangözünü eşsiz kılan özelliklerinden biridir. Taşın ipek gibi bir parlaklığı vardır. Yanardöner özelliği olan bu taş hareket ettirildiğinde içindeki lifler dikey şeritler halinde ışıldar. Bilezik ve kolye yapmak için boncuk şeklinde kesilerek kullanılır. Popüler bir taş olan kaplan gözünden yapılma tespihler değerlidir (Foto.24). Aynı

zamanda kostüm takısı için kullanılan ve bazen süslü oymalar veya çiçek pimleri için kullanılır.



Foto.5. Bal renginde kaplan gözü kuvarsı ve tespih ve boncuk şeklindeki

Yüzyıllar boyunca mistik insanlar, kaplan gözünün onları koruduğuna inanmışlardır. Budistler, Paganlar, Uzak-Doğu Şamanları, Kızılderililer gibi eski gelenek ve göreneklerini devam ettiren kadim toplumlarca da taş, kötü ruhlardan, kara büyüden ve nazar gibi olumsuz şekilde etki ettiği düşünülen enerjilerden korunma amaçlı kullanılmıştır. Hem kültürel olarak hem de manevi olarak kıymet verilen bir taştır.

Kalsedon; Koyu maviden açık maviye kadar değişen renklerde ve yer yer morumsu, yarı saydam ve opak özelliklere sahiptir (Foto. 6). Saf kalsedon çok ince tabakalar halinde dizilmiş çok ince kuvars liflerinden oluşur. Saf kalsedonun rengi yarı şeffaf gri veya beyazdır. Safsızlıklar sebebiyle şeritlerde farklı renk ve desenler olur. Bu renk ve desenlere göre ise kalsedonun farklı çeşitleri tanımlanır: akik (kornelian), oniks, jasp ve krizopras. Bu renklerinin yanı sıra kalsedon taşı doğada sarı, yeşil, kahverengi ve gri renklerde de bulunmaktadır.



Foto.6. Saydam ve mavi tonlarındaki kalsedon şekilleri

Tarih boyunca hitit uygarlığından bugüne etkileri bilinen ve yaygın biçimde kullanılan bir taştır. Hitit uygarlığında bu taş, tedavi aracı olarak kullanılırmış.

Krizopras; Bir kalsedon türü olan krizopras, açık ve koyu parlak elma yeşili renklerde bir mineraldir (Foto, 7). Kalsedon çeşitleri arasında en değerliler arasında kabul edilmektedir. Bu rengi veren, bünyesindeki nikel elementidir.



Foto.7. Yeşil renkli krizopras ve mücevherat olarak değerlendirilmesi

Krizopraz taşı, çok eski zamanlardan bu yana, spiritüal (ruhsal, manevi, psikolojik) korunmanın sembolü olarak kabul edilmiştir. Yine eski zamanlardan beri “Başarı/Galibiyet Taşı” olarak da adlandırılmıştır.

Akik (agat); Agat ve Akit olarak ünlenen taşlar, kırmızı, gri, beyaz, mavi, kahverengi ve yeşil karışımı renklerdedir. Bir merkezin çevresinde çeşitli renklerde halkalardan oluşmuştur. Alt türleri, mavi akik, kırmızı akik, yosunlu akik ve oniks tir. Aslında "akik" ve "agat" aynı taşın iki farklı tipidir: Her ikisi de "kalsedon" taşının bir alt türüdür. Eğer kalsedon yarı-şeffaf, çizgisiz ve renk tonu olarak turuncu-kırmızı-kahverengi ise bu "akik (karnelyan ya da karneol olarak da bilinir)" adını alır; eğer yine yarı-şeffaf olur ancak, taşın içerisinde katmanlar (çizgiler, farklı oluşumlar) olursa "agat" adını alır. Türkiye'de genel olarak her ikisi de akik taşı olarak kullanılabiliyor. Akik, Kalsedon çeşitleri arasında sık rastlanan kendi içinde farklı renkleri ve tipleri olan değerli bir taş çeşididir (Foto. 8). Renk farklılığını yaratan içine karışmış elementlerdir. Akik, takı taşı olarak yüzük, kolye, küpe gibi süs eşyalarının yanı sıra tespih, mühür gibi kullanım eşyalarının yapımında da kullanılmaktadır.



Foto.8. Dekoratif görünümlü akik taşları ve çubuklu agat

Eskiden çoğunlukla Yemen'den çıkartılan koyu kırmızı akikler, Osmanlı döneminde 'Yemen Taşı' olarak adlandırılıyordu. Taşların sırlı şahı, Ölümsüz taş ve Yemen Taşı adlarıyla şan bulmuştur. Müslümanlarca nazar taşı olarak kabul edilen akik, Kızılderili toplumunda uğur taşları arasındadır.

Akik taşı, eski çağlardan beri süs eşyası, mücevher bazen de olumsuz enerjilere karşı koruyucu etmen olarak kullanılır. Peygamber Efendimiz, akik taşlı bir yüzüğü mühür olarak kullanmıştır. Akik taşına kimileri Ateş Taşı ya da Gezgin Taşı derler.

Oniks/akik oniks; Kuvars'ın kriptokristalin bir türü olan oniks, farklı renklerde birçok katmana sahip olan bir taştır. Katmanların renkleri oldukça değişkendir ve beyazdan siyaha kadar birçok farklı renkte olabilir. Bir oniks türü olan Sardoniks renkli şeritli kırmızının tonlarıdır (Foto. 9). Bazen onix kahverengi olabilen düz renk ya da beyaz şeritli bir akik çeşididir (Foto. 9). 'Balgam taşı' da denilen bu taş yuvarlak tabakalıdır. İçyapısı lifli ve hareli olan bir türü 'kedigözü' olarak adlandırılır ve takı taşı olarak kullanılır.



Foto.9. Kırmızı şeritlerin gözlendiği sardoniks'in (solda) ve beyaz şeritli akiğin kolye tespih ve süs eşyası olarak kullanımları.

Çok eski çağlardan bu yana çeşitli süs eşyaları, yüzük taşı, mühür, düğme, ve takıların yapımında kullanılan oniks, yine oldukça eski bir tarihi olan tesbih yapımında da sıkça kullanılmıştır. Bazen de olumsuz enerjilere karşı koruyucu veya olumsuzlukları ortadan kaldırıcı etmen olarak da kullanılmıştır.

SONUÇLAR

Kuvars minerallerinin kullanımı Anadolu'da antik çağlara kadar dayanmaktadır. Bu minerallerin tarihin ilk dönemlerinden bu yana insanların folklörük hayatında önemli bir malzeme olmasının yanında, çeşitli anlamlar yüklenerek fayda aranan taşlar olarak dikkat çekmiş, bilim ve teknolojideki değişime rağmen bu inançlar kaybolmamıştır. Minerallerin belli özellikleri itibarıyla sağlığa yararlarının olabileceği ancak bunun tıbbın bir alternatifi olarak görülmemesi gerektiği temel düşünce olmalıdır. Bu nedenle şunu kesin olarak söyleyebiliriz ki, doğadaki hiçbir taş veya mineral günümüzde bir ilacın eş değeri olamaz. Süstaşlarının insan üzerinde sadece psikoterapik bir etkisi bulunmaktadır. Fizyolojik bir rahatsızlığın taşlarla tedavi edildiğine ilişkin bilimsel bir bulgu henüz yoktur.

YARARLANILAN KAYNAKLAR

Hatipoğlu, M., Babalık, H., Chamberlain, S.C. (2010a). Gemstone deposits in Turkey. Rocks & Minerals, 85(2), 124-132.

Mitchell, R., S. 1979. Mineral names (what do they mean). Van Nostrand Reinhold Company, New York, p. 83 and p. 102.

Quick, L. 1974. The book of agates and other gems (3th ed). Chilton Book Company, Pennsylvania. P. 28.

Selim, H. , 2015. İstanbul Ticaret Odası Türkiye'nin Değerli ve Yarı Değerli Mücevher Taşları YAYIN NO: 2014-4

http://www.takitas.com/content/15-kuvars

http://www.arelquartz.com/KuvarsNedir.aspx

http://www.mucevherleringizemi.com/

http://www.enerjiverentaslar.com/

http://www.koleksiyonluktesbih.com/blog/kaplangozu-tasi-ve-ozellikleri.html

http://www.sustaslari.tr.gg/Akik,-Agat.htm

Schumann, W., 1984, Gemstones of the World. Translated by E. Stern. Sterling Publishing Co., Inc, New York and N.A.G. Press, Ipswich. P. 126 and p. 132.

XI. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ/SANAT ETKİNLİKLERİ

ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE LEKESEL ANLATIM BAĞLAMINDA ŞEHİR TEMASI; HİKMET ONAT ÖRNEĞİ

(CITY THEME IN THE CONTEXT OF SPOTTED EXPRESSION IN CONTEMPORARY TURKISH PAINTING; HİKMET ONAT EXAMPLE)

Ahmet DALKIRAN*
Ümmü Seda KAYNAR*
Huriye DALKIRAN**

SUMMARY

In fact, artists find their expression with the notion of style in the art of painting is the original expression language of the artists. In this context, spotted expression is a technique chosen by most artists as an expression language. However, there are also differences in the use of spot when there are regional and regional differences in the language of each community. These differences ensure that the works of the artists are distinguished from each other. This point also not only reveals the differences in artists' use of spot in separating works from each other but also reveals their authenticity. Hikmet Onat is one of the artists who used the spot to separate the contemporary painters from other painters and to study the city theme of his research throughout his life. It is understood that Onat, an open-air artist, depicts Istanbul, especially the Bosphorus, in colors, year and year, in lights with original texture of the Impressionist interpretation in the sixty-three years from 1914 to 1977. Onat has documented the negativity of the flowing time, the city texture, sifting through the artist's point of view. In this period of time, the artist has earned a rightful place in Turkish art by reaching a subjective sensitivity in the context of the expression of impressionism in the form of spotted expression.

Keywords: Painting Art, Turkish Painting, Spot, Spotted Expression, City.

GİRİŞ

Resim sanatında üslup kavramı ile ifadesini bulan aslında sanatçıların özgün anlatım dilleridir. Bu bağlamda lekesel anlatımda, çoğu sanatçının kendisine ifade dili olarak seçtiği bir tekniktir. Ancak nasıl her toplumun lisanında bölgesel ve yöresel şive farklılıkları varsa leke kullanımında da farklılıklar vardır. İşte bu farklılıklar sanatçıların eserlerinin birbirinden ayırt edilmesini sağlamaktadır. Keser (2009:197), lekeyi, bir yüzey üzerinde, yüzeyin renk ve tonundan daha farklı renk ve tondaki, daha küçük bir yüzey olarak tanımlamaktadır.

Bu nokta da sanatçıların leke kullanımlarındaki farklılıkları sadece eserlerin birbirinden ayrılmasını sağlamaz aynı zamanda özgünlüklerini de ortaya koymaktadır. Hikmet Onat'ta leke kullanımı ile çağdaşı diğer ressamlardan ayrılan

* Doç. Dr. Ahmet DALKIRAN, Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Öğretim Üyesi. Alaeddin Keykubat Kampüsü, Selçuklu/Konya/Türkiye.

* * Arş. Gör. Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Öğretim Elemanı. Alaeddin Keykubat Kampüsü, Selçuklu/Konya/Türkiye.

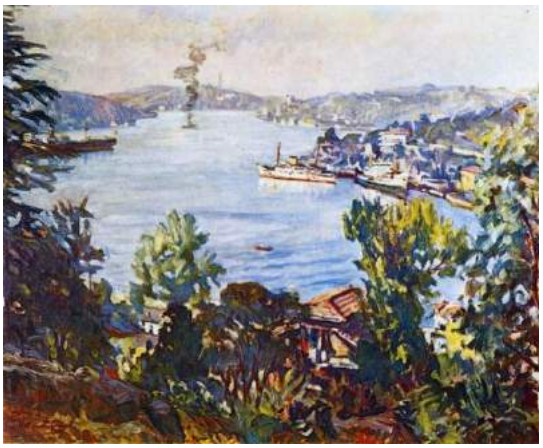
* ** Yüksek Lisans Öğrencisi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı. Alaeddin Keykubat Kampüsü, Selçuklu/Konya/Türkiye.

ve araştırma konusu olan şehir konusunu yaşamı boyunca irdeleyen sanatçılardandır.

Şehirler insanların doğup büyüdükleri, acıları ve neşeleri yaşadıkları, sevdiklerini ve sevmediklerini bir arada tattıkları, evlerini barklarını, ailelerini barındıran sosyal, kültürel, ekonomik ve inançsal açıdan tarih boyunca birçok insanın ilgisini çekmiş çok geniş arenalardır. Bu nedenle toplumun en duygu yüklü bireylerinden olan ve çoğu tanınmış birçok ressamında yaşadıkları şehre karşı ilgi gösterdiği görülmüştür.

Hikmet Onat'ta, özellikle İstanbul'dan Boğaziçi görünümlerinden oluşan izlenimci anlayıştaki çalışmaları ile yaşadığı şehre ilgi duymuş Türk sanatçılarındandır.

Resim çalışmalarına öğrencilik yıllarında başlayan sanatçı askerlik eğitimini tamamladıktan sonra Sanayi-i Nefise Mektebi Resim Bölümüne devam etmiş ve 1910 yılında diplomasını alarak mezun olmuştur. 1911 yılında ise Avrupa sınavını kazanarak Paris'e gitmiş ve orada Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda Fernand Cormon'un (1845-1924) atölyesine devam etmiştir. İzlenimci anlayıştan bu dönemde etkilenen sanatçı, 1914'te Türkiye'ye döndükten sonra İnas (Kız) Sanayi-i Mektebi kaldırılıp iki okul birleştirildikten sonra atölye hocalığına getirilmiş ve 1949'da emekli oluncaya dek bu görevini sürdürmüştür. Sanatçı 1920'li yıllara kadar sürdürdüğü insan figürlü çalışmalarını rölantiye alarak bu yıllardan sonra manzaralara ağırlık vermiştir. Sanat yaşamı boyunca doğaya bağlı çalışmış, önceleri yoğun bir izlenimci anlayış sergilemiş, giderek izlenimci renk anlayışı ile kendi iç dünyasını birleştirmiştir. Bir açık hava ressamı olan Onat, yapıtlarında konu olarak İstanbul'un pitoresk görünümlerini özellikle de boğazdan çeşitli kareleri lekesel bir anlatım bağlamında (Görsel-1) işlemiştir (Arslan, 1997:1375).



Görsel-1: Hikmet Onat, "Boğaziçi", 85x70 cm., ("Sanal", 2018).

Onat'ın *Üsküdar* isimli yapıtı (Görsel-2) incelendiğinde; kullandığı parlak sıcak renkler ve ışığı, açık-orta-koyu lekeler halindeki fırça vuruşları ile dengeleyerek, esere sıcak bir uyum kazandırdığı anlaşılan sanatçının lekesel sakin bir anlatım sergilediği görülmektedir.



Görsel-2: Hikmet Onat, "Üsküdar", 1952, Tuval Üzerine Yağlıboya, 55x78 cm., Antik A.Ş. Arşivi, ("Sanal",2018).

İstanbul'u en çok resimleyen sanatçı olarak "gerçek bir İstanbul ressamı" olarak nitelendirilen Onat'ın y*aşamı boyunca özellikle İstanbul'dan çalıştığı kesitlerle şehrin gelişim ve değişimine de tanıklık ettiği söylenebilir. Sanatçının Tezkereci Osman Efendi Cami- Kuruçeşme* isimli eseri söz konusu tanıklığın belgesi gibidir (Görsel-3).



Görsel-3: Hikmet Onat, "Tezkereci Osman Efendi Cami- Kuruçeşme", 1958, Tuval Üzerine Yağlıboya, 55x73 cm., ("Sanal", 2018).

Sanatçının *Tezkereci Osman Efendi Cami- Kuruçeşme* isimli eseri ele alındığında; günümüzde hala sapasağlam olan ve kullanılan caminin ve çeşmenin 1958 tarihli görünümünü (Görsel-4) sanatçının yeşil ve mavi renklerin hakimiyetinde kahverengi ve turuncu renklerle dengeleyerek lekesel fırça vuruşları ile verdiği görülmektedir. Eserden caminin 1958 yılındaki hali ile şimdiki hali arasında renk farklılığı dışında bir değişimin olmadığı anlaşılmaktadır. Bu bağlamda Onat'ın resimlerinin tarihi bir belge niteliği taşıdığını söylemek mümkündür.



Görsel-4: Tezkereci Osman Efendi Cami- Kuruçeşme 2018 Yılı Görünümü, ("Sanal", 2018).

Ayrıca sanatçının eserlerinden ve kullandığı renklerden bahar ve yaz mevsimlerine ait görünümleri çalışmalarında yansıtmayı çok sevdiği de anlaşılmaktadır. Bu açıdan Onat'ın resimlerinde zaman kavramının da tarihi bir anlam taşıdığı söylenebilir.

Sanatçının Tophane'den Görünüm isimli (Görsel-5) eseri ele alındığında söz konusu durum daha iyi anlaşılacaktır.



Görsel-5: Hikmet Onat, "Tophane'den Görünüm", 1976, Tuval Üzerine Yağlıboya, 63x80 cm., Antik A.Ş. Arşivi, ("Sanal", 2018).

Sanatçının renk lekelerini rahat fırça vuruşları ve mükemmel bir geçiş ile yüzey üzerine ustaca attığı esere ait kompozisyonda kullanılan renkler ve özellikle ağaçların dal ve yapraklarındaki renk tonlarından mevsimin bahardan yaza geçiş zamanı olduğu söylenebilir. Esasen Onat'ın bu ve diğer eserlerinde bahar ve yaz mevsimine ait karelerin görülmesi sanatçının estetik duyarlılıkla zaman olgusunu da eserlerinde irdelediğini ortaya koymaktadır.

Bu bağlamda Kıymet Giray, Onat'ın sanat anlayışını; Onat'ın izlenimci olarak doğayı gözlemlemesi ve bu gözleme ağaçların büyümesinin bile katılmasıdır. Bu yaklaşım Onat'ın resimlerinde zaman olgusunun irdelenmesi anlamını taşıdığı için estetik duyarlığının bir boyutunu saptar. Bu arada dikkati çeken bir başka özellik mevsimler olmalıdır. Onat'ın yapıtları yaz resimleri olarak değerlendirilebilir. Baharlar ve yaz Onat'ın ışık ve renk duyarlığına uygun görsellikler sağlar. Mevsimlerin seçkisi bu duyarlıkla örtüşür. Kış, Onat için düşünülmeyen bir seçki ve çok az manzara resmi demektir. Sabahın erken saatlerine uyanan boğazın akan suları Hikmet Onat'ın tuvaline izlenimci paletin leke dokusuyla yakalanır. İlk ışıkların izini belirleyen gökkuşağı renkleri, gökyüzünden sulara dökülür ve yükselen güneşin ışıltılarını sulardan sahile yansıtır. Ağaçlar arasına gömülen ahşap yapıların sardığı boğaz sahilleri, ağaç-ahşap ilişkisinin yumuşak armonisine aynı malzemenin boyanmış yüzeyleri olarak kayıkları katar. Kayıklar bedenlerini ıslatan su ile yakın ilişki içindedir ve ışıklı su yüzeyinden bedenlerine dağılan ışık lekelerini renkli yüzeylerinde yoğunlaştırarak dağıtır. İstanbul İskeleleri, 1960'lı tarihlerde henüz kimliğini kaybetmemiş durumdadır. Bu dünya şehrinin güzelliğinin kanıtları arasında yer alan en önemli örnekler olan iskele yapıları, sahil şeridini küçük mücevherler gibi süslemekle kalmaz, aynı zamanda durak noktaları olarak ulaşım, iletişim, yaşam akışı, semt, sokak ve ev bağlarını güçlendiren, şehrin yaşamsal simgeleridir. Hikmet Onat resimleri, iskele binaları ve yanaşan vapurlardan sahile akan yaşamın sıcacık anlamını yansıtır. Şehir/kent görünümleri üzerinde yoğunlaşan çalışmaları arasında

İstanbul ve tarihi yapıları ayrıcalıklı bir yer tutar. Onat tuvallerinde kimi zaman hisarlar, çoğu zaman da cami ve türbeler sanatsal görünümleriyle belgelenir. Bir renk ve ışık cümbüşü içinde bir anda beliriveren Kariye Cami ve çevresini saran küçük yapılar, Sirkeci'den Süleymaniye ve ardından yükselen Beyazıt Kulesi, Onat'ın yorumuyla belgelenir. Topkapı Sarayı resimleriyse başlı başına bir Hikmet Onat serisi oluşturur (Giray: 2018:1) diyerek açıklamaktadır.

Bir görünüm ressamı olan Hikmet Onat özellikle şehir görünümleri üzerinde yaptığı çalışmalarla Türk resim tarihine geçmiştir. Sanatçının renk ve leke kullanımı açısından kendine has üslubu ile şehir görünümleri üzerinde yoğunlaşan çalışmaları arasındaysa İstanbul ve tarihi yapıları ayrıcalıklı bir yer tutmaktadır. Bu konuda Sağlam (2004: 63) şunları söylemektedir; Özellikle açık havada gerçekleştirdiği İstanbul görünümleri ile bir dönemin görsel niteliğini tuvallere taşımıştır. 1920'lerden sonra iyice şekillenen izlenimci duyarlılığını, modelle (görünenle) adeta içselleşen bir özdeşleşme ile dinamik bir yapılaşma modeli haline getirmiştir. Doğaya bağlılığını, doğulu bir kabullenme ile duygulu ve coşkulu bir atmosfer içerisinde resimlerine yansıtmıştır. İzlenimci tuş tekniği denilebilecek bir fırça yetkinliği ile açıklanabilecek form ve inşa yöntemi ile üst düzeyde ve çok sayıda yapıt üretmiştir. Onun yapıtları, neredeyse oyunlaşan fırça hareketlerinin yarattığı uyum üzerine inşa edilmiş gibidir. Pırıltılı bir ışığı yansıtan net bir renkçiliğin sonuçları ile karşılaştığımız kompozisyonlarında, sanki ritüele dönüşen bir resimleme eyleminin önünde buluruz kendimizi. Kendiliğinden bir varoluşa göre tespit edilen imgesel unsurlar aynı zamanda resim yüzeyinin doğal tümleyicisidir. Aslında, Hikmet Onat, kendi adına tescil olmuş bu üslup tavrını, aynı duyarlık katında çoğaltan (Kaya Özsezgin'in deyimi ile topografik bir şehir haritasını mümkün kılan) bir çabayı da örneklemiştir. Zaten Onat'ın tuvallerini anlamlı ve önemli kılan bir diğer etki de, gizemli bir ışığın mistik bir ruhun bu peyzajlara sinmiş olmasıdır. Işık, renk ve leke tayininde doğrudan belirleyici olan bu hususun, Onat'ın kişiliğinde ve karakterinde düğümlenen bir biçim iradesinden gücünü aldığı kesindir.

Sonuç olarak; Hikmet Onat'ın 1914 yılından 1977 yılına kadar uzanan altmış üç yılda, yarım asırdan uzun bir zaman dilimi içinde İstanbul'u, özellikle de Boğaz'ı Empresyonist yorumunun özgün dokusuyla renk renk, yıl yıl, ışık ışık resimlediği anlaşılmaktadır. Sanatçı akan zamanın, şehir dokusuna verdiği olumsuzlukları sanatçı bakışında eleyerek belgelemiştir. Onat bu zaman dilimi içinde Empresyonist görüşünü lekesel ifade bağlamında öznel bir duyarlılığa ulaştırarak Türk resim sanatındaki haklı yerini kazanmıştır (Giray, ty.:112).

KAYNAKÇA

ARSLAN, N., (1997). ONAT Hikmet, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (Cilt:3), İstanbul, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

KESER, Nimet, (2009). Sanat Sözlüğü (2. Baskı), Ankara: Ütopya Yayınları.

SAĞLAM, Mümtaz, (2004). Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu 1 Batılı Anlamda Türk Resim Sanatının Gelişme Aşamaları ve Koleksiyondan Örnekler (1. Baskı), Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Yayınları.

GİRAY, Kıymet. (ty.). 'Hikmet Onat' Ziraat Bankası Koleksiyonu, Cilt:1, Ankara: T.C. Ziraat Bankası A.Ş. Yayınları.

ELEKTRONİK KAYNAKÇA

GİRAY, Kıymet, *Türk Resminde Empresyonist Estetiğin Farklı Yorumları:* Nazmi Ziya Güran ve Hikmet Onat, http://www.antikalar.com/ nazmi-ziya-guran-ve-hikmet-onat/ Erişim Tarihi: 18.03.2018

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel-1.http://maksivizyon.blogspot.com/2015/04/hikmet-onat-eser-ve-biyografi.html, Erişim Tarihi: 08.05.2018.

Görsel-2.https://twitter.com/karayaslihan/status/76914155431755366 4, Erişim Tarihi: 08. 05.2018.

Görsel-3.https://www.artamonline.com/282-muzayede-degerli-tablo lar-ve-antikalar/3622-hikmet-onat-1882-1977-tezkereci-osman-efendi-cami-kuruces me, Erişim Tarihi: 18.03.2018.

Görsel-4.http://mapio.net/pic/p-18146588/, Erişim Tarihi: 18.03. 2018.

Görsel-5.http://www.antikalar.com/nazmi-ziya-guran-ve-hikmetonat/, Erişim Tarihi: 18. 03.2018.

SANATIN 1840 SONRASI GELİŞEN VE DEĞİŞEN PERSPEKTİFİ İÇİNDE FARKLI İFADE BİÇİMLERİ, ANLATI VE SANAT YAPITI

(THE ART IN THE DEVELOPING AND CHANGING PERSPECTIVE AFTER 1840 DIFFERENT EXPRESSION FORM, ARRANGEMENTS AND ART WORKS)

İbrahim ÇOBAN*

ABSTRACT

The French Academy of Sciences, on August 19, 1839, caused rapid development in the field of art, from the day when the invention of photographic machine was announced to the whole world, the viewer, artist and art work entered the process of wholesale change. Although the artists' initial actions against changing and developing circumstances were resisting, they gradually overturned traditional forms and understandings and turned to a search for a new reality. Classical religions, myths, myths, histories and literary stories have been abandoned and they have given artifacts about new descriptions.

In the face of these developments, the expansion of the meaning of the artistic object, the beginning of its transcendence of expression, the transformation into the concepts, the movements, the classical narrative process into a different narrative language.

In this process, other windows were opened to the narrative analysis, covering many things from artist to modernism to postmodernism, conceptual art performance, online art new media, movie installation, photography to computer-controlled sound environment.

This study is a reinterpretation of the artistic production examples in the context of 'narration' on the artist and art work, a feature of the changing narrative from artist to artist.

In this research, ten artists who produced works in different periods, from the second half of the 19th century to the present day, mostly from the nearest artists, were investigated in the context of the literature and the qualitative research methods. The artists studied; Gustave Courbet, Edouard Manet, Ilya Kabakov, Rodney Graham, Nedko SOLAKOV, Isaac Julien Baltimore, Pierre Huyghe, Matthew Ritchie, Anna Gaskell, Myoung Ho Lee. It is deduced that the artists within the contemporary Turkish painting in an effort to create an original language can use the possibilities of narrative concept and the different perspectives of these possibilities in terms of creating a language specific to it within the plastic frame of painting art. At the same time, it is deducted that the interpretation of the plastic formulas of the imaginary composition and the expressions of the constructions expressed by the compositions will contribute to the artist in the context of contemporary art.

Key words: Art, Narrative, Artwork.

GİRİŞ

19 Ağustos 1839 tarihinde Fransız Bilimler Akademisi'nde fotoğraf makinesinin icadının tüm dünyaya duyurulduğu günden bugüne değişim sürecine giren sanat, sanatçı, sanat eseri (sanat yapıtı) ve sanat algılayıcısı kavramları ilk

* Doç., Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, Konya.

başlarda değişim sürecine direnç gösterse de zamanla geleneksel biçim ve anlayışları yıkarak yeni arayışlara yönelmiştir. Klasik din, mit, efsane, tarih ve edebiyat hikâyeleri terk edilerek yeni betimlemeler içeren anlatılar sanattaki yerini almıştır.

Türkçe büyük sözlükte anlatılacak şey, roman, öykü, masal vb. gerçek ya da düşsel bir olay dizisini anlatma biçimi olarak tanımlanan anlatı (anlatı), sanat nesnesinin anlamının genişlemesi, kendi ifade biçimini aşmaya başlaması, kavramlara, hareketlere dönüşmesi, klasik anlatı sürecini, farklı anlatı diline dönüştürmüştür.

Kurmaca ve öykülemenin birlikte oluşturduğu anlatıda kurmaca, eserin ortaya çıkış sürecinde sanat algılayıcısına verilmek istenen mesaj ve eylemin en başından tasarlanmasıdır. Öyküleme ise anlatılan hikâye ve verilen mesajın düzenleme aşamasındaki anlatım tarzıdır. Eserin temasının sanatçı tarafından hangi bakış açısıyla ele alınarak anlatıldığıdır. Metinleştirme hikâyenin ve kompozisyonun gerçekleştirilmesinde kullanılacak yöntemin nasılı ile yağlı boya tablo, mermer heykel ya da video bu yöntemler üzerinde gerçekleştirilmesidir. Öykünün, sanatçının kullandığı malzeme ile somut hale getirilmesidir (Uysal, 2013: 10-11).

Anlatı Sanatçı, yapıt, izleyici ve toplum tarafından farklı yaklaşım biçimlerinde değerlendirilebilir. Sanatçının yaşamsal kimliği duyguları, düşünsel ifadelerinin eser üzerindeki izdüşümleri anlatının merkezini oluşturur ve sanatçıyı esas alır. Sanatçının iç gerçekliği, duyguları, duyumları, sezgileri, coşkularının dışavurumu anlatının kendisini yaratır.

Yapıta göre anlatıda, sanatın özü eserin kendi öz benliğinde yapısında saklıdır. Eserin anlatısı dışarıda yaratılan algıda değil ta kendisindedir. İzleyici bağlamında anlatı sanat izleyicisi ve değerlendiricisin heyecanında eser karşısında benliğinde yaşadığı hazlarındadır. Toplumsal açıdan anlatı eserin dış dünya ile olan ilişkilerinde yatar (Ötgün, 2008:160).

Fotoğrafın gündelik yaşam ve sanatın içine girmesiyle resim sanatı üzerindeki etkisi yadsınamaz hale gelmiştir. Fotoğrafın alana hakim olmasıyla sanatçının görsel anlatı, biçim ve ifadeleri fotoğrafın anlatım dilinden betimlenir olmuştur. Bu durum kimi çevrelerce resim sanatının sonu olarak nitelendirilirken, kimi çevrelerce de yaşanan bu hızlı değişimin özellikle resim sanatı için bir başlangıç olduğu ifade edilmiştir. Fotoğraf makinesinin görüntüyü hızlı yakalayabilme işlevi sanatçı üzerinde olumsuz etkiler yaratmış gözükmekle beraber, ressamı birebir anlatı biçiminden kurtararak farklı anlatım biçim ve dillerine yöneltmiştir (Şahin, 2012: 36-37).

Empresyonizm, ekspresyonizm ve kubizmle devam eden süreçte sanatçı nesneyi biçim olarak geleneksel perspektiften kurtarıp birden çok bir bakış açısıyla anlatıya katmaya, tuval yüzeyine anlatının ifade elemanlarından biri olan boyanın dışında kolajı ‘yapıştırma resim’i, katmaya çalışmıştır (Şahin, 2012: 42-44).

Resim sanatı, fütürizmle birlikte hareket olgusundan etkilenmiş, yüzeyde hareketin kaynaklığında yeni bir anlatım dili oluşturmaya çalışmıştır. Anlatıda kalıpların dışına çıkan ve tasvirin reddiyle nesnelerin sanatta direkt olarak temsil edilmesini sağlayan Dadaizm boya dışı malzemeyi resim sanatına katmış kolajı ve fotomontajı da kullanmaya başlamıştır (Şahin, 2012: 49-50).

Pop art, anlatının yaratılmasında fotoğraf gibi hazır imgelerden faydalanmış yeni anlatım biçimleri ortaya koyma yerine var olanları kullanmıştır. Özellikle kolaj

resimlerin oluşturulmasında anlatım dili olarak fotoğraf başat bir rol üstlenmiştir (Şahin, 2012: 67). Fotoğrafa, video ya dönüşme eğiliminde yol alan anlatı, biçim ve dil olarak Fotogerçekçi ressamlarda resimle içiçe girmiştir. Resim sanatı fotoğrafın anlatı diline meydan okuyarak fotoğraftan daha gerçekçi bir anlatım dili oluşturabileceğini kanıtlar bir çaba içindedir (Şahin, 2012: 76).

Gündelik yaşamla sanat arasındaki sınırların yok olamaya başladığı ve diğer sanat dallarıyla ayrımın kalktığı postmodernizm'de anlatının baş aktörü fotoğraf ve video art olmuştur (Şahin, 2013: 256). Algı, zaman, teknoloji, ekonomik ve toplumsal şartlar değiştikçe anlatının ifade biçimleri ve araçları da değişmektedir. Sanatçı, modernizmden postmodernizme, kavramsal sanattan performansa, çevrimiçi sanattan yeni medyaya, videodan enstalâsyona, fotoğraftan bilgisayar denetimli ses ortamına kadar pek çok şeyi kapsayan anlatı çözümlemelerine başka başka pencereler açılmıştır.

19. Yüzyılın İkinci Yarısından Günümüze Yakın Dönem Sanatçılarında Anlatı

19. yüzyılın en önemli sanatçılarından olan Courbet'in üç ayda tamamladığı otuz figür den oluşan, gerçek ve alegorinin iç içe bulunduğu "Ressamın Atölyesi" tablosunun da o güne kadar normalde yan yana gelmesi imkansız olan toplumsal kimlikleri kolaj tekniğiyle gerçekçi bir biçimde yan yana getirerek bir anlatı oluşturulmuştur (Yılancıoğlu, 2008: 93). Resmin tam ortasına kendisini koyan sanatçı sağ tarafa sanatçı ve bohem arkadaşlarını, sol tafra ise gündelik yaşamın öteki yüzü olan sefaleti, zenginliği, yoksulluğu, istismar edenler ve edilenleri imgeleyen figürleri yerleştirmiştir. Courbet bir anlamda dönemin Fransa'sının siyasal, ekonomik, kültürel ve toplumsal özelliklerinin bir betimlemesini yapmıştır (Antmen, 2009: 13).

Manet'in başyapıtları arasında önemli yeri olan "Kırda Yemek" (1862- 1863) isimli çalışmasında ironik bir yaklaşım sezilirken Giorgione, Tiziano ve Raffaello 'nun etkileri görülür. Sanatçının bu eseri eski ustaların başyapıtlarının yeniden yapılması olarak karşımıza çıkar (Memoğlu, 2014: 20-23). Manet'in Resimde kompozisyona yerleştirilen figürler mitolojik bir kahramandan öte dünyanın güncelliğinde birer sıradan insandır. Aynı zamanda burjuva ahlakının gereklerine pek uymayan bir tutum içindedir (Antmen, 2009: 14). Hem dindışı tinsel sevgiyi hem doğal hem de insansı özgürlüğü temsil etmektedir. Resim geleneğinde oraya ait olmayan bir çıplak figür, yaşamın sıradanlığında bir piknik sahnesi içine yerleştirilmiş ve bir kırılma noktası yaratmıştır.

Isaac Julien Baltımore kendi sanatsal projelerini oluşturma süreci ve çok ekranlı film enstalasyonlarında şiirsel ve benzersiz görsel bir dil yaratmak için resim, heykel, fotoğraf, film, tiyatro, dans ve müzik gibi farklı sanat disiplinlerini kullanmış, bu disiplinleri yorumlama yoluna gitmiştir. Sanat disiplinleri arasında var olan engelleri ortadan kaldırarak güçlü bir görsel anlatı dili oluşturmada birleştirmiştir (Bourke, 2011:29). Sanatçı tema olarak çalışmalarına çoğunlukla doğrudan sınıf, cinsellik ve sanatsal ve kültürel tarihi konuları dahil ederek, siyah ve gey kimliğinin deneyimleri üzerinde durmuş ve anlatılarını video teknolojisiyle sunmuştur (A Film By Isaac Julıen, 2014).

Anna Gaskell'in çalışmaları, kızların ergenlik döneminde yaşadıklarının anlatılarının bir keşfidir. Bu anlatılar çerçevesinde cesaret ve doğuştan gelen iyilik, onlara bütün tehlikeleri ve adaletsizlikler karşılaştıkları üstesinden gelmeleri için

cesur, iyi yürekli, zeki kız özelliği eğilimindedir. Sanatçı kız çocuklarının ergenlik dönemi yaşantılarını mercek altına alır (Grant, 2010:1-20).

Sanatçının çalışmalarında ergenlik yaşını geçmiş, genç kızlar ile dolu kurgusal bir dünya yaratılır. "Bu anlatılar bir dizi çocuk, yetişkin ya da toplumun yönetişim rehberlik ve sevgi olmadan kendi başına bırakıldığında masum varlıklar olarak algılanamayacağını onların çok vahşi olabilecekleri üzerinde durur (Anna Gaskell: Wonder & Override, 2011).

Rodney Graham Günlük yaşam ve kültür tarihinin çeşitli düzeyleri arasındaki ilişkileri film, fotoğraf, montaj, boya, baskı resim gibi sanatın farklı disiplin dillerini, kendine özgü bir anlatı dilini yaratmada kullanmıştır. Entelektüel tarihin sanat, müzik ve edebi eserler ve olayların tüm dönemlerine ait ve gerçeklik ile kurgu arasındaki karmaşık işleri ortaya koymuştur (Rodney Graham, 2017).

Sanatçı kitaplardan videolara, heykeltıraşlıktan boyamaya ve kurgulamadan müziğe kadar çok çeşitlilik gösteren alanlarda anlatılar sunmuştur. Sanatçının bu çeşitli çalışmaları, yazarların, filozofların ve pop müzisyenlerinin betimlediği dünyaları yeni bir şekilde anlama şekli olarak algılanmasa bir anlamda anlara saygıyı sunmaktadır **(**Rodney Graham, 2010).

Pierre Huyghe eserlerinde sosyal işleyişi eğlenceli anlatı yoluyla aktarırken, hayat ve enerjiyi bir araya getirmek için film teknolojisini kullanmıştır. Sanatçı eserlerini oluştururken çılgınlık, eğlence, macera ve kutlamalardan yararlanmış, gerçekle ve kurguyu harmanlayarak ortaya çıkan yaklaşımı geleneksel olarak nasıl algılandığını kendine özgü bir dille ortaya koymaya çalışmıştır (Pierre Huyghe, 2015).

İlya Kabakov, 1970'lerde Sovyet ideolojisine yönelik analitik ve eleştirel bir bakış üretmiştir (Chukhrov, 2010). Sanatçı, kurgusal karakterlerin hayatlarını hikaye şeklinde anlatan enstelasyonlar oluşturmuştur. Çalışmalarında ikiyüzlülüğü, kurumların çürümüşlüğünü, hayatta kalma mücadelesini ve buna karşın insanoğlunun dayanma gücünü projelerinde anlatmıştır (Özkaya, 2007:64).

Sanatçı yapıtlarında hayatın zorluklarını, yaşadığı dönemin ekonomik, toplumsal, bireysel ve kişisel sorunları ironik bir anlatım diliyle eserlerinde yansıtmaya çalışmıştır. Gerçeği, saçmalıkları, sonuçları ve paradokslarıyla ortaya koyduğu ve anlatıya çevirdiği görülür. Kavakov eserlerinde ele aldığı süreçe dair görsel olan her şeyi dinamik öyküsel bir anlatım biçimi içinde kullanarak gerçeğin paradoksal algısını yaratır (Atalay vd, 2016:251).

Yaşamı mizahi bir yaklaşımla eserlerinde ele alan Nedko Solakov, aynı zamanda temsil sistemlerini sorgulamada melankolik bir bakış açısı ortaya koymaktadır (Ben bir stüdyo sanatçısı değilim, 2011).

Sanat eğitimini klasik duvar resmi üzerine yapan, evrensel temalar ve Öz yaşam öyküleriyle hikâyesel anlatımcı dilde çalışmalarını sürdüren Nedko Solakov, çapraz-medya çalışmalarını kavramsal bir yapı üzerine tasarlamıştır. Eserlerinde mizah, ciddiyet, hassasiyet, saçmalık, karmaşıklık ve sadelik arasındaki etkileşimleri kendine özgü bir dille işlemiştir. Ana tema olarak geleneksel temsil sistemleri, sanatla ilgili beklentileri, sanat sisteminin eleştirel analizi üzerine yapılanmıştır (Perjovschi and Solakov, 2007).

Koreli Sanatçı Myoung Ho Lee anlatılarını, basit kavramlar kullanarak fotoğraf çalışmalarıyla gerçekleştirir. Doğal ortamlardaki ağaçları beyaz zeminler üzerine yerleştirerek fotoğraflar. Sanat ileticisinin zihninde doğada tek başına duran ağaç algısını değişir. Sanatçının bu yapıtları büyük pano şekillerine

dönüşerek fotoğraf görüntüsüyle grafiksel bir yapıya da dönüşür (Myoung Ho Lee, 2007). Dünyadaki belli kişiliklerin, bir kalabalığın ve varlıkların çeşitliliğini temsil eden ağaç, basit kavramsal bir fikrin sanat yoluyla ortaya konmasıyla yok olan doğayı anlatır (Myoung Ho Lee, 2008). Sanatçının eserlerinin arka planında yer alan güçlü geometrik form, fotoğrafların ortasında yalın ve canlı geometrik bir tasarım oluşturur (Trees, 2009).

Matthew Ritchie'in çalışmaları tarihsel ve ideolojik bir düşünsel yapı içinde farklı inanç sistemlerini bir araya getirir ve karmaşık bir meta-anlatı yapısal işbirliğini kullanır. Sanatçının çizimsel tasarımları yapısızlaştırarak üç boyutlu parçalara dönüştür ve manipüle olur (Matthew Ritchie, t.y.).

Ritchie'in eserlerinde din, felsefe ve bilim gibi anlatılar düşünsel yapının başatını oluşturur. Sanatçının işlerinde düzen ve kaos arasında bir anlatı oluşturulur ve bilimin toplum içindeki rolü araştırılıp sorgulanır. Matthew Ritchie'in ön büyük özelliği, işlerini gerçekleştirmeden önce çizdiği meta-anlatılardır (Ekser, A. 2010).

SONUÇ

Resim Tarihinin bütün dönemlerinde resimde anlatı var olmuştur. Ancak Gustave Courbet, Edouard MANET'in resimleriyle birlikte Din, mitooji, gibi geçmiş dönem anlatıları terk edilerek başka bir boyuta ulaşmıştır. Modern sanatla birlikte resim sanatından dışlanan anlatı ve öyküleme, 1980'lerden sonra postmodernizmle birlikte yapıtta, hikaye figür anlatı resmi olarak tekrar dahil edilmiştir. Ancak anlatı, eski dilin kalıplarıyla değil yeni bir dil anlayışı ve farklı kalıbıyla var olmuştur. Kavramsal sanattan performansa, çevrimiçi sanattan yeni medyaya, videodan enstalâsyona, fotoğraftan bilgisayar denetimli ses ortamına kadar pek çok şeyi kapsayan yönü ve çözümlemeleriyle başka başka pencereler açılmıştır.

Orijinal bir dil yaratma çabası içinde incelenen sanatçıların ortaya koydukları anlatı kavramı, olanakları ve bu olanaklarla sundukları farklı bakış açıları, kompozisyon ve kurgularının işaret ettiği düşünme biçiminin, oluşturduğu plastik değerlerinin bir araya getirilerek yorumlanmasında ve sanatının plastik çerçevesi içinde, kendisine özgü bir dil yaratma çabası içinde olduğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

A Film By Isaac Julıen. (2014). Playtime, Playtime by Isaac Julien Premiere. Erişim adresi: *http://www.mcadmanila.org.ph/playtime-by-isaac-julien-premiere/*

Anna Gaskell: Wonder & Override. (2011) Erişim adresi: *http://www.marthagarzon.com/contemporary_art/2011/01/anna-gaskell-wonder-override/... 0.11.2011*

Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul:Sel Yayıncılık - Sanat Dizisi

Atalay,C.M-Kanat,S.-Diğler, M. (2016). İlya Kabakov'un "The Man Who Flew Into Space His Apartment" Adlı Yerleştirmesinin (Enstalasyon) Parodoks Unsurları. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6 (Özel Sayı), 245-256.

Ben bir stüdyo sanatçısı değilim, Nedko Solakov. (2011). Erişim adresi: *http://saltonline.org/tr/14/ben-bir-studyo-sanatcisi-degilim*

Bourke, S. (2011). *World beyond the horızon. Reconstructing the complexity of the 'normal' experience*, University of Tasmania. Erişim adresi: https://eprints.utas.edu.au/11629/1/01front.pdf

Chukhrov, K. (2010). Sovyet 60`ları: Projenin Sona Ermesinden Hemen Önce. *Erişim adresi: http://www.red-thread.org/tr/makale.asp?a=31*
Dan Perjovschi and Nedko Solakov. (2007). Erişim adresi: *https://www.kunstforumwien.at/en/exhibition/tresor/146/dan-perjovschi-and-nedko-solakov*
Ekser, A. (2010). The Mythology of Matthew Ritchie: An Attempt to Rewrite the Beginning of the Universe…Sort of…. Erişim adresi: *http://religionnerd.com/2010/12/16/the-mythology-of-matthew-ritchie-an-attempt-to-rewrite-the-beginning-of-the-universe%E2%80%A6sort-of%E2%80%A6/*
Grant, C. (2010). Bellmer's Legs: Adolescent Pornography and Uncanny Eroticism in the Photographs of Hans Bellmer and Anna Gaskell, *Papers of Surrealism, Legacies of Surrealism Project*, University of Manchester, issue 8, 1–20. Erişim adresi: http://www.academia.edu/20288470/_Bellmer_s_Legs_adolescent_pornography_and_uncanny_eroticism_in_the_photographs_of_Hans_Bellmer_and_Anna_Gaskell_Papers_of_Surrealism_Legacies_of_Surrealism_Project_University_of_Manchester_issue_8_Spring_2010
Matthew Ritchie.(t.y.). Erişim adresi: *https://wikivividly.com/wiki/Matthew_Ritchie*
Memoğlu, S. (2014).*Başyapıt İmgelerinin Günümüz Sanatındaki Yorumlar*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans tezi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
Myoung Ho Lee. (2007). Erişim adresi: *https://www.dailyserving.com/2007/09/myoung-ho-lee/*
Myoung Ho Lee: A tree grows in Korea. (2008). Erişim adresi: *http://timconnor.blogspot.com/2008_11_01_archive.html*
Ötgün, C. (2008). Sanat Yapıtına Yaklaşım Biçimleri. *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi* Sanat ve Tasarım *dergisi,*. 2. Sayı Aralık 2008, s.159-178.
Özkaya, Y. (2007).*1960'dan Günümüze Çağdaş Sanatta Heykelin Konumu*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
Pierre Huyghe. (2015). Erişim adresi: *http://cobaltviolet.blogspot.com/2015/02/*
Rodney Graham. (2017) Erişim: *https://www.lissongallery.com/artists/rodney-graham*
Rodney Graham, Through the Forest. (2010). Erişim adresi: *https://www.e-flux.com/announcements/36191/rodney-graham/*
Şahin, D. (2012). *Günümüzde Fotoğraf-Resim İlişkisine Düşünsel Yaklaşımlar ve Görsel Çözümlemeler*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
Şahin, D. (2013). Postmodernizm ve Fotoğraf. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(46), 255-263. Erişim adresi: http://dergipark.gov.tr/download/article-file/70489
Trees. (2009) Erişim adresi: *https://artache.wordpress.com/2009/02/14/trees/*
Uysal, T. (2013). *Çağdaş Fotoğraf Sanatında Anlatımcı Yaklaşım*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
Yılancıoğlu, M. Ö.(2008), *Resim Sanatında Gerçekçilik ve Gustave Courbet*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans tezi. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale.

ATİLLA GALATALI'NIN SERAMİK ESERLERİNİN PLASTİK DEĞERLERİNİN İNCELENMESİ

(THE INVESTIGATION OF PLASTIC VALUES OF CERAMIC WORKS OF ATİLLA GALATALI)

Mine Ülkü ÖZTÜRK*
Ekrem COŞKUN**

ABSTRACT

Atilla Galatalı's ceramic forms are usually composed of taut surfaces. The artist chose to use both surface work and form studies together instead of individually. This situation has caused a huge amount of ceramic artifacts to come to form. Investigating the aesthetic integrity of formwork on ceramic surfaces, the artist has acquired artifacts that will go beyond the ceramic panel. His panel has become a reality which is formed not in illusion, but in the abstract signs of concrete concepts, rather than in the creation of a moving sensation in a certain motion. The artist has integrated organic abstraction into his own attitude and style in ceramics and has made it the basic principle of his designs. Atilla Galatalı art has been away from functionality throughout the lifetime and has been interested in the plastic aspect of the ceramics. The artist explores the ceramic art by taking the plastic dimension and explains it as the organic ceramic surface in the cavity. In ceramic panels with large surfaces, the plate pieces were stretched to form curls, using motion-compensating circular-shaped center points, reaching the viewer in a way that contradicts abstract concepts rather than a concrete phenomenon.

Keywords: Ceramic, Plastic, Board, Surface

GİRİŞ

Atilla Galatalı 1936 yılında Artvin'in Arhavi ilçesinde doğmuştur. Atilla Galatalı'nın yaşadığı yöre sahip olduğu dokulu doğasıyla onun için çok cazibeli olmuştur. Sanatçının kişiliği, nakış nakış yeşillerle, sarp kayalarla, kesintisiz yağan yağmurlarla donanmış şirin ilçe Arhavi'de şekillenmiştir.

Ortaokul öğrenim hayatı bitip liseye başladığında Kayıhan Keskinok adında bir resim hocası ile tanışmıştır. Ondan ilk temel eğitimini almaya başlayan sanatçı Kayıhan Keskinok ile alakalı olarak; *" Kayıhan Keskinok hocamdan öğrendiğim temel bilgiler, kendi çapımda uğraştığım resim sanatında takıldığım yerlerde çözümlemelere ulaşmama yardımcı oldu"* demiştir (Turay,1996: 26).

Lise öğrenim hayatında iki tane hocasından sen mimarlık okumalısın mimarlık sanatına çok yatkınsın sözünü duyan Atilla Galatalı öğretmenlerinin yönlendirmesiyle idealini oluşturmuştur. Atilla Galatalı'nın bu hevesini, 1948 yılında yakalandığı menenjit hastalığı kursağında bırakmıştıştır. Hastalık sebebi ile İstanbul'a tedavi olmak amacı ile gitmiştir. Burada yoğun bir tedavi gören Atilla, çok sayıda ilaç kullanmıştır. Bu ilaçlardan bir tanesi ne yazık ki duyma yetisine zarar vermiş ve yavaş yavaş duyma yetisini kaybetmiştir. 1954 ve 1957 yılları arasında

* Dr. Öğr. Ü. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, Konya.
** Öğr. Gör. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, Konya.

zorunlu bir tedavi süreci başlamış ve Atilla Galatalı bu tedavi ile birlikte eğitim hayatını askıya almak zorunda kalmıştır. İstanbul'daki tadavi süreci sonlandığında memleketi olan Arhavi'ye dönmüştür. Burada 1 yıl boyunca dinlenen sanatçı bu süre zarfında resim sanatına yoğunlaşmış ve çevresini, doğal dokuyu resmetmeye başlamıştır. Sanatçının kendi kendini yetiştirme şeklinde olan sanat hayatı bu dönemde başlamıştır denilebilir.

Menenjit tedavisi sona eren ve hastalıktan kurtulan Atilla Galatalı duyma yetisini kaybetmiştir. Çok kısık şekilde sesleri algılayabilen Galatalı memleketi Arhavi'de bulunduğu sene içerisinde bu duruma alışmış ve kendini toparlayarak İstanbul'a gitme kararı almıştır. İstanbul'da bulunan Hasan amcasının yanında yaşamıştır. Amcasının bulunduğu ev o dönemin ünlü sanatçısı Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun evinin karşısındadır. Atilla Galatalı tam da ihitiyaç duyduğu yere gelmiştir denilebilir.

Atilla Galatalı bu atölyede, soyut biçimlerle, geometriyle, bizans sanatıyla, kübizmle karşılaşmış ve bu akımlara yoğunlaşmıştır.

Atilla Galatalı seramiğinin özü harekettir ve yapısal olarak bir yüzey sanatıdır. Sanatçı seramik sanatını plastik boyutu ile ele alarak irdelemiş ve seramiği boşluk içersinde yer alan organik seramik yüzey olarak açıklamıştır.

ESERLERİNİN PLASTİK DEĞERLERİNİN İNCELENMESİ

Somut bir görsellik içeriği bulunan seramik sanatı, sanatçı tarafından çözümlenerek, soyut kavramlara yönlendirilen bir sanat dalı olarak betimlenmiştir.

Sanatçı motifsel olarak ve yöresel olarak esinlenmelerde bulunup şekillendirdiği eserlerinde organik devinimi sadece formlarında ve formlarının yüzeylerinde incelememiştir. Bununla birlikte seramik malzemeyei çok iyi tanıyan sanatçı, kilin renk ve dokularından istifade ederek renklenmemiş seramik bünyede ton ve doku geçişlerine erişmiş ve seramiğin hacimsel olarak mekan ilişkilendirmelerinde plastik sanatların ilkelerine bağlı eylemlilikler sergilemiştir denilebilir. Bu bakımdan Atilla Galatalı seramik sanatının zenginliklerini ortaya attığı kuramlarla ve şiirsel anlatıları bulunan eserleriyle desteklemiştir.



Fotoğraf: 1, Atilla Galatalı, "Ay Kraterleri(Detay)", Duvar Panosu, 1.82 m x 70 cm , 1960'ların sonu, Büyük Ankara Oteli, Ankara. Kaynak: Turay, 1996: 84.

"Ay Kraterleri", sanatçının ilk seramik serisini oluşturmaktadır. Bu sanat eseri serisinide sanatçı doğa izlenimciliğine, astronomiyide eklemiş ve ay yüzeyini seramik eserine stilizasyon ile aktarmıştır. Sanatçı, 1960'lı yıllardan sonra üzerinde yoğunlaşacağı *"Devingen Organik Yüzey"* savını o zamanlarda araştırmaya başlamış ve yüzeyin hareketliliği ile ilgili çalışmalarda bulunmuştur.

Sanatçı, bu eserinde (Fotoğraf-1) sırı kullanma ve çamuru tanıma açısından usta bir yaklaşım göstermiş ve plastisitenin peşine düştüğü sanatının ilk anından beri eserlerini işlevselliğin dışında tutmaya çalışmıştır. İş merkezlerine ve devlet dairelerine uygulamış olduğu eserlerde kaygısı maddi kazanç değil, estetik ve plastik bir kaygı olmuştur. Sanatçı eserinde esinlenmiş olduğu ay yüzeyini işlerken, kraterleri ve yüzeyin pürüzlü, dokulu yapısını malzemenin vermiş olduğu olanaklar dahilinde yansıtmıştır. Ay kraterleri eserinde doku-renk birlikteliği ile bir anlatım tarzı yansıtmış olan sanatçı sonraki dönemlerinde ise çizgisel ve geometrik şekillerin de anlatımına dahil olmasıyla sanatsal tarzını bütünleştirmiştir. Bir devinim halinde olduğunu savunduğu seramik malzemenin, eserlerinde plastik sanatların temel ilkeleriyle birlikte hareket halinde olduğunu ustalıkla betimlemiştir.



Fotoğraf: 2, Atilla Galatalı, Pano, Çap 92 cm Ömer Galatalı Koleksiyon. Kaynak: Turay, 1996: 2017.

Sanatçının 1972 yılında *"Vallauris Picasso"* müzesinde sergilenen *"Güneş"* (Fotoğraf-2) eserine benzer etki ve dokulara sahip bu eser, yine kendi içerisinde tonsal ve dokusal bir sürekliliğe sahiptir. Sonraki dönem eserlerinde sıkca gördüğümüz bu motifsel yaklaşım, sanatçının tarzını arayışı süresince yoğunlaştığı motiflerdendir. Panolarında soyutlamayı çok başarılı şekilde gerçekleştiren sanatçı, eserinde bulunan dairesel merkezin etrafına parçalı kalın şekilde çizgisel dokular eklemiştir. Bu dokular merkezden dış çepere doğru ilerledikçe kalınlaşmaya ve zeminle aynı seviyeye inip yok olmaya kadar devam eden bir hareket içerisindedirler.



Fotoğraf: 3, Atilla Galatalı, Seramik Pano, Büyük Efes Oteli, 1985, İzmir. Kaynak: Turay, 1996: 94.

Sanatçı bu eserinde (Fotoğraf-3) merkez noktasında bulunan motif kendisiyle özdeşleşmiş olan çizgisel öğelerin dairesel hareketiyle yansıtılmış bir biçimdedir. Dairesel döngünün merkezindeki daire, sıcak renklerden olan kırımızı renktedir ve çevresi sanatçının *"Ay Kraterleri"* işini anımsatan dokularla bezelidir. Bu dokular turuncu renkte olup merkezde bir renk geçişine olanak sağlamıştır. Böylelikle resim sanatında kullanılan renk değeri seramik sanatında hem biçim, hem de renk değerlerinin birlikte kullanılmasıyla bütünlük arz eden bir motif meydana gelmiştir. Dairesel hareketli motif, dikdörtgen biçiminde olan levhalar üzerine oturtularak bir zıtlık oluşturulmuştur. Aynı zıtlık, kullanılan renk tonları arasında da gözlemlenmektedir. Dikdörtgen olan levhalar soğuk renk tonlarında olup, dairesel hareketin merkezinde bulunan sıcak renklere zıt düşmüş, arada bulunan çizgisel tonların beyaz olmasıyla, bu zıtlık arasında bir köprü oluşturulmuştur. Ayrıca beyaz tonlarda, daha küçük boyutlarda olan seramik levhalar ise, merkezin çevresinde bulunan çizgisel dokulardan sağ ve sola belirli bir hareketle yayılarak, yüzeyin hareketliliğini desteklemiştir.



Fotoğraf: 4, Atilla Galatalı, Duvar Panosu, 4.20x4.20m, Büyük Efes Oteli, 1993, İzmir. Kaynak: Sanal-1, 2017.

Atilla Galatalı yaşamının son dönemine denk gelen bu eserinde (Fotoğraf-4) anıtsal büyüklüğe sahip ölçüler kullanmıştır. Seramik pano İzmir'de bulunan *"Büyük Efes Oteli"*nin dış cephesinde doğayla iç içe ve çevresel bir dengeyle bir bütünlük oluşturmuştur. Renk tonları açısından açık mavi ve yeşil tonlarında olan eser, döngüsel hareketiyle ton değerlerini, geçişleri çok daha etkili şekilde sunmuştur denilebilir. Sanatçının eserinin oturtulduğu yüzey sonraları led lambalar eklenerek ışıklandırılmıştır ve gece de izleyicilerin beğenilerine sunulmuş vaziyettedir. Eser *''Güneş''* adlı çalışmasından sonra iyice yoğunlaşmış olduğu dairesel bir biçimdedir. Kendi içerisinde biçimsel bir harekete sahipken, renk geçişleriyle sağlanan harmoniyle birlikte tonsal bir hareketlilik değeri de kazanmıştır. Çalışmanın merkez noktasından başlayarak büyüklü küçüklü, döngüsel bir hareketle çepere doğru yayılan çizgisel girinti ve çöküntüler, dokusal anlamda eserin potansiyel hareketliliğine soyutsal bir kinetiklik kazandırmıştır denilebilir.

SONUÇ

Seramik sanatının görsel bir gerçeklik barıdırdığını savunan Atilla Galatalı, bu gerçekliğin resim sanatının yanılsamalı anlatımından farklı olduğunu ve gözle görülüp dokunularak hissedilebilen bir gerçeklik olduğu üzerinde durmuştur. Seramik sanatının heykel sanatında bulunan kütlesel anlatımları içerdiğini söylemiştir. Ayrıca somut bir görsellik içeriği bulunan seramik sanatı, sanatçı tarafından seramiğin kulanımı çözümlenerek, soyut kavramlara yönlendirilen bir sanat dalı olarak betimlenmiştir.

Sanatçı motifsel olarak ve yöresel olarak esinlenmelerde bulunup şekillendirdiği eserlerinde organik devinimi sadece formlarında ve formlarının yüzeylerinde incelememiştir. Bununla birlikte seramik malzemeyei çok iyi tanıyan sanatçı, kilin renk ve dokularından istifade ederek renklenmemiş seramik bünyede ton ve doku geçişlerine erişmiş ve seramiğin hacimsel olarak mekan ilişkilendirmelerinde plastik sanatların ilkelerine bağlı eylemlilikler sergilemiştir denilebilir. Bu bakımdan Atilla Galatalı seramik sanatının zenginliklerini ortaya attığı kuramlarla ve şiirsel anlatıları bulunan eserleriyle desteklemiştir. Sanatçı duyma yetisini kaybedişinden sonra sanat eserlerinde ses dalgalarını araştırmış, yapıtlarıyla duymayı öğrenmiş denilebilir. Sese kendince bir tanım getirerek onun görsel hareketle ilintili fiziksel bir gerçeklik olduğundan bahsetmiş, tıpkı sanat içersinde algıladığımız fiziki gerçekliklerin bizde oluşturduğu soyut iz düşümleri gibi boşluk içinde şekillenen organik seramik yüzeyle birlikte soyut bir kavramın somutlaşacağını savunmuştur.

KAYNAKÇA

Galatalı, Filiz, Özgüven, (1985) Meslektaşım Galatalı, Sanat Çevresi Dergisi, Ay:Nisan.

Turay, Anna, (1996) Toprağın ve Güneşin Ozanı Atilla Galatalı, Çanakkale, MasMatbaacılık A.Ş.

Sanal-1: http://www.buyukefessanat.com/tr/artist/attila-galatali_28_255.html

Erişim Tarihi: (22.10.2017)

NEJAT DEVRİM VE SELİM TURAN RESİMLERİNDE LİRİZM

(LYRICISM IN NEJAT DEVRİMAND SELİM TURAN'S PAINTINGS)

Muteber BURUNSUZ*

ABSTRACT

Lyric discourse has felt itself at different times during the history of art. The expression of non-objectivities is reflected in the artist's work through an emotional and lyrical discourse. This rhetoric can sometimes take place through paint runs, sometimes by distorting shapes. Expressive activist quests can turn into a rhythmical, colorist or reprobate language in an integrity.

In this research, Nejat Devrim and Selim Turan from the lyrical non-figurative artists of Turkish painting were examined together with examples of painting styles and works. The purpose of the research is to examine the abstract painting styles of two master artists who have directed the Turkish abstract painting through criticism of the works. Through research it has been observed that the artist's inner breaks, the storms, and the emotional intensity that he perceives are reflected through a sincere language. In artifacts, the undefined aesthetic experience of irregular objects, transcendental imperfections, quickly leads in the process of being. The pieces of the diary, where the remains of reality are transformed into enthusiastic languages, exist in life. Above all, certain color or color associations exist within their conceptual integrity, which does not load content with a concept. The new fictions lead to a spatial journey in an effort to create new possibilities of formation with a random coherence.

Keywords: *Lyricism, Nejat Devrim, Selim Turan, non-figurative painting*

GİRİŞ

Lirik sanat söyleminde farklı iniş çıkışlar, farklı denge yoğunluklarıyla görsel zeminde var olur. Var olma serüveninde dış dünya içselleştirilerek, kendi formlarından soyutlanarak ifadesel anlamda katmanlaşan duygusal ifade şekline bürünür. İçselleştirilmiş ve aşkın hale gelmiş temsil gücü, lirikliğin en temel kavramlarındandır. Coşkusal ve esrik anlatım imgelerin soyutlanmış biçimleriyle bir arada anlatılır. Resim sanatında lirik anlatımla; ilk olarak romantizmde karşılaşıyoruz. Bu esrik olma durumu farklı üsluplarda farklı şekillerde kendini gösterir. Bazen dışavurumcu sanatta, soyut dışavurumculukta bazen de lirik soyut sanat üsluplarında kendini gösterir.

"İnformel sanat (formu olmayan sanat), Avrupa'da 1940'ların ortalarından 1950'lerin sonlarına kadar uluslararası sanat dünyasına egemen olan jestli soyut resim türüne verilen isimdi ve Lirik Soyutlama, Madde Resmi ve Lekecilik gibi başka terimlerin arasında bir anlaşmazlık olmasına rağmen Fransız yazar, heykeltıraş ve caz müzisyeni Michel Tapie (1909 – 1987) tarafından bulunmuştu." (Dempsey, 200: s.184)

* Dr. Öğr. Üyesi, Hitit Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü, Çorum.

Soyut dışavurumculukta Jackson Pollock'un serbest çağrışımlı akıtmaları, Wols'un bireysel otomotizmle oluşturduğu ditrombik ve moleküler devinimli eserleri esrikliği ve duygusal yanı çağrıştıran lirik ifadeler arasında tanımlanır.

Soyut resmin Türk sanatçılar tarafından pratiğine 40'lı yılların sonu ya da 50'li yılların başında İstanbul, Ankara ve Paris'te başlanmıştır. Paris'te Hakkı Anlı, Nejat Devrim, Selim Turan ve Abidin Dino'nun yanı sıra, Fahrünisa Zeid ve Mübin Orhon'un da bu akıma uygun işlere yöneldiği anımsanabilir. İstanbul çevresinde bir süre sözcülüğü Nuri İyem 'in üstlendiği soyut çalışmalara Zeki Faik İzer, Sabri Berkel, Ferruh Başağa ve sonraları Andan Çoker gibi akademiye bağlı sanatçılar yönelmiştir. Bu ressamlar figürsüz soyut resimden hiç kopmayan bir ısrarı da sürdürmüşlerdir. Soyut non- figüratif resim çalışmasının yeni ve özgün bir figür araştırması için dolaysız bir kaynak oluşturabileceğini de Ömer Uluç'un çalışmaları ortaya koymuştur (Tansuğ, 2003: 184).

Ülkemizdeki lirik soyut sanatçılar da batıdaki geleneğe uyan paralelde eserler üretmiştir. Soyutlamadan soyuta geçen biçim parçalamalarıyla oluşmuş yapı içeriklerine rastlıyoruz. Lirik soyut çalışan sanatçılarımız arasında Nejad Devrim, Fahrünisa Zeid, Adnan Turanî, Selim Turan, Eren Eyüboğlu,

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Adnan Çoker'i sayabiliriz.

Lirik söyleme dahil olan Türk sanatçılarımız farklı şekillerde denemeler yaparak üslup içinde bir yer edinmişlerdir. Adnan Çoker daha geometrik soyut biçimlerle birlikte ışığı temel alan eserler oluşturmuştur. Adnan Turani, Nejat Devrim, Selim Turan daha lirik soyut eserler üretmişlerdir. Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Eren Eyüboğlu oldukça geniş bir yelpazede eser denemelerinde bulunmuşlardır. Kimi zaman esrik bir boya tavrı, kimi zaman dokusal bir malzeme kullanarak soyutlama ve soyutu içeren nitelikte eser içerikleri mevcuttur.

Lirik soyutlamada doğadan esinlenen sanatçı, var olan bir nesneyi soyutlayarak resim yüzeyine taşıyabilir. Bu çıkış noktası bir figür, bir ağaç ya da bir görünüm olabilir. Derinlerde yer alan nesnenin önemi yok denecek kadar azdır. Çünkü bir çıkış kaynağı oluşturan kavramlar başlangıçta var olan nesne değildir artık. Sanatçı parçalanmış biçimlerin özüne inerek kendi nesnesini biçimlerini oluşturur.

NEJAT DEVRİM

Sanatçı bir ailenin içinde büyüyen Nejat Devrim; sanat serüveninde farklı ekol ve yaklaşımlardan etkilenmiştir.

Sanatçı resimlerindeki değişim öyküsünü su sözlerle dile getirmiştir. İlk devreler kaligrafi idi, sonra Paris ekolünün renk etkisi oldu, sonra siyah-beyaz dönemim başladı. 1965'ten sonra pentürüm yumuşadı. Yaptığım gezilerin etkisi oldu. 1980'de Amerika'ya gittim. Amerika fantastik bir ülke, beni etkiledi. New-York mimarisi benim soyut resmime çok uyar. Orada büyük resimler yaptım, resimlerime ritm ve şiddet girdi (Devrim, 1982: 21).



Resim 1: Nejat Devrim, 1923-1955, “Soyut Kompozisyon”

Daha 1945’lerde, bizim Paris’e yerleşmiş ressamlarımızdan Nejat Devrim ve Selim Turan, soyut resme yönelmişlerdi. Fahrünnisa Zeit ise, 1948’de ilk soyut resmini yapıyordu. Bu ressamlarımızdan ilk ikisinin Paris’te Muee d Art Modernc’ de yer aldıkları bilinmektedir. Nejat Devrim’in Knaraus Lexikon’da yer alan açıklaması ilgi çekicidir. Nejat parçalama işlemine, ilk girişimden hiç bir şey kalmayıncaya değin devam edilmesi görüşündedir. Hatta bu parçalama işlemine “çılgınlığa varıncaya değin” devam edilmesini gerekli görmektedir ve resimlerinde de bu görüşün uygulandığı saptanabilmektedir. Tuval yüzeyinde bir çeşit savaşçı durumunda görünen o, boyasal öğelerin, durulup motifsel bir görüntü almasına değin çalışmasını sürdürmektedir. Kısacası onun lirik anlatımı, bir çeşit didinmeye, tahribe, parçalanmaya dayanmaktadır (Korkut, 2008: 37).

Sanatçı ilk zamanlarında kaligrafik unsurlar kullanarak daha geometrik eserler üretirken, 1960’lı yıllarda daha soyutlanmış leke görüntüleri ile coşkulu ve lirik bir anlatımı seçmiştir. Geometrik eserler ürettiği dönemde daha sert kontürler kullanırken, soyutlanmış lekeci çalıştığı dönemlerde bu çerçeveler daha yumuşamıştır.

Kuşkusuz sanatçının beslenmiş ve etkilenmiş olduğu üsluplar kendi sanatsal içeriğinde de etkili olmuştur. Türk Sanatı, kaligrafi, Bizans ve mozaikler, Mısır Sanatı ve Paris ekolü üzerinden eserleri değerlendirmek olasıdır.

Selim Turan

Sanatçının erken dönem eserlerinde ortaya çıkış kaynağı olan figür ve peyzajlar zamanla soyut hale gelerek renk ve çizgi bütünlüğüne kavuşur. Çizgi ve lekeleri resmin genel bütünlüğünde dinamik ve devinimli bir atmosfer oluşturur. Devinen çizgiler hız kavramıyla birlikte kompozisyon oluşturur.

Selim Turan’ın çalışmaları ülkemizde çok az görülmüştür. Lirik çalışma keyfi bir güzellik gibi görünse de her fırça vuruşundaki strüktürel etki ağırlığının kompozisyonda yerini bulması söz konusu olduğundan, sonuç itibariyle sanatçı yer yer üzücü tereddüt içinde kalabilmektedir. Turan’ın resimlerinde bu üzücü durum yansımaktadır. Fakat Turan son dönemlerde bu yorucu anlayıştan, arayışa dayanamayan bir figür resmine yönelmiştir (Korkut, 2008: 37).



Resim 2: Selim Turan (1915-1994), "Soyut Kompozisyon", duralit üzerine karışık teknik

Ressam ve heykeltıraş olan Selim Turan eserlerinde Doğu-Batı sentezini kurarak bir üst dil oluşturur. Atölye hocaları Feyhaman Duran, Nazmi Ziya ve Zeki Kocamemi'den edindiği tecrübeler dahilinde kendi dilini oluşturmuştur. Devinimli, coşkulu eserleri sanatçının görkemli soyut çalışmalarında lirik bir duruş sergiler.

SONUÇ

Lirik soyut sanatın Türk resmindeki iki büyük temsilcisi Nejat Devrim ve Selim Turan; eser içerikleri ve teknikleriyle çizgi ve leke uyumu, denge, kompozisyon ilişkileri açısından soyut eserler oluşturmuşlardır.

Erken dönem eserlerinde farklı kaynaklardan etkilenme söz konusudur. Selim Turan Doğu sanatları, kaligrafi ve Anadolu figürlerinin etkisinde kalırken; Nejat Devrim ise ilk dönemlerinde kaligrafinin etkisinde sonraki dönemlerde ise Avrupa ekolünün etkisinde kalarak soyut içerikli eserler oluşturmuştur.

Selim Turan soyut eserlerinin yanı sıra heykeller de üretmiştir. Resimlerindeki hız ve devinim heykellerinde mobil heykeller olarak karşımıza çıkar.

Lirik soyut sanat içerisinde değerlendirdiğimiz her iki sanatçı da edindikleri ve oluşturdukları üslup içeriklerinde serbest gezinen leke tavrını, dinamik ve hız öğeleriyle harmanlayarak bir ifadeye dönüştürmüşlerdir.

KAYNAKÇA

Dempsey, A. 2007. Modern Çağda Sanat Üsluplar, Ekoller, Hareketler, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, İstanbul.

Devrim, N. 1982."Nejad Devrim Sanat Öyküsünü Anlatıyor", Yeni Sanat Dergisi, Ekim 1982, S. 6, s. 21.

Kurt, E.K. 2008."Çağdaş Türk Sanatında Soyut Resim". İTÜ.

Tansuğ, S.(1997). Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar.

GÖRSEL KAYNAKÇASI:

https://www.artamonline.com/279-muzayede-cagdas-sanat-eserleri/4151-selim-turan-1915-1994-soyut-kompozisyon. 03. 05. 2018

https://www.artamonline.com/269-muzayede-cagdas-sanat-eserleri/6197-nejad-melih-devrim-1923-1995-soyut-kompozisyon.03.05.2018

MUSTAFA ALBAYRAK'IN RESİMLERİNDE EŞZAMANLI DEVİNİM

(SIMULTANEOUS MOTION IN PAINTINGS OF MUSTAFA ALBAYRAK)

Mehmet Cihan GEZEN*
Ahmet DALKIRAN**

SUMMARY

The fourth dimension, the concept of time, is the concept of art of Cubism, where it is first shown simultaneously in the art of painting, in accordance with the theory of relativity. A simultaneous phenomenon refers to the fact that more than one event or situation, which includes the same or similar concepts, meets at the same time, on the same surface. Futurismm artists then utilize these researches and translate the feeling of motion into their works with these disintegrated areas. In the synchronized movement Turkish painting, D Group, which was founded in 1933, started to be seen together with the works of the artists. In the period from 1950 to the present day, Turkish artists were influenced by libertarian democracies, entering into different tendencies with personal tendencies instead of grouping; After 20th century, the movement of the industry started to be seen in the works of many artists simultaneously with the factors such as immigration and crowding of the cities and frequent feeling of speed and movement in everyday life.

One of the artists who use simultaneous motion expression is Mustafa Albayrak, who was born in 1971. The artist's paintings cover many different times on the same surface, and the expression of the figures moving in big cities at different times is depicted in a single time by simultaneous motion.

In this context, among the artists who produce works in Turkish painting art; It is aimed to examine the examples of works exhibiting the simultaneous motion of Musatafa Albayrak.

Keywords: Simultaneous, Motion, Mustafa Albayrak, Painting.

GİRİŞ

Bilim ve teknolojinin sanatla olan ilişkisi Rönesans'a kadar dayanmaktadır. Rönesans döneminde bilimin bir dalı olan geometrinin, perspektif kuralları ilk kez sanatta kullanılmış, daha sonra ise ışık-renk ilişkisi incelenmiş ve renk kuramları İzlenimci ressamlar tarafından kullanılmıştır. 20. yüzyıla gelindiğinde ise Kübizm akımı sanatçıları fizik kurallarında karşımıza çıkan; 'algının sürekliliği', 'zaman ve eşzamanlılık', 'alan-zaman' kavramlarına göre eserlerini şekillendirmiştir.

Eşzamanlılık, ayrı şeylerin veya ayrı örüşlerin aynı anda olup bitmesi, gösterilmesi olarak açıklanabilir. Einstein, 1905'te ortaya koyduğu izafiyet teorisinde zaman ve eşzamanlılığı net bir şekilde açıklamıştır. Kübist bir sanatçı olan Pablo Picasso da bu teoriden etkilenerek, iki yıl sonra yapmış olduğu 'Avignonlu Kadınlar' isimli resimle tek bir tuvalde figürün birçok görüntüsünü eşzamanlı olarak vermiştir. Biçimi parçalayıp, parçaladığı biçimlere farklı

* Arş. Gör., Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Öğretim Elemanı, Konya/Türkiye.

** Doç. Dr., Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Öğretim Üyesi, Konya/Türkiye.

görüntüleri eşzamanlı olarak yerleştiren sanatçı, Kübizm akımının geleneksel sanatlardan ayrılmasını sağlamıştır. Kübistlerin bu çalışmalarından etkilenen bir grup sanatçı ise, dönemin önemli kavramlarından olan hız ve devinimi, eşzamanlı olarak eserlerine aktarmak için çalışmalar yapmıştır. Fütürizm denilen bu akımla sanatçı devinimi, hızı anlatırken figürün birçok hareketini, görüntüsünü eşzamanlı olarak izleyicinin görmesini sağlamıştır (Antmen, 2013: 45-46-47).

Türk resim sanatında ise Avrupa'daki bu örneklerin benzerlerini çağdaşlaşma süreci içerisinde görmekteyiz. Özellikle cumhuriyetin ilanından sonra, Batı'nın da etkisiyle Türk resim sanatında biçim alanında türlü değişiklikler olmuştur. Bu değişlikler Türk sanatçıları da etkilemiş sanatçılar kişisel üsluplarla, kendilerine ait ayrımların farkına varmaya başlamıştır. Kübizm akımının etkileri ile çağdaş Türk resminde cumhuriyetten sonraki döneme rastlamaktadır. Cumhuriyetten sonra kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ve D Grubu sanatçıları kübist ve konstrüktivist resimler yapmıştır. 1950'den sonra ise kişisel eğilimlerine göre farklı yönler araştırmışlardır. Bu tarihten sonra Türk resim sanatında sanatçılar gruplaşmak yerine daha bireysel çalışmışlardır.

Çağdaş Türk resminde eşzamanlı devinim hakkındaki çalışmaların yetersiz olduğundan dolayı literatüre katkı sağlamak için böyle bir çalışmanın yapılmasına ihtiyaç duyulmuştur. Özellikle 1950 sonrasında bu konu hakkında çalışan birçok ressam olmasına rağmen, bildiri sınırlılığı içinde, eşzamanlı devinimi istikrarlı bir şekilde kullanan Mustafa Albayrak'ın çalışmaları incelenmiştir.

Mustafa Albayrak Atatürk Üniversitesi Resim Bölümünden mezun olduktan sonra Mimar Sinan Üniversitesinde Aydın Ayan danışmanlığında yüksek lisansını tamamlamıştır. Resimlerinde figürün büyük yeri olan sanatçı, zaman, hız, hareket, eşzamanlılık gibi kavramlar üzerine çalışmaktadır (Sanal-1, 2015).

Mustafa Albayrak gelenekten beslenerek, günümüz yaşantısı ile ilgili tahliller yaparak yapıt üreten sanatçılardan biridir. Sanatçının düşünsel nitelikli resimlerine bakıldığında, kent insanlarıyla karşılaşılır. Günlük hayat koşturmacası içerisinde bir yerden bir yere savrulan insanların gerçek yaşamdan koparak, kent içinde siluetleşerek yok olan durumları vardır. Baş döndürücü şekilde ayrışan bedenlerin yapısı, diyalektik ilişiksizliğin göstergeleri gibidir. Sanatçının resimlerindeki öznenin farklılaşarak oluşan gizli biçimlerinin, kırılma noktalarındaki durumu kimliksizleşen günümüz insanının yaşadığı çağı resimsel boyutta anlatma biçimi olarak düşünülebilir. Mustafa Albayrak'ın resimleri incelendiğinde, içinde yaşadığı dönemi ve toplumsal durumu incelemesinden onun sorumluluk sahibi bir sanatçı olduğu anlaşılmaktadır. Resimlerindeki hareket halinde olan, sürekli yer değiştiren figürlerin çevreyle olan ilişkisi, günlük yaşamın kimi zaman geçirgen olmayan, kimi zaman geçirgen olan saydam katmanlarının üst üste gelmesiyle oluşan bir durumdur. Sanatçı Kübik ve Fütürist etkilenmeler içinde olsa da aslında yaşanılan hızlı ve parçalı zaman dilimlerinin resimlerini yapmaktadır. Bu resimlerde öznenin ideal olandan uzaklaşıp bölünerek çoğalması bir tür klonlama gibi algılansa da öyle değildir. Sanatçı aynı yapıtı çoğaltmak yerine, yapıt içindeki bedenleri çoğaltarak modern hayata gönderme yapmaktadır. Mustafa Albayrak'ın resimlerinde görülen önemli durumlardan biri ise harekete bağlı gelişen zamansallıktır. Bununla beraber sanatçının yaşadığı çağın hızını ve parçalı hayatların kent yaşamı içindeki izdüşümlerini yüzey üzerinde göstermesi, yaşadığı zaman dilimini sorgulaması ve aynı zamanda görsel hafızalara kazınacak durum tespitleri ile ortaya çıkması anlamına gelmektedir (Özer, 2014: 3-4).

Zaman dilimlerini sorgulayan ve şehir yaşamı içinde bedenleri çoğaltarak eşzamanlı devinim etkisi yaratan sanatçı, resimlerindeki zaman, hareket kavramlarını ve diğer unsurları kendi sözleriyle şu şekilde açıklamıştır: *"Resimlerimde zaman sorgulaması vardır. Çağın hızlı yaşamı, teknolojinin getirisiyle insanların zaman sıkışıklığı, hiçbir şeye yetişememesi gibi teknolojiyle hızlanan insanın günlük yaşam kaygasıyla yaptığı aktiviteler ve insanın sosyal yaşamı resimlerime konu olur. Fütrizmdeki 'gelecek mutluluk getirerek' söylencesinin tam tersi vardır resimlerimde. Gelecek artı hareket artı hız eşittir mutsuzluktur. Ben istemesem de resimlerimde genellikle hüzün bulurlar. Resimlerimdeki insanlar kalabalıktadır ama mutsuzdurlar. Resimlerimdeki karamsar havayı bilinçli olarak yapmıyorum. Direk atmosferin yarattığı bir şeydir karamsarlık. Bu kadar hız, bu kadar hareket, bu kadar yaşam mücadelesi, insanların bir yerlere yetişmesi... Özellikle İstanbul gibi şehirlerde insanların hep bir acelesi vardır, bir yerlere yetişmek zorundalardır, yaşama yetişmek zorundalardır. Bundan dolayı bu hareketin karşılığı mutsuzluktur gibi bir sonuç çıkıyor. Ben hareketi plastik olarak yüzeye yansıtmayı amaçlıyorum"* (Aktaran: Gezen, 2016: 57).

İstanbul Taksim'deki atölyesinde çalışan sanatçı resimlerinin konularını da yaşadığı çevreden etkilenerek oluşturmaktadır. Eşzamanlı devinim kavramını anlatan eserlerine seçtiği konuları nereden esinlendiğini şu şekilde açıklamıştır: *'Yaşadığım bir bölgenin plastizmi. Bir yağmur yağdığında insanların şemsiyelerle İstiklal Caddesinde bir çiçek gibi açması estetik bir şölen gibi düşünülebilir. Bununla birlikte hızın daha da artması insanı alıp götüren bir şeydir. Resimlerime yansıyan şey budur. Şehir insanlarının gölge misali oradan orya koşturması, 'hareket içinde var mı yok mu', 'yaşamda var mı yok mu' şeklinde sürüp gidiyor. Kısacası hareket eşittir zaman diyorum. Hareket zamanla bağlantılı bir şeydir. Resimlerimde vermek istediğim zaman içerisindeki süreç. Resimdeki zamanı, hareketi yakalamak için üç hareket hal, titreşimi, zamanın uzunluğunu gösterebilir, ikiyle de gösterilebilse de üç hareket idealdir"* (Aktaran: Gezen, 2016: 58).

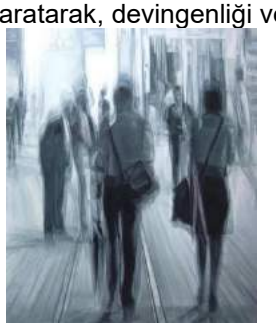
Mustafa Albayrak'ın resimlerinin bir başka özelliği ise fotoğrafik bir dile sahip olmasıdır. Düşük enstantenede çekilmiş fotoğraflar gibi hareketin tuval üzerinde görülmesi, sanatının fotoğrafik kadrajdan yararlandığının göstergesidir. Sanatçının ışık ve renk kullanımı ile ideal biçim arayışına girmesi, zaman zaman fotoğrafik kadraj dışına çıkması ya da yakın planlar üzerinden konu aktarımına girmesi kent ve kent yaşamına duyduğu ilgi ile açıklanabilir. Her ne kadar resimler fotoğraftan etkilenerek yapılsa da, tüm resimlerde desen, ön planlarda yer alan figürlerle, arka planda kalan yapısal durum arasındaki ilişkiyi kurmaktadır ve ayrıca resimlerde görülen parçalı ışık durumu elde edilen kompozisyonların bütününde kendini göstermektedir. (Özer, 2014: 4).

Sanatçı resimlerindeki bilimsel ve teknolojik etkileri ve zaman, hareket, eşzamanlı devinim gibi konuların Türk sanatçılar tarafından çalışılmasını da şu sözleriyle dile getirmiştir: *"Benim resimlerim, teknoloji ve bilim olmazsa var olamaz. Çünkü tamamen fotoğraf bağlantılı çalışıyorum. Hatta hareket olmazsa foto-gerçekçi bile denebilir. Resimde hareket var ama yine de fotoğraftaki o gerçekliği yakalama kaygısı da var. Zamansal sorgulama da bilimsel bir şeydir. Resmin bilimsel yansıması gibi bir şeydir. Yaptığın şey seni tatmin ediyorsa her türlü teknolojik alet kullanılabilinir ve sanat olur. Fikir olduktan sonra malzeme önemli değil her türlü malzemede olabilir. Ülkemizde bu konuları çok fazla ele alan*

olduğunu düşünmüyorum. Kübistlerde ve özellikle D Grubuna bakarsak onlarda oldukça etkili bir şekilde kullanılmıştır. Genç kuşaktan da birçok sanatçının bu konulardan etkilendiğini, benzer kanallardan yola çıkıp etkileşim içinde olduğunu düşünüyorum ama çok yaygın değil. Hareket ya da kübizm kaynaklı oluşan hareket üzerine çalışan çok kişi yok. Bu alanın kısıtlı olması az kişinin uğraştığı anlamına gelmektedir. Günümüzde gruplaşma olmadığı için daha bireysel tavırlarda görülmekte. Hızlanan yaşamla ve etkileşimle bu tür resimleri gelecekte daha çok göreceğimizi düşünüyorum (Aktaran: Gezen, 2016: 59).

Sanatçının yapıtlarındaki düşünsel derinliğin bir nedeni de figürlerdeki yüzlerin belirsiz ya da görülmez durumlarıdır. Desen ağırlıklı bir teknikle oluşturulan katmanlı yüzeylerdeki hareket genel olarak bütün resimlerde görülmekte, bu da günümüz insanının katmanlı ve çok hareketli yaşantısı ile birebir örtüşmektedir. Gerçek dünyadan alıp önümüze koyduğu figürlerle izleyicilere şehir gölgesi olduğumuzu hatırlatan Mustafa Albayrak'ın güncel konulu yapıtlarının, etkisini uzun süre devam ettireceği söylenebilir (Özer, 2014: 4).

Sanatçının "Mavi Kompozisyon" (Resim-1) isimli resmi eşzamanlı devinim kavramına en iyi örneklerden biridir. İsminden de anlaşılacağı gibi resim, mavinin ve grinin tonlarıyla yapılmıştır. Bu nedenle resimde soğuk bir hava hakimdir. Resimdeki figürler yoğun bir kalabalık oluşturarak, kompozisyonun genelini kaplamıştır. Arka planda ise silüet seklinde bir şehir görüntüsü bulunmaktadır. Figürler sanki net değilmiş gibi birçok kere üst üste tekrarlanarak resmedilmiştir. Bu tekrarlar geçmişi, şimdiyi ve geleceği birden fazla zaman dilimini işaret etmektedir. Bu farklı zaman dilimlerindeki hareketlerin aynı yüzey üzerinde eşzamanlı olarak gösterilmesi ise eşzamanlı devinimi oluşturmuştur. Bu nedenle resim durağanlıktan çıkarak adeta bir film karesi gibi hareket etmektedir. Sanatçının lekesel anlamdaki yaklaşımı resimde titreşimler yaratarak, devingenliği ve dinamizmi arttırmıştır.



Resim-1: Mustafa Albayrak, "Mavi Kompozisyon", 2007, Tuval Üzerine Yağlı Boya, (Özer, 2014: 16).



Resim-2: Mustafa Albayrak, "Zamanın Ritmi", 2013, Tuval Üzerine Yağlı Boya, (Özer, 2014: 26).

Albayrak'ın "Zamanın Ritmi" (Resim-2) isimli eserinde ise daha farklı bir yaklaşımla karşılaşılmıştır. Figürler daha yakından resmedilmiş ve arka planda şehir görüntüsü kullanılmamıştır. Şehir hissini veren şey figürler ve figürlerin hareketleridir. Resmin büyük bir çoğunluğunu kaplayan figürlerin hepsi, kompozisyonun sol tarafına doğru bakmaktadırlar. Resimde biri bisiklette olmak üzere üç figür ve bu üç figürün yapmış olduğu hareketlerin yansımaları bulunmaktadır. Sanatçı resmin genelinde mor, mavi gibi soğuk renkler kullanmış fakat resmin sağ üst köşesindeki figürün şapkasını kırmızı gibi sıcak bir renk yaprak soğuk renkleri dengelemiştir. Diğer resimlerinde şehrin genel görüntüsünü yansıtan Albayrak bu resminde ise daha yakın plandan, çalışmıştır. Kompozisyon geniş şehir manzarasından bir kesit alınarak oluşturulmuş gibidir. Önde bulunan iki büyük figürün zaman içindeki yansımaları belirgin bir şekilde göze çarpmaktadır. Arka planda bisiklet süren çocuk figürü bile şehirdeki yaşamın hızına ayak uydurmak zorunda kalarak birden çok parçaya bölünmüş ve farklı zamanlardaki hareketlerini aynı zaman içerisinde sergilemektedir. Kısacası eşzamanlı bir devinim halindedir. Çocuğun hızlı bir şekilde bisiklet sürmesi ve ön plandaki figürlerinde aynı yöne doğru bakması ileriye, geleceğe olan yolculuğu simgelediği söylenebilir. Çocuk hızlı bir şekilde geleceğe doğru pedal çevirirken gelecek kuşaklar için umudunu yitirmemektedir ve arkasında diğer insanların desteği vardır. Çünkü yaşadıkları bu zaman ve mekan teknolojinin de etkisiyle insanları mutsuz, huzursuz edecek biçimde ve hızlı bir şekilde akmaktadır. Bunun önüne geçmek ise geleceğin toplumunu oluşturacak çocukların elindedir. Figürlerdeki bu hareketi desteklemek isteyen sanatçı arka planda yatay dinamik uzun çizgiler ve devamlı fırça darbeleri kullanmıştır. Bu yataylıkları dengelemek içinse figürleri dikey bir şekilde yerleştirmiştir.



Resim-3: Mustafa Albayrak, "Aznavur Pasajı'ndan", 2009, Tuval Üzerine Yağlı Boya, (Özer, 2014: 7).

Albayrak'ın "Aznavur Pazarı" (Resim-3) isimli eseri de diğer birçok resmi gibi eşzamanlı devinim öğeleri taşımaktadır. Resmin geneli yeşil rengin tonlarından oluşmaktadır. Resimdeki yeşili dengelemek için yeşilin zıt rengi olan kırmızı ise resmin üst tarafındaki Türk bayrağında kullanılmıştır. Sanatçı bu resminde de izleyiciye şehrin karmaşık, hızlı yapısını yansıtmaktadır. Resim figüratif ağırlıklıdır

ve arka planında binalardan oluşan bir şehir görüntüsü bulunmaktadır. Figürler sanatçının diğer resimlerindeki gibi eşzamanlı bir devinim içerisindedirler. Hareket halindeki bu figürlerin yaptıkları ve yapacakları hareketler üst üste, yan yana resmedilerek eşzaman olgusu yaratılmıştır. Böylelikle zaman dördüncü boyut olarak resme girmiş ve devinim kavramıyla birlikte resmi tamamlamıştır. Resmin sol alt kısmında yer alan el ele tutuşarak yürüyen çiftin ifadelerinden şehir yaşamının sıkıntısı ve zorlukları anlaşılmaktadır. Bu hızlı, kalabalık ve gürültülü yaşamın bir parçası olsalar da bundan hoşnut değillerdir. Ama bu tempoya alışan figürler farkında olmasalar da birçok parçaya bölünerek melankolik bir şekilde hayatlarına devam etmektedir. Sanatçının resimlerindeki bu melankolik havanın asıl nedeni şehrin, hızlı ve kalabalıklaşan yapısının insanlar üzerindeki olumsuz etkileridir. Sanatçı şehir görüntülerini ve bu şehirlerde yaşayan insanları resmederken bu karamsar hava resmin geneline yansımaktadır. Arkadaki figürler de kendi telaşları içinde kaybolmuş gibi silüet halindelerdir. Resimdeki uzun dikey, yatay, çapraz lekelerle belirtilmiş ışık patlamaları resimdeki titreşimleri arttırarak devingenliği vurgulamaktadır. Durağanlıktan uzak, oldukça dinamik bir resim olan "Aznavur Pasajından" adlı eser sanatçının diğer resimleri gibi izleyiciye bir hikaye anlatmaktadır.

KAYNAKÇA

ANTMEN, Ahu. (2013). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

GEZEN, Mehmet Cihan (2016). *Cumhuriyetten Günümüze Eşzamanlı Devinim.* Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

ÖZER, Denizhan. (2014). Katmanlı Yüzeylerin Kimliksiz Gölgeleri. Mustafa Albayrak 'Şehir Gölgeleri II' Resim Sergisi, Ankara: Armoni Sanat Galerisi.

SANAL KAYNAKÇA

Sanal, 1. (2015). http://mustafalbayrak.com/biyografi/. Erişim Tarihi: 01.03.2015

GÖRSEL KAYNAKÇA

R.1. ÖZER, Denizhan. (2014). Katmanlı Yüzeylerin Kimliksiz Gölgeleri. Mustafa Albayrak 'Şehir Gölgeleri II' Resim Sergisi, Ankara: Armoni Sanat Galerisi.

R.2. ÖZER, Denizhan. (2014). Katmanlı Yüzeylerin Kimliksiz Gölgeleri. Mustafa Albayrak 'Şehir Gölgeleri II' Resim Sergisi, Ankara: Armoni Sanat Galerisi.

R.3. ÖZER, Denizhan. (2014). Katmanlı Yüzeylerin Kimliksiz Gölgeleri. Mustafa Albayrak 'Şehir Gölgeleri II' Resim Sergisi, Ankara: Armoni Sanat Galerisi.

1980 SONRASI TÜRK RESMİNDE POP ART ETKİLERİ

(POP ART EFFECTS IN TURKISH POETRY AFTER 1980)

D. Kübra NEBİLİR*
İbrahim ÇOBAN**

ABSTRACKT

It is a trend of art that processes popular culture items coming from mass production brought about by mass production that emerged in England in 1950 and populated with American Pop Art Industry Revolution in the 1960s.

In the historical flow, it can be said that Pop Art does not consist of one person like all other art movements, but on the contrary, certain understanding and flexibility emerged as a result of long gains and developments.

In this study; examines the effects on Pop Art's Turkish painting, which is an important place in art history. It is seen that the development and socialization of the cultural and social structures and the changing perceptions of the arts of the societies within the globalized world and the changes that they serve have reflected in the art of Turkish painting.

In this context, it was aimed to identify the artists who gave the works in the field of pop art together with the leading artists and to discover what contributed to the art of Turkish painting.

In this research, literature survey was conducted and pictures of artists such as Gülsün Karamustafa, Nur Koçak, Altan Gurman and Murat Tosyalı were included in the research. It is thought that the results of this research will contribute to the artistic wisdom and art practices of the individuals who will be engaged in research and application in Turkish painting art.

Keywords: Pop Art, Popular Culture, Turkish Painting, America

GİRİŞ

Sanayi Devrimi ile birlikte mülkiyet kavramı ortaya çıkmıştır. Sanayi Devrimini takip eden İkinci Dünya Savaşı sonrası kitle iletişim araçları yaygınlaşmış ve 1950'lerde İngiltere de başlayan Pop Art akımı ise bu ortamdan etkilenerek tüketim elemanları konu olarak işlemiştir. Pop Art akımı, soyut dışavurumculuğa tepki olarak doğar. Sanat eserlerinde soyut ifadelerin yerini somut ve görüldüğü gibi yansıtılan nesneler, günlük kullanım ögelerini alır. Tüketim çılgınlığı yaşayan topluma kimi zaman eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşan, eleştirinin yanı sıra kimi zaman fazlaca övgü kimi zaman da fazlaca eleştirel niteliği taşıyan eserler Pop Art akımında ortaya çıkarılmıştır.

Pop Art kitle iletişim araçlarının katkısıyla oluşmuştur. Başka hiçbir sanat akımında görülmemiş bir katılımla bu sanatın geniş halk kitlelerine yayılmasına neden olmuştur. Pop Art'ı kısaca özetlersek, malzemesini gündelik nesnelerden alan, hayatı hammadde gibi işleyenve bir anlamda popüler olanın sanata dönüşmesini bize anlatmaya çalışmıştır(Sanal).

* Yüksek Lisans, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Konya.
** Doç., Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Konya.

İkinci Dünya Savaşı'nın sonrasında ortaya çıkan Pop Art, Türkiye'de etkisini 1970'li yılların sonunda ve 1980'lerin başında göstermeye başlar. Ancak bu etki başlangıçta bir kopyalama şeklinde gerçekleşir. Türk toplumunun Pop Artı erken zamanlarda ve eserlerde gözlemlenmez. Kitle iletişim araçlarının gelişimi, sanayileşmenin başlaması ile beraber üretilen eserlerde Pop Art'ın Türkiye örnekleri verilmeye başlanır. Amerika'da yoğun bir ilgi ve kendine has idealine hizmet eden bu sanat akımı Türkiye'de 2000'li yılların başında yeni yeni anlaşılmaya başlanmaktadır. Pop Sanat ile ilgili günümüz literatürüne bakıldığında Batıdan kopya edildiği ve Türk toplumundan uzak bir akım olduğu iddia edilse de bu alan yeni resim çalışmaları ile gelişimini devam ettirmektedir (Toptaş, 2017:433).

1. Pop Art ve Tarihsel Gelişimi

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupa da savaş nedeniyle sanatsal ortam yoktur. Sanatçılar Avrupa da savaşın getirdiği bu zor ortamda eserlerini rahatça ortaya çıkaramamışlardır. Daha rahat bir ortamda eserlerini ortaya çıkarabilmek için birçok sanatçı Amerika ya göç etmek zorunda kalmıştır. Savaştan etkilenen bu sanat akımı 1950 de İngiltere'de başlayıp Amerika'da olgunlaşmış ve devam etmiştir. "*Toplumsal yönden de Amerika'da New York şehri sanat ana şehri olmuş, bir Amerikan resim okulu ortaya çıkmıştı. Böylece yüzyıllarca etkisini hissettiğimiz Paris'e rakip çıkmıştır"(Eroğlu, 2015: 222).*

Sanat tarihine şöyle bir bakıldığında, XIX. Yüzyılın başından XX. Yüzyılın ortalarına kadar bütün sanat akımlarının, başta Paris olmak üzere Münih, Berlin ve Roma'da, yani Avrupa kentlerinde doğduğu ve geliştiği görülür. Dikkat edilirse, bu kentler arasında yeni bir sanat akımının ortaya çıktığı yerler olarak ne Londra'nın ne de Amerika kentlerinden hiçbirinin adları yoktur (Turani, 2011: 711).

"Lawrence Alloway'in 'Pop Art' kelimesini ilk kez bir makalede kullanmasıyla, terimsözlükte yerini aldı ve kitle iletişiminin görsel araçlarını tanımlayan bir kelime olarak bir anlamda literatüre girdi" (Kaynakçı,Ceren Tuna, tarih belirtilmemiş,http://www.brandlifemag.com/pop-artin-tarihine-yolculuk/).

Pop Art, İngiltere ve Amerika'da aynı zamanda ilişkileri olmadan ortaya çıkmıştır. İngiliz Popu'nun özellikleri ve gelişim koşulları Amerika'dakinden farklıdır.1950'den sonra Londra'da sanat okullarında yeni bir akım dikkat çekmeye başlar. Bu akımdan etkilenen sanatçılar tv, reklam, çizgi film, sinema vb. iletişim araçlarının modern gerçekliğininbilincine varan ressamlar gündelik yaşamıanlatmak için ifade aracı olarak kitle iletişiminde kullanılan klişeleri ve imgeleri kullanmaları gerektiğine karar vermişlerdir. 1952-1953 yıllarına doğru Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde bu eğilimi etkin bir şekilde geliştirmişlerdir. Lawrence Alloway, ReynerBanham, Frank Cordell, John Mc Hale, Richard Hamilton, Tony del Renzio, Peter ve AlisonSmithson ve EduardoPaolozzi gibi sanatçılardan oluşan "Bağımsız Grup" bu yeni düşünceleri yaymayı amaç edinmişlerdir. EduardoPaolozzi insanın teknolojiyle olan sıkı ilikişini gösteren resimleriyle(Resim 1) grubun öncülüğünü üstlenmiştir (Germaner, 1996:10).



Resim 1:SirEduardoPaolozzi, “I was a RichMan'sPlaything”, 1947, Kağıt üzerine kolaj, 35.5x23.5 cm

Amerika Pop Sanatı, İngiliz Pop Sanat’ından daha az duygusal olması nedeniyle ayrılır. Amerikan Popu, popüler kültürün imgelerini tarafsız olarak ele alır ve tabloyu her türlü kişisellikten arındırmaya özen göstererek, bunları örnek aldığı modellerin anonim niteliğine daha da benzetmeye çalışır. Amerika’daki Pop Art ortak bir grubun ortak düşüncelerinden oluşmamış ve birbirinden bağımsız çalışan sanatçıların farklı deneysel çalışmalarının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Andy Warhol, RoyLinchtenstein, James Rosenquist, TomWesselmann ve ClaesOldenburg akımın başlıca temsilcileridir (Germaner, 1996:13).

Pop Art’ın tartışmasız en ünlü ismi Andy Warhol’dur. Warhol, mezun olduktan sonra bir süre dergi resimleyiciliği, ayakkabı ve parfüm şişesi tasarımcılığı gibi işlerde çalışmıştır. Reklam dünyasında çeşitli ödüller aldı. Ama piyasa ressamlığından çıkıp Güzel Sanatlar Dünyasında tanınmak istiyordu. Böylece 1960 başlarında ilk olarak Coca-Cola olmak üzere, Amerikan Doları ve Camphell’s Konserve Çorbaları (Resim 2) gibi tüketim elemanlarını MarliynMonreo, Elizabeth Taylor ve Elviz Presley gibi oyuncu ve şarkıcılarla dergi ve gazetelerde çıkan fotoğraflarına çevirerek resimler yapmaya başladı (Yılmaz, 2013: 257).



Resim-2: Andy Warhol, “ Campbell Çorba Konserveleri”.

2.Türk Resminde Pop Art

Türkiye’de Pop Art akımının sanata nüfuzunun kısa süreli ve dağınık olduğu görülmektedir. Pop Art’ın Amerika ve İngiltere’de etkili olduğu 1960’lı yıllarda, sanatın çıkış noktası olan seri üretim ve buna bağlı olan tüketim algısı tam anlamı ile Türkiye’de görülmemektedir. Tarım toplumuna dayanan kültürel yapının sanayi toplumlarınca oluşturulan bir sanat akımını içine alarak sanat eseri oluşturması, Pop Art için o dönemde Türkiye örneğinde bir kısıttır. 1970’lerin başında TRT ile

başlayan televizyon yayınları ve 1990'lı yıllarda özel kanalların yaygınlaşması ile popüler kültürün topluma etki ettiği görülmektedir. Türkiye'de kitle iletişim araçlarının toplumun kültürel yapısını etkilemesi ile Batı tarzı yaşam şekli etkisini artırmaya başlar. 1950-60'lı yıllarda Amerika'da etkili olan Pop Art Türkiye'de 1970 yılının ikinci yarısında ve1980 sonrasında iki unsur halinde etkili olur. Türkiye'de 1960-70'li yılların ve 1980 sonrasının iki önemli olgusu vardır. Bunlardan biri "arabesk" diğeri ise "star" kavramıdır. Arabeskin popüler kültürün bir ögesi olarak hem toplumda hem de çeşitli sanat dallarında etkili olduğu görülmektedir. Sinemadan müziğe birçok sanat dalında popüler olan kişiler için kullanılan "star" kavramı popüler kültürün bir sonucu olup Türk toplumunun kültüründe ve sanatın da da etkili olur (Toptaş, 2017: 435).

3.Türkiye'de Pop Art Alanında Çalışan Sanatçılar

Türk resim sanatında 1960 sonrası bireyselleşmenin etkisinin güçlülüğü, ortak çalışma ortamına gölge düşürmüştür. Batının etkisinin, ülkenin gerçekleriyle uyuşmazlığı, sanatçıların bir yandan çağdaş akımlardan etkilenirken, bir yandan yaşadıkları çevreye karşı sorumlu ve yabancılaşmış hissetmelerine, kısacası bir çeşit kimlik çatışması yaşamalarına sebep olmuştur(Öğüt, 2008:118).

Bu bağlamda 1970 yıllarının sonları ve 1980 sonrası Türkiye'de Pop kültürün getirdiği arabesk kavramı sanatçılarının eserlerinde görülmektedir. Sanatta özellikle resim alanında arabesk çalışmalarıyla öne çıkan Gülsün Karamustafa 1980 de yaptığı çalışmalarla öne çıkmaktadır.



Resim 3: Gülsün Karamustafa, (1981), "Ya Rabbim Sen Bilirsin", KağıtÜzerine Karışık Teknik, 45.00x 65.00.

Sanatçının "Ya Rabbim Sen Bilirsin" adlı çalışmasında (Resim 3) Bülent Ersoy gibi dönemin ve popüler kültürün ünlü bir ismini, o dönemde yüksek sanat olarak kabul edilen göç dalgası ile birlikte gelen arabesk kültüre gönderme yapmaktadır. Bu resimde önde dramatik bir pozda duran kadın ve erkek bize bir film sahnesini gösterirken; resmin ortasından sarkan süs de bize arabesk müziğin en çok dinlenmiş olduğu yerler olan "minibüs" ve 'dolmuş'ları hatırlatır (Toptaş, 2017:435).

Sanatta, teknik ve malzeme özgürlüğünün sağlanmasını amaçlayan Altan Gürman da, Rauschenberg gibi çok farklı malzemeleri birleştirereközgün yapılar ortaya koymuştur(Soğuksu, 2015:119).*"Resme ilk kez sanatçının kesilmiş mukavva, dikenli tel, tahta gibi değişik malzeme kullanımıyla farklı anlam boyutları getirmeye çalışan biri olduğu söylenebilir* (Tansuğ,1995: 82). Sanatçının özellikle Paris'te eğitim gördüğü dönemde Pop Art'a yakın eserler verdiği görülmektedir. Ayrıca Gürman, "Montaj"(Resim 4) serisinde dönemin siyasi ve askeri olaylarını

konu almasının yanında eserlerinde farklı teknik ve malzemelerin kullanıldığı olgunlaşmış eserlerini de gözler önüne serer (Toptaş, 2017: 436).



Resim 4: Altan Gürman, 1967, İstanbul, "Montaj 5", Tahta Üzerine Selülozik Boya ve Dikenli Tel, 140x140x9 cm

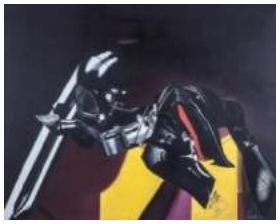
Nur Koçak ise 1970'li yıllarda hiperrealist resimler üretmiş, fakat bir açıdan Pop Art'a yaklaşmıştır.

Fetiş nesneler serisinde Nur Koçak(Resim 5), medya içindeki kadına özgü eşyaların kullanılış tarzına dikkat çeker. Bu fotoğrafların içerdikleri tüm unsurlarla birlikte birer haz nesnesi olarak sunulmasının, kadının toplumsal olarak algılanışını değiştirdiği hem yönlendirdiği hem de dolaysız olarak dile getirdiğini gün yüzüne çıkarır (Toptaş, 2017:438).



Resim 5: Nur Koçak, 1979, "Doğal Harikalar ya da Fetiş Nesneler 3, tuval üzerine akrilik, 89x116 cm

Özdemir Altan, Pop Art etkisinin eserlerinde görüldüğü bir diğer isim (1931-)'dir. Sanatçı 1972- 1981 yılları arasında popüler kültürün etkisinde bir dizi çalışma meydana çıkarır. Tüketim kültürünün ele alındığı eserlerinde Özdemir Altan, makina ve insan konusunu kendine özgü bir yaklaşım ile işleyerek, (Resim 6) makineleşme ve yabancılaşma unsurlarının üzerinde durur (Toptaş, 2017:438).



Resim 6**:** Özdemir Altan, 1973, "Çalışkan Robot", 97.00x162.00 cm., Tual Üzerine Yağlıboya.

Türk Pop Art sanatçılarının arasında duvar resmi konusunda dünyanın tanınmış sanatçıları arasında yer alır Burhan Doğançay (Soğuksu, 2015:122).

Sanatçının klişeyi iyi bir şekilde belirterek, 1991 yılında yaptığı Özgürlük Sembolleri çalışmasında olduğu gibi 1980'li yıllarda hızlı bir değişim süreci yaşanmıştır. 1980'li yıllara gelindiğinde orta gelirli sınıfların azaldığı, duyarlıklarını yitiren maddi yönden varlıklı bir kesimin oluşmaya başladığı ve tüketim yayıldığı ve yaşandığı hızlı bir ekonomik değişim süreci yaşanmıştır(Öğüt, 2008:132).Sanatçının Pop Sanat etkili eserlerinden bazıları; "Blue Liberty","Özgürlük Sembolleri","SilentShips"'dir(Resim 7).



Resim 7: Burhan Doğançay,1998, "Blue Liberty", Kolaj.

Türk plastik sanatlarında 80'ler ve 90'larda, ikinci bir batılılaşmanın etkisiyle pop sanatın yerleşmeye başladığı görülmektedir. Üçüncü İstanbul Bienali bunun en büyük göstergesidir (Öğüt, 2008:134).

1990'larda dönemin ekonomik çöküntüsüne gönderme yapan sanatçı Halil Altın Dere (1971-), il dönem çalışmalarında ulusu, devleti, iktidarı simgeleyen kimlik kartı, banknot, pul gibi günlük yaşamın nesnelerin anlamlarını değiştirirken, 2000 sonrası üretimlerinde daha çok alt kültürler, gündelik yaşam içindeki sıra dışı ancak normal olarak görünen durumları konu olarak işlemektedir. Sanatçının bir çalışmasında ise altı adet nüfus cüzdanı üzerinde bulunan resimlerin değiştirilmesi ile yaşadığı kimlik karmaşasına dikkatleri toplar (Resim 8) (Toptaş,2017:441).



Resim 8:Halil Altındere, 1997, "6 Kimlik", değişebilir boyut.

2000'li yıllarda Pop sanat gündelik olayları daha cesurca sorgulayan sanatçıların çalışmalarına sahne olur. Bu dönem sanatçılarından biri Murat Tosyalı (1973-)'dır. Sanatçı yaşam içerisinde normal sayılan ancak kendince eleştiriye muhtaç konuları seçer. "Yılmaz" (Resim 9) isimli eserinde Tosyalı, dönemin idolü olmuş bir kişiyi Pop Art bakış açısı ve renkleri ile yeniden meydana getirir" (Toptaş, 2017: 441). Türkiye'de açıklananlar dışında Balkan Naci İslimyeli, Hakan Onur, Sedef Gali, Emre Öztürk gibi sanatçılar Pop Sanat alanında çalışmalar yapmaya devam eden diğer sanatçılardır.



Resim 9**:** Murat Tosyalı, "Yılmaz".

SONUÇ

Türkiye'de Pop Art, 70'li yılların ikinci yarısından itibaren, Batılı devletlerde olduğu gibi kitle iletişim araçları ve seri üretimin beraberinde görülmeye başlar. Türk sanatçılar başlangıçta Batıda var olan konu, şekil ve teknikler ile Pop Art'ı uygulama yoluna gitseler de gerek bu sanatçılar gerekse sonrasında eser veren sanatçılar Türk popüler kültürünün çeşitli kişi, figür ve olgularını eserlerinde kullanmışlardır. Türk toplumuna bir çeşit ayna görevi gören ve gelişimini sürdüren Pop Art çok sayıda eleştiri alsa da eleştirel ve mizahi yönleri ile Türkiye' de günümüzde ihtiyaç duyulan ve misyonunu tamamlamamış bir sanattır.

KAYNAKÇA

EROĞLU, Özkan (2015). *"Modern Sanat"* (1. Baskı). İstanbul: Tekhne Yayınları.
GERMANER, Semra (1996). *"1960 Sonrası Sanat"* (1. Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
ÖĞÜT, Çağdaş Gül (2008). *"Popüler Kültürün Toplumsal Etkileri Ve Pop Sanat"* Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi.
SOĞUKSU, Nurten (2015).*"Pop Art'ın Grafik Tasarım Üzerindeki Etkisi"* İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Tasarımı Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi.
YILMAZ, Mehmet (2013). *"Modernden Postmoderne Sanat*" (2. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi
TANSUĞ. Sezer (1995) *"Türk Resminde Yeni Dönem"* (4. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
TOPTAŞ, Rahşan (2017). *"Türkiye'de Pop Sanat ve Resim"* Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 10/2017, 434-443.
TURANİ, Adnan (2011). *"Dünya Sanat Tarihi"* (15. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

WEB KAYNAKÇA
Sanal: Pop Art'ın Tarihine Yolculuk http://www.brandlifemag.com/pop-artin-tarihine-yolculuk/
GÖRSEL KAYNAKÇA
Resim-1: EduardoPaolozzi, "Bunk, Kolaj Serisi"
https://tr.pinterest.com/pin/488640628303857139/?lp=true
Resim-2: Andy Warhol, " Campbell Çorba Konserveleri"

https://tr.pinterest.com/pin/309692911846064818/
Resim-3: Gülsün Karamustafa, "Ya Rabbim Sen Bilirsin"
https://www.artamonline.com/260-muzayede-cagdas-sanat-eserleri/8101-gulsun-karamustafa-1946-yarabbim-sen-bilirsin
Resim-4: Altan Gürman, İstanbul, "Montaj "
http://altangurman.com/tr/montaj-1/
Resim-5: Nur Koçak, "Doğal Harikalar ya da Fetiş Nesneler"
http://minesanat.com/sanatcilar/nur-kocak/
Resim-6: Özdemir Altan, "Çalışkan Robot"
http://turkishpaintings.com/content/mod_images/painters/works/large/work_4890.jpg
Resim-7: Burhan Doğançay, "Blue Liberty"
http://www.trthaber.com/foto-galeri/burhan-dogancay-eserleri/2683/sayfa-4.html
Resim-8:. Halil Altındere, "6 Kimlik"
http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt10/sayi51_pdf/3sanattarihi_arkeoloji_cografya/toptas_rahsan.pdf
Resim-9:Murat Tosyalı, "Yılmaz"
https://i.pinimg.com/236x/6c/5b/39/6c5b39f4ccbebcd0a91ef9ceadf5a681--comics.jpg

9. OTURUM (9. SESSION)-C Salonu(C Hall)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Aysen SOYSALDI-Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Levent MERCİN

ÇİN PORSELENLERİNİN İZNİK SERAMİKLERİ ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

(CHINESE INFLUENCE ON TURKISH İZNİK CERAMICS)

Sitare TURAN*

As the main point of this writing, Turkish ceramics reflecting the elements of the Pre-Islamic and Islamic Central Asian traditions also affected by Chinese blue and white ceramics. This point led Turkish ceramics masters to produce ceramics in the same quality of Chinese ones produced with solid and white clay and sparkling colors and ornament. In Turkish and world literature, there is a lot of research and publications about the effects of Chinese ceramics on the Middle Eastern ceramics. This paper thoroughly investigates, blue and white ceramics of Ottoman times which were produced in admiration of Chinese ceramics in İznik Turkey.

GİRİŞ

İnsanoğlunun yaşadığı topraklarda kendi inanış ve gelenekleri doğrultusunda eserler üretmesi, bunu yaparken de çağdaşı olan çevre kültürlerden veya o topraklarda yüzyıllar önce yaşamış halkların kültür mirası ile beslenmesi son derece doğaldır. Toplumların bu süreç içindeki etkileşimleri, savaş sonrası ele geçen ganimetler, gönderilen hediyeler ve ticaret yoluyla, çok çeşitli şekillerde gerçekleşmiştir. Bu bağlamda, İpek Yolu ile 9. Yüzyıldan itibaren Orta Doğu'ya ve 17. Yüzyıldan itibaren de Avrupa'ya çok sayıda ulaşan, Çin seramik ve porselenlerinin çok geniş bir coğrafyayı etkisi altına aldığı herkes tarafından bilinen bir gerçektir.

Metnin ana temasını oluşturan, Orta Asya ve İslam seramik geleneğinin niteliklerini taşıyan Türk Seramikleri de; bir dönem Çin *mavi-beyaz* porselenlerinden etkilenmiştir. Bu durum Türk seramik ustalarını sert, beyaz hamurlu, ışıltılı renk ve motiflerle üretilen Çin porselenlerinin kalitesinde üretim yapmaya yönlendirmiştir. Türkiye'de ve dünya literatüründe Çin Porselenlerinin Orta Asya ve Osmanlı seramiklerine etkileri konusunda çok sayıda yayın ve araştırma bulunmaktadır. Bu yazımızda Çin porselenlerine duyulan hayranlıkla üretilen, Osmanlı döneminin İznik üretimi mavi-beyaz seramik gruplarına ve bunların Çin örnekleriyle olan benzerliklerine değinilecektir.

Eski adı Nikaia olan İznik şehri, bugün Türkiye'nin Bursa iline bağlı, İznik Gölü'nün ucunda, dağlarla çevrili bir coğrafya içinde yer alır. Kaynaklar şehrin kuruluş tarihini M.Ö.4. yüzyıla kadar dayandırır. Roma ve Bizans hâkimiyetinden sonra İznik, Anadolu Selçuklu döneminde Anadolu'nun ilk Türk başkenti olmuştur. 14. yüzyılda Orhan Gazi tarafından birçok yapı inşa edildiği ve İznik'in böylece önemli bir kültür merkezi kimliği kazandığı bilinmektedir.

Hiç kuşkusuz İznik'te çini ve seramik üretimi, birdenbire ortaya çıkmamıştır. Aynı topraklarda Roma, Bizans, Anadolu Selçuklu ve Beylikler Döneminde sırlı ve sırsız üretim tekniklerinin olduğunu, yapılan araştırma ve kazılar kanıtlamaktadır. Anadolu topraklarında yaşanan kültür çeşitliliğinin yanı sıra Mezopotamya, Mısır ve Orta Asya'da bilinen İslâm seramik geleneklerinin de erken dönemlerde İznik

* Prof. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, İstanbul.

üretiminde etkili olduğu bir gerçektir. Ancak İznik'i İznik yapan asıl büyük gelişme 15. yüzyıl ortalarından itibaren teknolojide yaşanan değişimle birlikte kendini gösterir. Osmanlı İmparatorluğunun en parlak dönemine rastlayan 16. yüzyılda sarayın sanata olan sonsuz desteği ile İznik'te seramik üretimi büyük ivme kazanır. Osmanlı Saray nakkaşhanesinin bu dönemde hazırladığı desenlerin, sarayın kontrolünde, İznik atölyelerinde titizlikle uygulandığı bilinmektedir.

Osmanlı imparatorluğunun 16. Yüzyılda Tebriz, Şam ve Kahire'ye yaptığı seferlerden sonra elde ettiği ganimetlerin yanında, çeşitli vesilelerle hediye edilen eşyalar arasında mavi-beyaz Yuan ve yoğunlukla erken dönem Ming Hanedanlığı dönemine ait Çin ihraç porselenleri ve seladonlarının olduğu bilinmektedir. Bunların, Qing dönemi parçalarıyla birlikte 10500'e yakın örneğini barındıran İstanbul'daki Topkapı Sarayı Müzesi, dünyadaki en büyük üç Çin porseleni koleksiyonundan biri olarak bilinir.

16. yüzyılın ilk yarısında üretilen, porselene benzeyen İznik mavi-beyaz seramiklerine gelince; bunların hamurları silika, cam frit ve beyaz kilden oluşan fritli hamurdur. Daha önce kil yoğunluklu olan seramiklerin yerini silika yoğunluklu seramiklerin almasıyla, daha sert, beyaz ve daha sağlam formların oluşmasına olanak sağlanmıştır. Beyaz hamurun üzerinde ince beyaz astar çekildikten sonra desenlendirilen seramikler, renksiz şeffaf sırla sırlanırlar. Yaklaşık olarak 900 °C de pişirildikleri kabul edilir. Türk çini ve seramik tarihinde yeni bir sayfanın açılması olarak yorumlanan bu yeni alt yapının, değişik renk, motif ve üslûplarla 17. yüzyılın sonuna kadar İznik'te devam ettiği bilinmektedir.

16. yüzyılın başında İznik mavi-beyaz seramiklerinde ustalık gerektiren girift tasarımlar, mükemmel bir işçilikle, sır altı tekniğinde uygulanmıştır. Sanat tarihçiler mavi-beyazları tarih, üslûp, motif ve renklerine göre farklı şekilde sınıflandırır. Bu konudaki yayınları titizlikle değerlendiren ve detaylandıran bir çalışma J. Raby tarafından yapılmıştır. Yazar *İznik* kitabında kendi içlerinde on, on beş yıllık zaman aralıklarına yerleştirdiği grupları *Baba Nakkaş*, *Helezonî Tuğrakeş Üslûbu (Haliç İşi)*, *Ustaların Üslûbu*, *Çin Porselenlerinin Etkisi Altında Olanlar*, *Geç Devir Mavi-beyaz Seramikler* olarak adlandırmaktadır. Biz burada, İznik *Mavi-beyaz* seramikleri içinde incelenen ve Çin porselenleriyle ilişkilendirilen, sadece *Baba Nakkaş* ve *Çin Porselenlerinin Etkisi Altında Olan Grup* örneklerinden söz edeceğiz.

Mavi-beyaz seramikler içindeki, en erken grup *Baba Nakkaş Üslûbu*'dur. 15. yüzyılda saray nakkaşlarının önde gelen isimlerinden olan Baba Nakkaş, kendi üstlerine dönük yapraklarla, yuvarlak hatlı *hatâyi* üslûbu motifler, yazı, *rumî*, bulut ve geometrik motiflerden oluşan grubun yaratıcısı olarak kabul edilir. *Hatayi* olarak söz ettiğimiz motif adını, Orta Çağ Avrupa'sında Kuzey Çin'e verilen Hitay bölgesinden almıştır. Orta Asya'da, Çin ve Türk sanatında kullanılan bir motif ve bezeme üslubu olup, nilüfer çiçeği, şakayık, gül gibi çok çeşitli çiçeğin stilize edilmiş şeklidir. Rumî motifi ise ilk örneklerine Orta Asya'da (Hunlar M.Ö. 3.-4.yy.) rastladığımız, Anadolu Selçuklu döneminde çinili yapılarda yaygın olarak kullanıldığını bildiğimiz Türk sanatının popüler motiflerindendir. Stilize bulut motifi, Çin sanatı kaynaklı olduğundan dilimizde "Çin bulutu" olarak adlandırılır. Bu motifler sadece *Baba Nakkaş* üslubunda değil, Türk bezeme sanatlarının her dalında bolca kullanılmıştır.

Yayınlar *Baba Nakkaş* desenlerin, Çin'in sınırlı etkisinin yanında, 15. yüzyıl Timurlu sanatının izlerini taşıyan, Osmanlı'ya has bir üslûp olduğunu, 16. yüzyılın

sonuna kadar üretilmeye devam ettiğini vurgulamaktadır. *Baba Nakkaş* grubunda Çin etkisi; daha çok, İznikli ustaların sert, beyaz ve ışıltılı Çin porselenlerini ve heybetli gövdelerini taklit etme çabasında görülür. Bir başka deyişle 16. yüzyılın başında İznik seramik teknolojisinin başarılı örneklerinin oluşmasında Çin örnekleri önemli rol oynamıştır.

Çin porselenlerinin etkisi altında olan ve onların desenlerini taklit eden en belirgin örnekler, 16. Yüzyılın başında İznik'li ustaların ürettiği, Çin porselenlerinin bire-bir veya ilgili biçim ve desenlerinden yola çıkan, benzer uygulamalarıdır. Bunlar dünya müzelerinde karşılaştığımız, *Yuan modeli*, *Üzüm salkımlı tabaklar*, *Lotus demeti tabaklar, Çiçekli kıvrımlı tabaklar*, *Lien Zu kâseleri*, *Seladonlar* ve *Beyaz seramik grupları'* dır.[1]

Söz konusu benzerlikleri örnekleyecek olursak; Resim 1'deki Yuan tabağını hatırlatan, ortası aslan figürlü ***Yuan Modeli*** olarak anılan İznik üretimi bir tabak, bugün Berlin'de bir müzededir. (Res.2)



Res. 1: Çin Porseleni Tabak, 14. yy. Çap: 46.7cm, Sotheby's, 1987 Hong Kong



Res. 2: İznik Tabak, 16. yy. İslam Sanatları Müzesi, Berlin Dahlem Müzesi, I.4201 Çap. 40.2cm

16. yüzyılın başlarına tarihlenen mavi-beyaz tabağın neredeyse tümünün, bordür hariç, sadeleştirilerek taklit edildiği görülür. Ortadaki aslan gövdeli boynuzlu hayvan figürünü, çanak kısmında lotus kıvrımlı desen çevreler. Yuan tabağının bordüründe kullanılmasa da, İznik tabağının yaprak dilimli kenar bordüründe *kaya-dalga* motifi bulunur. Burada vurgulamamız gereken, ilk olarak Çin'de Sung Hanedanlığı döneminde resim sanatında, 14. ve 15. yüzyıllarda Yuan ve Ming döneminde porselenlerde kullanıldığını bildiğimiz *kaya-dalga* deseninin, bu örnekten sonra 16. ve 17. yüzyıl İznik tabaklarında, özellikle Yuan modelinin stilize edilerek bordürlerde çok sık kullanılmaya devam etmiş olmasıdır. [2]Ming döneminin ***Üzüm salkımlı tabaklar*** grubu da sarayın ilgisini çeken diğer örneklerdendir (Res. 3-4).





[1] Julian Raby, "Çin Porselenlerinin Etkisi", İznik, Londra, 1989, 121-128

[2] Yoland Crowe," İznik and the Chinese Manner: waves and vines", 5th International Congress of Turkish Art, Budapest, 1978, 207

Res. 3: Çin Porseleni Tabak, 15. Yüzyıl, Topkapı Sarayı Müzesi 15-1456, Çap: 37.5cm

Res. 4: İznik Tabak, 16. Yüzyıl Homayzi Koleksiyonu, Kuveyt Çap: 40.5cm

Bu tabaklarda temaya sadık kalan nakkaşlar sadece boşlukları değerlendirmek için küçük yaprak gibi eklerle tabak desenine kısıtlı müdahalelerde bulunur, bazen aynı desen kalıbını farklı yönde kullanır. Üzüm salkımları tabağın ortasında yer alırken, çanakta radyal çiçek demetleri, kıvrık dallı çiçekler veya dilimli alanlar tasarlanmıştır. Daha önce sözünü ettiğimiz gibi, bu grupta da bordürlerde *kaya-dalga* deseni oldukça popülerdir.[3]

15. yüzyılda Çin'de üretilen ***Lotus (Hatâyi) demetli tabaklar*** da saray nakkaşları tarafından kopya edilen grupta yer alır. (Res.5-6)



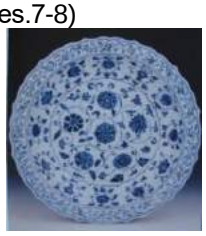
Res. 5: Çin Porseleni Tabak 15. Yüzyıl, TKS Koleksiyonu 15-1454, Çap: 34cm



Res. 6. İznik Tabak, 16. Yüzyılın İlk Yarısı, CGM, Lizbon Çap: 29cm, 857

Kökleri ile birlikte çizilen bulut formundan dağılan çiçek demetinde, ortada iri bir *hatâyi* motifi bulunması karakteristik özellikleridir. Bordürde genellikle kıvrık dallı akan bir desen veya *kaya-dalga* motifi bulunur.[4]

Çiçekli kıvrım dallı tabaklar, yine 15. yüzyılın Çin mavi-beyazlarının etkisiyle üretilmiştir. (Res.7-8)



Res. 7: Çin Porseleni Tabak 15. Yüzyıl, Z.H. Çıngıllıoğlu Koleksiyonu, Çap: 33cm



Res. 8: İznik Tabak, 16. Yüzyılın İkinci Yarısı, CGM Lizbon Çap: 41cm

Genellikle seramiklerin ortasında ana bir motiften kıvrık dallarla ayrılan motifler bulunur. Çanakta bazen kıvrık dallı çiçek bezemeler veya radyal motifler tekrar eder. Bordürde ise kesintisiz süren çiçekli kıvrık dallı desenler ve /veya *kaya-dalga* motifleri vardır. [5] Osmanlı döneminin ilerleyen tarihlerinde bu kompozisyona başağa benzer yapraklar eklenmiştir. Çiçekli kıvrım dallı tabakların hemen hepsi mavi-beyaz renkli

[3] Üzüm Salkımlı diğer örnekler için bkz.; Ming Porselen Tabak, TKM, 15-1446, Çap:43cm; İznik Tabak, Kalust Gülbenkyan Müzesi, Çap:35cm

[4] Bu grubun İznik'e ait bir başka örneği Kalust Gülbenkyan Müzesi Koleksiyonu'ndaki tabaktır. (Çap:34cm-857)

[5] Çıngıllıoğlu Koleksiyonunda Ming Hanedanlığı'na ait bir adet daha Çiçek Kıvrımlı Tabak bulunmaktadır. (Çap: 41.5 cm).

olmasına rağmen, sır altı tekniğinde astar dekorlu kahvemsi kırmızı zeminli tabak uygulaması bu grupla ilişkilendirebileceğimiz diğer bir örnektir. [6]

Yuan ve Ming döneminin ***seladon*** taklitlerinin İran ve Mısır'da üretildiği, "Yeşil İznik seramiği" olarak da Osmanlı saray belgelerinde adının geçtiği bilinmektedir. Seladon kapların İznik örneklerini kanıtlayan belirgin bir örneği bulunmamaktadır. Diğer taraftan merkezde seladon desenlerini taklit eden, sır altı tekniğindeki mavi-beyaz renkli bir tabağın, seladon seramiklerini çağrıştırması ilginçtir.[7] Topkapı Sarayındaki zengin Yuan ve Ming seladon seramiklerinin varlığı ve bunların zehirli bir maddeyle teması halinde kırıldığı veya renk değiştirdiğine inanıldığı göz önüne alınırsa, Osmanlı sarayının bu gruba ne kadar değer verdiğini anlamak zor olmayacaktır.

Lien Zu kaselerinin Çin etkili İznik mavi-beyaz örnekleri günümüze çok az sayıda ulaşmıştır. Benaki Müzesi, İznik kazıları bulgularından ve Bursa Müzesi'nden bazı parçalar bilinmektedir. Kaselerin dışındaki lotus yaprakları, meander bordürleri ve kaselerin benzer formları, Çin seramiklerinin etkisini hissettiren karakteristik özellikleridir.[8] 16. yüzyılın başında üretilen İznik ***Beyaz seramik*** taklitleri, Ming döneminin beyaz seramiklerinden esinlenmiştir. Bursa ve Selanik'te birçok tabak parçası çıkarıldığı, ancak söz konusu döneme ait bütün örneğe pek rastlanmadığı bilinmektedir.[9]

Özetleyecek olursak; 16. yüzyılın başında İznik seramik teknolojisinin şekillenmesinde Çin porselenlerinin önemli bir katkısı olduğu açıktır. Bu katkı, ilk olarak İznik mavi-beyazların erken grubu olan, *Baba Nakkaş* seramiklerinde görülecektir. Yüzyılın erken dönemlerinde, Çin'in Yuan ve Ming Hanedanlığı döneminin mavi-beyaz porselenlerinin, özellikle bazı desen şemalarının ve motiflerinin taklit edildiği aşikardır. *Hatayi* olarak adlandırılan, Çin'in lotus, şakayık, krizantem gibi çiçekleri, "S" şeklinde ve yığma bulut desenleri, *meander* bordürleri, lotus yaprakları da İznik mavi-beyazlarına ilham veren desenler arasındadır. Ming döneminin "Lotus Demeti", "Üzüm salkımlı" ve "Çiçek kıvrım dallı" tabakları, bire-bir aynısını yapma endişesi olmadan, İznik'li ustalar tarafından taklit edilmiştir.

Ne var ki bu taklitler kısa bir dönem sürmüştür. Saray nakkaşları ve İznikli ustalar kendi üsluplarını, çeşitlendirerek geliştirmiş, tüm birikimlerini ve ustalıklarını 16. ve 17. Yüzyılda ürettikleri özgün mavi-beyaz ve çok renkli sır altı tekniği seramiklere yansıtmayı başarmıştır.

SEÇİLMİŞ KAYNAKÇA

ASLANAPA, O., YETKİN, Ş., ALTUN, A., İznik Çini Fırınları Kazısı, 1981-88, II. Dönem, İstanbul Araştırma Merkezi, İstanbul 1989

ATASOY, N., RABY, J., İznik, Londra/Singapur, Alexandria Press, 1989

BAKIR, S. T., "Osmanlı Sanatında Bir Zirve İznik Çini ve Seramikleri", Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı, Ed.: G.Öney-Z.Çobanlı, Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul, 2007, s. 279-305

BİLGİ, H., Ateşin Oyunu, Sadberk Hanım Müzesi ve Ömer M. Koç Koleksiyonlarından İznik Çini ve Seramikleri, İstanbul, 2009

BİROL, İ. DERMAN, Ç., Türk Tezyini Sanatlarında Motifler, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 1991

[6] Astar dekorlu örnek için bkz.: Victoria & Albert Müzesi, Londra, Çap:36.5cm, C. 2014-1910, J.Raby, İznik, 212

[7] Seladon örneğini çağrıştıran İznik seramik tabak için bkz.; Metropolitan Sanat Müzesi Koleksiyonu, New York, 14.40.727, Çap:39.4cm.

[8] Julian Raby, "Çin Porselenlerinin Etkisi", İznik, Londra, 1989, 125

[9] A.g.m, 128

CARSWELL, J., Blue and White Chinese Porcelain Around the World, The British Museum Press, London, 2000
CROWE, Y., "Iznik and the Chinese Manner: waves and wines", 5th International Congress of Turkish Art, Budapest, 1978, s.207-214
DÖNMEZ, N., "Osmanlı Dönemi Mavi Beyaz Çinilerinde Desen", Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu, 16-18 Kasım 2006, Bildiriler Cilt 2, İzmir-Türkiye, s. 439-450
ERDOĞDU, A., **"**Çin Porselenlerinin Osmanlı Günlük Yaşamındaki Yeri", İstanbul'daki Çin Hazinesi, Dışişleri Bakanlığı yayını, İstanbul, 2001, 102-128
ERDOĞDU, A., "Topkapı Sarayı Müzesi Çin Porselenleri Koleksiyonu", Seramiklerin Kavşak Noktası, Crossroads of Ceramics-Turkey where the West and East meet, I. Chinese and Japanese Export Ceramics, World Ceramic Exposition Foundation, 2007, 50-59
MEDLEY, M., The Chinese Potter, A Practical History of Chinese Ceramics, Oxford, 1986
RIBERIO, M.Q., Museu Calouste Gulbenkian, Iznik Pottery, Fundaçao Calouste Gulbenkian, Lizbon, 1996
WATSON, O., Ceramics from Islamic Lands, Kuwait National Museum, The Al-Sabah Collection, London, 2004

DOĞANHİSAR YÖRESİNDE SERAMİK SAN'ATI

Ali Selçuk BİRİCİK*

GENEL BAKIŞ

İnsân topluluklarının avcılık - atıcılık ve toplayıcılıkdan yavaş yavaş yerleşik düzene geçmeleri ile birlikte hayvâncılık ve zirâatla meşgûl olmaları yanında yakın çevrelerini daha iyi tanıma ve O'ndan a'zamî derecede yararlanma yollarının arayışı içine girmişlerdir. Bunlar arasında zirâî faâliyetle birlikte toprağa bağımlılıkları, bunlardan neler yapılabileceği, neler elde edilebileceği *siltli kil* '

* Marmara Üniversitesi'nden Emekli Öğretim Üyesi

lerden, *serisitli - killi şistle*r'den oluşan arâzîlerden nasıl yararlanılabileceği husûsunu öğrenir olmuşlardır.

Netekim *kil*, *siltli kil*'in, *çok ince kumlu kil* ' in daha kolay işlenir düşüncesi hâfızalarında yer etmeye başlamıştır. Vaktiyle *Kerpiç Evler* yapmışlar; o günün şartlarında ihtiyâc duyulan her türlü *kap – kacağı siltli killer ' den* üretir olmuşlardır

Konya'nın Güneydoğusu'nda (*Çumra yakınlarında*) *Çatalhöyük* ' de yapılan kazılar esnâsında günümüzden yaklaşık 9.500 yıl öncesine âid *Toprak Kaplar* adı ile bilinen kap - kacak ve diğer bâzı ürünlere rastlanılmıştır. Bu da bize gösteriyor ki Toprak Kaplar'ın yapımı hayli eskiye dayanıyor.

Doğanhisar ve yakın çevresinde Toprak Kaplar 'ın yapımı Selçuklulardan önce, özellikle Roma - Bizans Dönemi'ne âid bulunmaktadır. Konya Arkeoloji Müzesi'nde bâzı örnekleri bulunan testi, çanak ,küp,… bu görüşü te'yîd etmektedir.

Doğanhisar'da Roma - Biazans döneminden sonra da günümüze dek Toprak Kaplar'ın i'mâli hep devâm edegelmiştir.

SERAMİK SANAYİİ HAMMADDESİ

Seramik Sanayii ' nin ana hammaddesi K İ L ' dir. Kil bir mineraldir. Çok çeşitli Kil vardır. Bunlar, bileşimi ve gösterdikleri diğer özellikleri bakımından çok farklıdır. Bu farklılık Seramik Ürünleri yapımında seçiciliğe sebeb olmakdadır.

Desdi, Çanak, Çömlek, Küp… ham maddesi ayrıca porselen mutfak eşyaları Kap - Kacakları, Lavabo, Karo - Fayans ve benzerî sâir seramik ürünleri günlük hayâtımızın vazgeçilmezleri arasında yer almakdadır.

Seramik Sanayii'nde ve diğer kullanım alanları (*Sondaj Çamuru, Pigment, vs.*) da dikkate alındığında Seramik ürünleri hammaddesinin büyük önemi hâiz olduğu ortaya çıkmaktadır.

Doğanhisar 'a özgü olmak üzere bunların bir kısmı Sultan Dağları'nın kuzey - kuzeydoğu ' ya bakan eteklerinde, daha çok Mio - Pliosen, kısmen alt Kuaterner ' de oluşan Killi - Siltli sedimentlerdir.

Yukarıdakilerden farklı olarak, Sultan Dağları'nın yapısına giren Paleozoik'e özgü *serisitli - killi şistler* yayılımı ve rezervi bakımından dikkat çekici boyutlardadır. Buradaki yataklar silisli olmakla birlikte *Demir elementleri* de ihtivâ etmektedir. Seramik ürünlerinde söz konusu şistler aynı zamânda *Silisli - Demir'li* bir *Çimento* görevi yapmaktadır.

Ayaslar - Konakkale - Deştiğin - Kemer yörelerinde aflöre eden bu şistler, Ülkemiz'in gözde Seramik Sanayii Tesîsleri'nde tercîhan kullanılmaktadır.

Bunlar arasında;

- Çanakkale - Çan Seramik Tesîsleri,
- Bilecik - Bozüyük Eczacıbaşı Vitra Tesîsleri,
- Uşak 'da Hitit Seramik Tesîsleri
- Bartında Işıklar Tuğla Tesîsleri
- Kütahya Seramik Tesîsleri
- Eğe Seramik Tesîsleri . . . yer almakdadır.

Desdi, Çanak Çömlek Hammaddesi

Yukarıda da açıklandığı üzere Seramik eşyanın özü KİL'dir. Netekim, esâsda hiç şübhesiz Desti, Çanak, Çömlek, Küp 'ün ana hammaddesi de KİLdir. Ancak Kil' e bir mikdârda Silt karıştırılmaktadır. Bilinmelidir ki *Siltli kil*, bir toprak türü değildir. Sedimanter litolojik bir birimdir. Bununla birlikte ustaları tarafından pratikde

Desdi Toprağı adı ile bilinir. Hattâ ilginçdir ki, Arkeoloji ve Sanat Târihi literatüründe Siltli kil'den i'mâl edilmiş ürünler (*özellikle kap - kacaklar 'a*) *Toprak Kaplar* adıyla tescîl edilmiştir. Bundaki haklılık payı Siltli kil'in tekstüral (*dokusal*) özelliklerinin genel görünümü i'tibâri ile toprak dokusuna benzemesinden kaynaklanmaktadır. Ayrıca, söylenişde Toprak Kaplar 'ın telâffuzunun akıcı ve kısa olmasının da etkisi vardır.

Toprak ve Siltlikil aynı değildir. Netekim Toprak, litolojik birim olmaktan çok çözülme - çözünme enkazı olan çimentosuz, içerisinde toprak canlılarının da olduğu, bitkilerin gıdalarını aldığı, onların kök sistemlerinin geliştiği maddedir.

Siltli kil, Karasal - Lagüner ortamda, Göl, Deniz - Okyanus ortamında sedimantasyon olayı sonucu teşekkül eder. Tabakalı bir istif hâlinde bulunur. Gevşek dokuludur; bu hâli ile toprak görünümünü andırır.

Tane boyutu 1 / 256 mm ile 1 / 16 mm arasında değişen litolojik birim silt adı ile bilinir.

Siltlere Göl, Deniz - Okyanuslar'ın sâhil şeritleri boyunca rastlanıldığı gibi Akarsuların geniş vâdî tabanlarında da rastlanılmaktadır. Kezâ, *Sedimantasyon Havzaları* 'nda diğer bâzı litolojik birimlerle birlikte çökeldikleri de olur. *Killi si, Siltli killer* 'de olduğu gibi. . .

Killer, tane boyutları 1/256 mm den küçük olan oldukça ince zerreli klastik (= *çimentosuz*) sedimentlerdir.

Daha çok alüminyum silikatlarından ibaret olan K İ L, özellikle feldispat, kuartz, mika minerallerine âid unsurlar ihtivâ eder. Killer, su ile temâsında plâstik hâle dönüşür. Bu da onların biçimlendirilmesinde kolaylık sağlar.

Kil, içerdiği mineral elementleri ve diğer özellikleri bakımından çeşitlilik arzeder. Kaolen, İllit (*hidromika*), Montmorillonit, Nontronit, Halloysit, Lekeci kili, … bunların başlıcalarıdır.

Kaolen ; (Al_2O_3 . 2 Si_2O . 2 H_2O) bileşiminde olan saf bir kil' dir.

Montmorillonit, bünyesine su alınca mayalanmış bir hamur gibi kabarır, hacmi artar.

Kil, kullanım alanı oldukça geniş olan bir maddedir. Netekim;

- Kimya Sanayii 'nde
- Seramik - Çini Sanayii 'nde
- Bentonit (*Sondaj çamuru*) i'mâlinde
- Pigment (*dolgu maddesi*) olarak
- Desti Çanak - Çömlek, Küp - küpecik i'mâlinde,
- Tuğla yapımında, kullanılan önemli bir yere sâhibdir. Bu sebebden dolayı insân hayâtının vazgeçilmezleri arasında yer almaktadır.

Doğanhisar Yöresi Neojen Havzası'nda çökelmiş bulunan killer sarı, kahverengi ve kırmızı renkleri ile dikkati çeker. Killerin özellikle kırmızı renkte olanları *Demirli Hidrotermal Sular* 'ın ürünüdür.

Esâsında Sultan Dağları ve cıvarının Strüktür ve Rölyefi ile Hidrolojisi üzerine zamân zamân yaptığımız incelemelerde vardığımız sonuç bize bunu telkîn etmiştir.

Ümîd ediyoruz ki Sultan Dağları'nda zamân içerisinde yapılacak ayrıntılı incelemeler de bu gerçeği doğrulayacaktır. Netekim, Sultan Dağları'nın strüktürünü oluşturan çeşitli metamorfik formasyonlar yanında Barit (*Ba* SO_4) , Demir (*Fe*), … gibi maden cevherleri de vardır.

Yukarıda sözü edilen killer! Sultan Dağları'nın kuzeybatı - güneydoğu uzantısına paralel olarak Dağ'ın eteklerinden Ova'ya (*kuzey - kuzeydoğu 'ya*) doğru karasal ortamda çökelmişlerdir. Bunlar nisbeten geniş alana yayıldıkları gibi hayli de kalın (50 - 100 m) dırlar. Söz konusu yerlerdeki kil minerallerinin hemen bütün elementleri Sultan Dağları'nın yapısına giren çeşitli litolojik birimlere âiddir. Bunlar arasında şistler ilk sırada yer almaktadır. Çok çeşitli şistler vardır. Serizitli, Mikâlı, Piritli, Killi şistler bunlardan bâzılarıdır. Söz konusu şistlerin aflörmanlarına Doğanhisar 'ın güneyinde Sultan Dağları'nın muhtelif yerlerinde rastlanılmaktadır.

Özellikle Killi ve Serisitli şistler Seramik Sanayii'nin vazgeçilmez hammaddesidir.

Doğanhisarda Seramik Hammaddesi Yatakları

Doğanhisar Yöresi'nde Seramik Sanayii hammeddesi yatakları gösterdikleri özellikleri i'tibâri ile iki ana grupda incelenebilir. Serisitli Killi Şistler ile Demirli Killer bu çerçevede değerlendirilmektedir.

I – Serisitli - Killi Şistler

Sultan Dağları'nın Yapısına giren litolojik birimler arasında sözü edilen şistler nisbeten yaygın ve kalındırlar. Bunlar Paleozik'e özgüdürler.

II – Demirli Killer

Bunlar kendi içerisinde iki gruba ayrılmaktadır.

a) Hematitli Killer

Bu litolokjik birim, Olijistli Kil (Kırmızı Okr) adıyla da bilinir. Sultan Dağları eteklerinde oldukça yaygındır.

b) Limonitli Killer

Sarı Okr adıylada bilinen limonitli killer, Doğanhisar Yöresi'nde oldukça geniş bir alanda aflöre etmektedirler. Nisbeten kalındırlar.

Yukarıda sözü edilen Demirli killer! Neojen'e (daha çok Pliosen'e) özgüdürler. İşletmeye uygun yataklar halindedirler. Bunlar, su ile temâsında yapışkan - plastik bir hâle gelmekte olup; tercîh edilen hammadde olarak kullanılmaktadır.

Burada ayrıntıya fazla girmeksizin Doğanhisar 'da Seramik Sanayii'nde kullanılan ve Yörede daha çok Desdi Toprağı adı verilen hammadde dört ayrı yerden getirilmektedir.

1 - Çoraklık Mevkii

Karahöyük cıvarı, …yaygın hâlde bulunuyor.

2 - Asmalı Dere Mevkii

Sarayyaka 'nın doğu kesimine rastlayan bu mevkiden daha çok ***Eleme Toprağı*** alınmaktadır.

3 - Bakodası Mevkii

Alan kesiminde, Erenler Deresi üst tarafları , . . .

4 - Küpe Mevkii

Erenler Deresi cıvarı , . . .

Uzman ustalar, Desdi Toprağı'nı iki gruba ayırmışlardır.

Bunlardan birinci grupta Yapışkan kil yer almaktadır. Buna Çorak Toprak - Yağlı toprak adı verilmektedir. Ustaların ifâdesine göre *Çorak Toprak Sakız* gibi sünen özlü toprak'dan başka bir şey değildir.

İkinci grubda ise Silt yer alır. Desdi ustaları Silt 'e *Eleme Toprağı* adını vermişlerdir. *Eleme Toprağı*, elekten geçirilen silt boyutundaki unsurlardır. Daha iri dânelerden arınmış olan toprak esâsda *silt* 'dir.

Silt'e ince kum denildiği gibi Doğanhisar Yöresi'nde *mil* ve *ilede* adı da verilmektedir. Silt'in dâne boyutu yukarıda açıklandığı üzere $^{1}/_{256}$ ile $^{1}/_{16\ mm}$ arasında değişmektedir.

Silt, killerle birlikte çökelmiş ise tabakalı bir görünüm arz eder. İstifde kil oranı silt'den fazla olduğunda litolojik birim *Siltli kil* adını alır.

Silt oranı, Desdi Hamuru (*desdi çamuru*)nda % 10 - 50 arasında değişebilir. Desdi hamurunda mutlaka az da olsa silt 'in olması gerekir. Aksi hâlde Çorak toprak (*kil*) silt ihtivâ etmiyorsa üründe kuruma çatlak ve yarıkları oluşur.

DOĞANHİSAR'DA İMAL EDİLEN SERAMİL ÜRÜNLER

Ekseriyâ *siltli killer* ' den yapılan ve özel fırınlarda pişirilerek kullanılabilir hâle getirilen her türlü kaplar SERAMİK adı ile bilinir.

Bâzıları, Pişmiş Toprak Kaplar 'a *Seramik* adını vermektedir. Ancak, toprağın strüktür'ü (*yapısı*) ve tekstür'ü (*dokusu*) *Siltli kil* ' den farklıdır. Bu husûsa daha sonra da yer vermiş olacağı.

Kil esâsda bir *alüminyum silikatı*'dır. Çok çeşitli kil vardır. Sözü edilen kil ise plâstik özellikte olanıdır. Bunlar yapışkan ve yoğundurlar. *Seramik Hamuru* ' nun özü de *Plâstik Kil* ' dir.

Yapılacak ürünün cinsine göre, kil içine belli oranda *silt* katılır. Silt'i oluşturan unsurların karbonatlı olmamasına dikkat edilir.

Siltli kil su ile yoğurularak özleştirilir ve bâzı işlemlerden geçirilmek suretiyle *Seramik Hamuru* hâzırlanmış olur. Seramik Hamuru bileşiminin % 90 'ı KİL, % 10 'u ise SİLTdir. Silt, Bozkaplar'ın pişirilirken çatlama ve yarılmayı önlediği gibi Desdisi de suyu soğuk tutar.

Seramik Hamuru kolay şekillenebilir olmakla tezgâhta istenilen ürünlerin yapılması gerçekleştirilebilmektedir.

Doğanhisar'da öteden beri Seramik San' atı ile meşgûl olan ustalarımız birbirinden güzel ürünler i'mâl etmişlerdir.

Seramik ürünler *Sırsız* ve *Sırlı* olmak üzere iki ana gruba ayrılmaktadır.

I - Bozkaplar

Bunlar bir kez pişirilmiş; mikro boyutta *Gözenekli Sırsız Kaplar*dır.

II - Sırçalı Kaplar

Bozkaplar 'ın iç ve dış yüzeylerinin sırça eriyiğine batırıldıktan sonra ikinci kez pişirilmiş hâlidir. Kabın yüzeyleri *Camcilâ* parıltılıdır.

Gerek Bozkaplar, gerekse Sırçalı kaplar kendi içinde kullanım amacı ve diğer özelliklerine göre de gruplandırılmaktadır. Aşağıda bunlar, kısa açıklayıcı bilgilerle tanıtılmaktadır.

TESTİLER

Siltlikil'den i'mâl edilmiş; dar ağızlı, kısa boğazlı, karın kısmı nisbeten geniş, kaidesine doğru daralan, ekseriya tek kulplu su kabı **TESTİ** adı ile bilinir*. Desdinin çok çeşitli türleri vardır. Bunların herbiri farklı isimlerle bilinmektedir.

1 - Gli

İç hacmi 0,5 lt olan oldukça küçük bir desdidir. *Çocuk Oyuncağı* adı da verilen Gli ' nin boğaz kısmı dar, ağız kısmı *dairesel* ya da *gaga* biçimindedir.

2 - Çocuk İbrîği

İç hacmi 1,5 - 2 lt arasında değişen bir tür desdi'dir.

3 - Nimete

İç hacmi 4 - 5 lt arasında değişen orta büyüklükte bir desdi'dir. Yöresel olarak El Destisi, Boduç ve Yatık adı ile de bilinmektedir. Nimete'nin İbrîk, Güğüm, Gılgıla, Sürâhi, . . .gibi çeşitleri vardır. Bu ürünlerin herbirinin keni içinde de çeşitleri vardır. İBRÎK bunun en belirgin örneği olup ülüklü olmaları ile dikkat çekicidirler. İbrîkler:

- Tek kulplu, ülüklü ibrîk
- Simit ibrik (*süs ibrîği*)
- Düdüklü ibrîk
- Oturak ibrîği
- Fıskîyeli ibrîk (*beş ve daha fazla ülüklü*)

Yassı ve gaga ağızlı nimete'ye GÜĞÜM denilmektedir. Güğüm, *Gaga Ağızlı El Desdisi* adı ile de biliniR.

Buğumlu, kulpsuz nimete gılgıla adıyla bilinmektedir. Gılgıla birkaç buğumludur. Buğumlar minare şerefeleri 'ne benzer çıkıntılar hâlindedir. Dış yüzeyi tezyînlidir.

Sürahi, nisbeten uzun, genişce karınlı bir tür nimete'dir.

4 - Normâl Desdi

İç hacmi 8-9 lt arasında değişen standart bir destidir.

5 - Çifte Kulplu Desdi

Harman Desdisi adı da verilen bu ürünün iç hacmi 15 lt dir.

ÇANAK VE ÇÖMLEKLER

Çanak - Çömlek âdeta birbirini tamamlayıcı iki kelime durumundadır. Bu birliktelik daha çok Seramik Kaplar içindir. Metal kaplar bu gruba girmez.

Ekserisi *Yonca Ağızlı* olan Çanak - Çömleklerin, şübhesiz biçim ve boyut olarak bâzı farklılıkları vardır. Bunları birbirinden ayırd etmek gerek.

1- Ç a n a k

Geniş ağızlı, az derin kap! ÇANAK adı ile bilinir. Başka bir ifâde ile Yayvan, Çukurca Kap ÇANAK'dır. Boyutları bakımından Küçük çanaklar, Büyük çanaklar diye ayırd edilebilmektedir. Farklı kullanım alanları vardır. Bunlardan birisi de *Yemek Tabağı* olarak kullanılanıdır.

2- Ç ö m l e k

İç hacimleri 0, 5 litre ile 15 litre arasında değişen Kulpsuz, Tek kulplu, Çift kulplu sırsız veya sırlı kaplardır. Bunlar yapılış ve kullanış amaçlarına göre farklı isimlerle bilinirler. Kezâ boyutları bakımından da;

---

* Doğanhisar'da Seramik Ustaları ve Halk! T**esti** kelimesi yerine **Desdi** kavramını kullanmaktadır. Esâsında Desdi Lâfzı, konuşurken dili zorlamıyor. Testi 'ye göre daha akıcı bir hâli var.

- Küçük çömlek,
- Ortaboy çömlek,
- Büyükboy çömlek

şeklinde ayırd edilmektedir. Boyutları ne olursa olsun kullanış amacına göre çömlekler

- Yemek (*Herse*) Çömleği, - Yağ Çömleği, - Yoğurt Çömleği, - Peynir Çömleği gibi adlarla bilinmektedir. Kezâ, çömlek grubunda Kuturna ve Güdürük de vardır.

Kuturna (*Kuturnu*) : İçine yağ ve peynir basılan iki kulplu, dar ağızlı, geniş göbekli sırsız ve sırlı bir tür çömlek'dir.

Güdürük: Güdürük kendi içinde ikiye ayrılır.

1 -*Normâl Güdürük*: İç hacimleri 8 - 9 litre arasında değişen ve desdi ağızına göre daha geniş ağızlı olan bir tür çömlek'dir. Ekseriyâ kulpsuzdurlar. Çift kulplu olanları da vardır.

2 -*Desdi Güdürüğü:* Boğaz kısmı ve bâzen de hem boğaz, hem de kulpu kopmuş; gövdesi sağlam duran desdi'dir.

Güdürük'e yeterli malzemeleri ile birlikte konulan mısır, patates, buğday, et, fırın közüne konularak pişirilir. Yavaş, yavaş piştiği için oldukça da lezzetli oluR.

Desdi Kebabı ' nın pişirildiği Güdürükler ' in ağız kısmına yakın üst kısmı çentiklidir. Et, desdi'de pişince kırma işlemi çentik sâyesinde kolaylaşmaktadır. Bu hâli ile sâdece kebab için yapılan desdi bir kez kullanılmış olmaktadır.

Güdürük'de pişirilmiş ete *Güdürük Kebabı - Desdi Kebabı* adıverilir. Bâzıları buna ***Çömlek Kebabı*** adınıda vermektedirler.

VAZOLAR-DAĞARLAR, ÇİÇEK SKSILARI VE DARBUKALAR

Vazolar

Vazolar, ekseriyâ çiçek saksıları grubundandır. Çiçek saksıları geniş ağızlı olmakla bilinir. Vazolar ise dar ağızlı, dar boğazlı ve nisbeten uzundurlar. Vozaların *bölüm bölüm - buğum buğum* kısımları vardır. Ağızları yassı, yayvan, lâle tipli olanları da vardır. Kezâ sırsız ve sırlı vazolar söz konusudur.

Dağarlar

Oldukça geniş ağızlı (*50 - 75 cm çapında*) , fazla yüksek olmayan (*25 - 30 cm*) kap'dı. Muhtelif amaçlarla kullanılabilmektedir.

Süt Dağarı, Peynir Dağarı, Yoğurt Dağarı, Ekmek Dağarı, Sırça Eriyiği Dağarı , … gibi bilinenleri vardır.

Sırçalanacak bir kısım kaplar, geniş ağızlı olan Dağar ' ın içine konulmuş *Sırça Eriyiği* 'ne kolayca batırılıp çıkarılırlar. Büyük küplerin iç ve dış cıdarları farklı bir işlemle *sırça eriyiği* ile temâs ettirilerek eriyiğin emilmesi sağlanır. Maşrapa ile Küp'ün içine dökülen sırça eriyiği küpün ekseni etrafında döndürülmesi ile bu iş gerçekleştirilmiş olur.

Dağar, genel görünümü i'tibârı ile büyük çiçek saksıları'na benzer. Ancak ondan isim ve diğer özellikleri ile ayrılmış olmaktadır.

Çiçek saksıları

nisbeten geniş ağızlı, fazla derin olmayan kaplardır. Bunların dış yüzeyleri sâde görünümlü ya da tezyîn edilmiş hâldedirler.

Darbukalar

Darbeli müzik âletlerindendir. İşlenmiş Keçi derisi! geniş ağız kısmına gerilerek geçirilir. Söz konusu deriye, el ile âhenkli vuruşlar yapılır. Oluşan ses,

Darbuka gövdesi içinde yankılanır. Vuruş ve darbe şiddetine göre farklı tonajda sesler oluşturulur.

KÜPECİK VE KÜPLER

Küpecikler

Çömlek'den büyük, Küp'den küçük olan kaplardır. Bunlar ekseriya çift desdi ebâdındadırlar.

Ortalama hacimleri 18 litre kadardır. Sırsız ve Sırlı (*sırçalı*) olanları vardır. Çoğunlukla çift kulpludurlar. Küpecikler arasında TUFRAN ın ayrı ve önemli bir yeri vardır.

T u f r a n

İç hacmi yaklaşık 15 - 20 lt olan dar ağızlı (*25 cm çapında*) , karın kısmının biraz üzerinde yandan iki kulplu, kulplar arasında küçük bir deliği olan Yayık görevi yapan kap.

Tufran'ın sırlı ve sırsız türleri vardır. Sırlı (*sırçalı*) olanı tercîh edilir. Tam yağlı yoğurt, normâl kıvamlı ayran hâline getirilerek Tufran içine konulur. Konulan ayran Tufran hacminin $^{3}/_{4}$ ü kadardır. $^{1}/_{4}$ kısmı ise boş (*hava*) hacimdir. Sonrasında Tufran ağızı deri ile iyice kapatılır. Küçük delik de uygun bir tıkaçla (*bez veya mantar*) kapatılır. Tufran'ın altına nisbeten yumuşak ve esnek bir yastık konulur. Tufran çalkayacak kişi Tufran'ı önüne, iki diz arasına koyar. Çalkalama işine geçilir. Bu da hüner ister; sabır ister. Tufran, kulplarından tutularak, yaklaşık 60 dakika süre içinde bir sağa, bir sola ve bir de öne olmak üzere hareket ettirilir.

Küçük delik (*vizo*) den hava tahliyesi yapılmaktadır. Aynı zamânda burası, çalkalama işleminin yeterli olup olmadığını kontrol etmek içindir. Yağ dâneleri burada birikmeye (*topaklaşmaya*) başlar. Sonra Tufran açılır; yağ alınır.

Tufran'da yapılan yağ, tercîh edilen bir yağdır.

Tufran'ı ve bunda yapılan yağı konu edinen şiir sanıyorum konuya açıklık kazandıracaktı.

Günün birisinde Yörük Ana, Doğanhisar'da *Seramik Atölyesi* 'ne gelir. Yaptırmak istediği Tufran'ı Baş Usta'ya ta'rîf etmeye çalışır. . .

Ağızı var! hannacık
Deliği va! hınnacık
Harkıdı, hırkıdı. . . derken usta hemen anlamış.
Tufran. . . , Tufran
He yaa. . . , he yaa. . .

Hiç şübhesiz farklı telâffuz edenler de olmuş. . . Biz bu güzel ifâdelerden hareketle TUFRAN YAĞI adını verdiğimiz şiirle katkıda bulunmak istedik.

TURFAN YAĞI

Tufran'da yapılan yağ!
Yağların hass-ı da hass-ı,
Miss gibi, mis. . .
Kristallenmiş dâne dâne,
Temiz mi? Temiz. . .
Henüz sürmeden ekmeğimize,
Kulak verelim Yörükana'y.
Tufran'ı ta'rîf ediyor,
Kendi sâf duygularıyla.
Ağızı var hava,
Deliği var vizo,

İki de kulplu,

Çalkı da çulku.
Sağ olasın Yörükana.
Yesek O'nu doya doya,
İçsek ayranını kana kana,
İçimiz sürurla dola. . .

Prof. Dr. Ali Selçuk Biricik

K ü p'l e r

Geometrik Kübden farklı olarak, tabanı daire içiminde, ağız kısmı ise daire ya da elips şeklinde, karın kısmı geniş olan kulpsuz tek veya çift kulplu kap'dır.

Küp'ün yapımı ayrı bir ustalığı gerektirir. Küp'ün yapımı birkaç safhada tamâmlanır. Özellikle büyük küpler (***C****uralı küp,* ***A****mbar küp*) için bu işlem daha da önem arz eder.

Şöyle ki;

* *Birinci* safhada, Küp 'ün Alt Kaidesi (= *Çanağı- Dipkesme*) yapılır.

* *İkinci* safhada, Küp'ün Alt Kaidesi bir (1) gün kurumaya bırakılır. Kuruma işleminin süresini (*ortamın sıcak - kuru olmasına bağlı olarak*) usta belirler. Hiç şübhesiz bunda Alt Kaide'nin üzerine giydirilecek Ana Gövde'nin birinci kısmı (*alt kısmı*) nın ağırlığı ve bunun yapacağı basınç dikkate alınır. Ana Gövde'nin Birinci Kısmı'nın ağırlığı altında Küp'ün Alt Kaidesi (*Çanağı*) yamulmayacak derecede kurutulmuş olmalıdır.

Öncelikle Küp'ün Alt Kaidesi (*Çanağı*) üzerine zıvana sarılır. Zıvana oklava şeklinde uzunca yuvarlanır; yassılaştırılır. Zıvana, kaide ile gövde arasına ustalıkla yerleştirilir. Bunun da üstüne gövdenin ilk kısmının bağlantısı yapılır.

Zıvana Sarılması, küp gövdelerinin birbiri üzerine oturtulması esnâsında bağlantı geçişinin sağlanması işlemidir.

Yukarıda sözü edilen kurutma işlemi Küpün büyüklüğüne göre ikinci, üçüncü, dördüncü , . . . kısımları için de geçerlidir.

* Nihâyet, Küp'ün Ana Gövdesi'nin üst kısmı daraltılarak kısa Boğaz Kısmı'nın yapımı tamâmlanır ve Ağız Kısmı'na geçilir. Ağız Kısmı çapı uygun genişlikde olmak kaydı ve Kulplar'ın takılması ile Küp'ün yapımı bütünüyle tamâmlanmış olur.

* Ana Gövde'de birbiri üzerine eklenmiş kısımların yüzeyleri yapımı esnâsında özel âletlerle (*tarak, sahtiyan*) tezyîn edilir.

* Pişirme işlemi için Sırsız olacaksa fırına bir kez konularak pişirilir. Sırlı (*sırçalı*) olacaksa fırına ikinci kez konularak pişirilir.

Kullanım Amacına Göre Küpler

Yukarıda açıklandığı üzere yapımı ayrı bir ustalığı gerektiren Küpler, gösterdikleri özellikleri i'tibâri ile farklı isimlerle bilinirler. Şöyle ki;

1 - Ekmek Küpü

Ağız kısmı genişliği 30 - 35 cm, yüksekliği ortalama 70 cm olan küp.

2 - Turşu üpü

Dış ve iç yüzeyi sırlanmış (*sırçalanmış*) ya da dış yüzeyi sırlı, iç yüzeyi içyağı ile sıvazlanmış ve böylece sızdırmaz hâle getirilmiş küp.

3 - Standart Boyutlu Küp

İç hacmi 45 - 50 litre olan küpdür. Buna Normâl Küp adı da verilmektedir. Beş (5) desdilik küp olarak da bilinmektedir.

4 - Tophâne (Topane)

Bu isim, karın kısmının şişkince ve genel görünümünün top biçiminde olmasından ileri gelmektedir.

İç hacmi 50 - 60 litre arasında değişmektedir. Bu da 20 litrelik 3 büyük gaz tenekesine azçok eş değerdedir. İçine buğday, haşhaş, mısır, un, . . . konulabilmektedir.

5 - Buçuklu Küp

Tophâne'den büyük, Curalı'dan küçük boyutlu bir küpdür.

Buçuklu bir Küp'ün boyutları ekseriyâ şöyledir: Yüksekliği 71 cm, İç Ağız Çapı 13 cm, Dış Ağız Çapı 19.5 cm
Dip (*Taban* = Kâide) çapı 11 cm, Gövde ya da Karın genişliği ise 165 cm dir.

6 - Curalı Küp

İki kulplu, uzun gövdeli, Büyük Küpler'dendir. İç hacimleri 100 - 200 litre arasında değişmektedir. Büyükleri 200 litrelik bir varil hacmindedir. Bunların 250 litre hacminde olanları da vardır.

Hacmine göre içlerine Un, Bulgur, Haşhaş, Fasulye, Nohut v.b. konulan ve kendine özgü kapakla kapatılabilen küp'dür. Zâhire bu küpler içerisinde uzun süre bozulmadan saklanılabilmektedir.

7 - Ambar Küp

Kulpsuz, geniş gövdeli Büyük Küpler'dendir. Küplerin en büyüğüdür. Bunların en küçüğünün iç hacmi 250 litredir. İç hacmi bin (1.000) litreyi geçen Ambar Küpler 'in varlığı da söz konusudur.

Küpleri Birbirinden Ayıran Kriterler

Küpleri birbirinden ayıran kriterlerin başında onların hacimleri gelmektedir. Kezâ, buna ilâve olarak küplerin biçimleri ve boyutları da söz konusudur.

Oldukça geniş karınlı küplerden bahs edilebileceği gibi karınları basık, boyları uzun olan küpler de vardır.

Bunlar arasında **T**ophâne (*Topane*), **C**uralı Küp ve **A**mbar Küp'ün ayırd edici diğer bâzı özelliklerini de belirtmekte yarar görüyoruz. Çünkü bunlar büyük Küpler 'dendir.

Tophâne (Topane)

Yüksekliği 0.5 m ile 0.65 m, Karın (*Gövde*) genişliği ise 1 m ile 1.5 m arasında değişen küpler… Et kalınlığı 3 - 5 cm dir.

Curalı Küp

Yüksekliği 0.75 m ile 1 m Karın genişliği ise 1.5 m ile
2 m arasında değişen küpler… Et kalınlığı 5 - 9 cm dir.

Ambar Küp

Yüksekliği 1 m ile 2.5 m, Karın (*Gövde*) genişliği ise 2 m ile 5 m arasında değişen küpler olup bunlarda et kalınlığı
9 - 12 cm dir.

Doğanhisar 'da yaptığımız araştırmalarda gördüğümüz küplere âid boyutlar, hiç şübhesiz küplerdeki farklılığı göz önüne getirmektedir. Netekim, aşağıda tablodaki veriler de bu gerçeği ortaya koymaktadır.

Yakın köylerin bâzılarında (*Tekke köyü,…*) oldukça eskiye âid Ambar Küpler'in bulunuşu da bu bakımdan dikkat çekicidir.

Usta Adı	Küp Türü	Yüksekliği (m)	Gövde Genişliği (m)	Ağız Çapı (m)	Kâide Çapı (m)
Hasan Usta (*Hasan Kütükçü*)	Ambar[10]	1	2 ,30	0 ,43	0 ,25
	Curalı	0 ,90	1 ,95	0 ,28	0 ,25
Memiş Usta (*Memiş Kütükçü*)	Curalı	0 ,80	1 ,64	0 ,26	0 ,19
	Curalı	0 ,85	1 ,70	0 ,24	0 ,28
Yusuf Usta (*Yusuf Bakadur*)	Topane	0 ,60	1 ,30	0 ,23	0 ,18
	Topane	0 ,65	1 ,30	0 ,22	0 ,16
Hoca Hâlil Efendi (*Hâlil Selçuk Biricik*)	Topane	0 ,50	1 ,20	0 ,30	0 ,18
	Curalı	0 ,76	1 ,73	0 ,25	0 ,20
Gayri Müslîm Usta	Ambar	2	3 ,85	0 ,76	0 ,50

Yukarıdaki tablodaki yer alan verilerden de anlaşılacağı üzere;

- Tophâne türü küpler'in yüksekliği 50 cm ile 65 cm arasında, karın genişliği is 100 cm ile 150 cm arasında,
- Curalı küplerin yüksekliği 75 cm ile 100 cm arasında, karın genişliği ise 150 cm ile 200 cm arasında,
- Ambar küplerin yüksekliği 100 cm ile 250 cm arasında, genişliği ise 200 cm ile 500 cm arasında değişmektedir.

M U T F A K K A P - K A C A K L A R I

Mutfak'da muhtelif amaçlarla kullanılabilen sırsız ve sırlı kap - kacaklar söz konusudur. Bunlara da kısaca temâs etmekte yarar görüyoruz.

Tabak: Çanak biçiminde bir tür yemek kabıdır

Güveç: Dış kısmı sırlı veya sırsız, iç kısmı iç yağı ile sıvazlanmış ve tekrar fırınlanmış bir tür tencere. ***S****iltli kil* den i'mâl edilen bu tencerelerin özel kapakları da vardır. Kısık ateşte Güveç'de pişirilen yemek oldukça lezzetlidir.

Helke: Buna ***B****akraç* adı da verilmektedir Helke, Haranı (*Küçük Kazan*) görünümünde olup, ancak O 'ndan çok küçükdür.

Yoğurt helkesi, Süt helkesi, Yağ helkesi,… gibi türleri vardır.

Süt Süzgeci: Koyun, Keçi, İnek - Manda'dan sağılan sütün, karışması muhtemel olan atıklardan arındırmak için tabanına bağlanılan bez süzgeçten sızdırılması işleminin yapıldığı kap.

Çaydanlık: Altlık ve üstlük şeklinde, birbirine bindirmeli iki hazneli kap.

Kahve Dibeği: Ham kahvenin (*Çiğ kahve*) kahve mangalı üzerinde kavrulduktan sonra tokmakla dövülerek ince un hâline getirilmesi için belli bir haznesi olan kap.

Kahvelik - Şekerlik: Birbirine bitişik iki hazneli, üstten kulplu sırsız veya sırlı kap.

Gupa: Bir tür ***S****u* ***B****ardağı*'dır. **G**upa'dan su içilmesi farklı bir hazz vermektedir.

[10]Birinci sırada yer alan Ambar Küp 1887 'de Hasan Usta tarafından yapılmıştır.

K Ü N K L E R - T U Ğ L A L A R

Künkler

Künk, farklı boyut ve özellikte i'mâl edilen ürünler arasında yer almaktadır. Sırlı (*sırçalı*) ve sırsız olanları vardır. Kullanış yerlerine göre

1 - Silindirik Künkler

** Su künkleri*

Su kaynağı'ndan ana su deposuna akıtılacak suyun isâle hattı boyunca döşenen künklerdir. Bu künklerin çapları, getirilecek suyun mikdârı (50 *It / s veya 10 m³ / s*) dikkate alınarak seçilir

** Baca (muharı) künkleri*

Bunlar, baca boyunca ve bacanın çıkışında yanma esnâsında çıkan gaz ve partiküllerin tahliyesi için kullanılır. Eski bâzı evlerde şömine tipi eski ocaklarda yakılan odunların dumanlarının çıkışı için büyük - geniş bacalar yapılmıştır. Baca çapı (*0 ,5 - 1 m*) ve künkleri de aynı ölçüde büyük yapılmıştır . Baca ağızı (*duman tüten yer*) na konulan künk'ün üst kısmı kapalı olup delikleri yanlarda dikdörtgen biçimindedir. Gaz çıkış delikleri ekseriyâ yukarıdan aşağı doğru olup 5 veya 7 adetdir. Bunlar, rüzgârın baskın etkisini önlemeye yönelik olarak künk'ün silindirik cıdarlarına serpiştirilmiştir.

2 - Yarı Silindirik Künkler

Yarı **S**ilindirik **K**ünkler kendi arasında ikiye ayrılır.

*1 - **Ç**atı **K**ünkleri*

Bu ürün, tam silindirik künk'ün düşey yönde simetrik olarak ikiye bölünmüş hâlidir. Kiremit yerine kullanılmaktadır.

Yanal olarak birbirine geçmelidir. Sonuçta uzunlamasına sırtlar ve bu sırtları birbirinden ayıran oluklar oluşturulmuş olur. Kar ve yağmur, suları bu oluklardan akar. Bugün de bir kısım binâlar ve hattâ bâzı târihî yapılarımızın çatılarında söz konusu künkler tercîhan kullanılmaktadır.

*2 - **K**anal **K**ünkleri*

Kanal Künkleri, Yarı silindirik Künkler 'in farklı bir türüdür. Bunlar, binâ - daire içinde su borularının, elektrik kablolarınının, …. Geçirilişine uygun bir biçimde imâl edilirler. Bundaki esâs gâye! hatdaki olması muhtemel arızanın tesbîti ve giderilmesini kolaylaştırmak içindir.

Tuğlalar

Tuğla i'mâli, beliren ihtiyâca göre biçimlendirilir. Bunlar arasında;

- **Y**apı tuğlası
- **A**teş tuğlası
- **B**arbekü tuğlası
- **T**ezyîn tuğlası, . . . yer almaktadır. Bunların herbirinin sırlı (*sırçalı*) ve sırsız (*sâde*) olanları vardır. Târihî ve Âbidevî eserlerde tuğlanın kullanıldığı öteden beri bilinmektedir

Ayrıca, ekmek fırınlarının altına döşemek üzere 30 x 30 cm ebâdında ateş tuğlası da i'mâl edilmiştir.

Doğanhisar'da;

- ***P**azar **C**amii* minâresinin yapımında kullanılan yüzeyi sırlı tuğlalar Selfet Usta'nın tezgâhından çıkmıştır. Ne var ki bugün, bütün tuğla yüzeyi sıvandığı için Tuğlalar 'ın câzibeli hâli maskelenmiştir.

- ***Yeğin Camii*** minâresinin yapımında kullanılan sırsız tuğlalar Hoca Hâlil Efendi'nin tezgâhından çıkmıştır. Ancak, oldukça yüksek olan bu minarenin tuğlaları dış etkenlerden (*şiddetli fırtına, dolu yağışı, sağanak yağış, belirgin sıcaklık farklılıkları, …*) deforme olduklarından tuğlalı minare yıkılarak bunun yerine Afyonkarahisar'ın Ayazini Yöresi'nden getirilmiş ***Riyolitik Tüfler*** kullanılarak yeniden yapılmıştır. Bu minarede 40 yıla yakın bir süre boyunca herhangi bir deformasyon olmamıştır.

U S T A T E Z G Â H I V E Ç A R K

Siltli kilden yapılan her türlü kaplar Usta Tezgâhı'nda şekillenir.

Tezgâh'ın önemli unsuru ÇARK dır. İki türlü çark vardır. Bunlardan birisi insân gücüyle çalıştırılan Mekanik Çark, diğeri elektrik enerjisi ile çalışan Elektrikli Çark. Her iki sîstemde de çarkın dönme işlemi gerçekleştirilir.

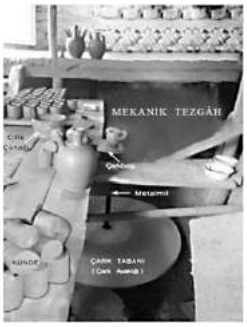
Mekanik Çark ötedenberi kullanılan, Usta'nın ayak vuruşlarıyla çalıştırılan bir sîstemdir. Bugün yerini Elektrikli
Çark'a bırakan eski sîstem giderek azalmaktadır.

Söz konusu her iki Çark ' da da üç ana aksam vardır. Bunlardan *birincisi Anamil* 'dir; metalden i'mâl edilmiştir. Bir ucu sivri, diğer ucu yivlidir. Uzunluğu 1.5 - 2 m arasında değişir. Sivri uç, Çark'ın *ikinci aksamı* olan (*çapı ortalama 1.5 m olan dairesel biçimde*) ahşâb'dan i'mâl edilmiş *Çark Tabanı - Çark Eteği* 'nin orta kısmından geçirilmiş olduğu hâlde zemîndeki aşınmayı önleyici bilye sîstemi ile yuvasına oturtulur. Çark'ın *üçüncü aksamı* ise *Çark Kafası veya Çarkbaşı* ' dır. Çarkbaşı da ahşâb'dan i'mâl edilmiş; dairesel biçimde, çapı ortalama 50 cm olan kısımdır. Bu da *Metalmil* ' in yivli kısmına monte edilmiştir. Böylece söz konusu çark üç (3) ayrı aksamdan oluşmaklabirlikte bir bütündür.

Çarkın, düşey yöndeki konumunu korumak kaydıyla (*sağa - sola yalpa yapmasını önleyecek biçimde)* Çarkbaşı'nın altında oluşturulan bilye sistemi ile Tezgâh'a sağlamca tutturulur. Gerek Mekanik, gerekse Elektrik'li çark için de aynı işlem söz konusudur. Elektrikli Çark'ın bir özelliği Gaz ve Fren pedali'nin olmasıdır. Çalışma sona erince elektrik şarteli ters yönde çevrilerek sîstem bütünüyle durdurulmuş olur.

Çark'ın (*ister mekanik, ister elektrikli olsun*) Dönme Hızı, i'mâl edilen ürünün cinsi ve özellikle Usta'nın isteğine göre değişir.

Tezgâh'da Çark önemli olmakla birlikte Tezgâh'ın diğer aksamları ile bir anlam taşımaktadır. Bunlara da kısaca temâs edelim. Çark'ın hemen sağ yanında Usta Oturağı ve yaslanacağı hafîf eğimli *Arkalık* bulunur. Ayrıca Çark'ın - *Usta Oturağı* 'nın birâz önünde, genişliği 0.5 - 1 m, uzunluğu 2 - 2.5 m arasında değişen tahtadan yapılmış Tabliye bulunur. Kezâ söz konusu Tabliye, Çark'ın sol tarafına doğru bir metre uzatılmış hâlde rapt edilmiştir. Çark 'ın sol tarafındaki 1 m uzunluğundaki Tabliye üzerine kündeler dizilir; 2 - 2 .5 m uzunluğunda sağ taraftaki ***T**ahta **T**abliye* üzerine ise, **Ç**ark **B**aşı 'ndan ***K**esme **Ç**elik **T**el* ile tabandan kesilerek alınan i'mâl edilmiş ürünler dizilir. Buradan da kurutulmaları için **S**ergenler'e taşınır.



Desdi, Küp , … Tezgâhı'nın Genel Şematik Görünümü

Çarkbaşı 'nın birâz açığında Ustanın hemen karşısındaki Tahta Tabliye üzerinde çiçek saksına benzer bir kap yer alır. Bu kabın içerisine önceden hazırlanmış; yapışkan - yağlı kilden oluşturulan Cille (= *cilâ*) konur. Cille, çok cıvık bir çamur kıvamındadır. Cille, ustanın ürün yapımı esnâsında gerek parmakların (*sağ elin işaret parmağı ile kısmen orta parmak*) , gerekse *sahtiyan*'ın daha kolay hareket ettirilmesini sağlamaya yöneliktir.

Sahtiyan Ceviz veya Gürgen'den yapılan, ortasında Orta Parmak ' ın gireceği deliği olan, nisbeten geniş yüzeyli tarağı andıran bir âlet' dir.

K Ü N D E L E R 'İ N H A Z I R L A N I Ş I V E K Ü N D E S A R M A

Tezgâh'da işlenmeye hazır hâle getirilmiş Desdi Hamuruna K **Ü N D E** denir. Başka bir ifâde ile Desdi Hamuru'nun işlenebilir hâle getirilmiş kıvamı - biçimi.

Desdi , çanak , çömlek , küp ,… hamurunun hazırlanışı özel ihtimâm ister. Öncelikle hammadde *(çorak toprak, eleme toprağı*) nin temîni gerekir. Atölye'de belli oranlarda birbirine karıştırılan çorak ve eleme toprağı *Merdaneli Pres*'den geçirilir. Silt boyutundaki unsurlar! kum ve çakıl'dan bu safhada ayırdedilir. Sonrasında **Ö**zlü **K İ L** Çamur Çukuru'na aktarılır. Burada üzerine yeterince su ilâve edilerek karıştırılır. Bu işlem bugün elektrikli sistemle yapılmakla birlikte mâzîde insân ayağı ile yapılıyordu. Buna ***Çamur Tepme*** denilmektedir.

Söz konusu Çamur! esâsda desti, çanak , çömlek, küp ..'ün yapımında kullanılan Desdi Hamuru'ndan başka bir şey değildir . Netekim, Çamur Çukuru ' ndaki hammadde, belli bir kıvama getirilmiş olan ***D****esdi* ***H****amuru'dur*.

Çamur Çukuru'ndan çıkarılan Desdi hamuru, ana tezgâh'ın yanında masa biçimindeki tezgâh'a alınır. Burada Kündeci tarafından tekrar kontrol edilir. Adetâ hamur yoğurur gibi yoğurulur. Varsa içindeki iri kum ve çakıllar atılır. İleri - geri hareketle desdi hamuru rûle hâline getirilir. Bu işleme KÜNDE SARMA adı verilmektedir. Nihâyet, i 'mâl edilecek ürünün özelliğine göre Rûle'den küçüklü - büyüklü koparılarak ustanın önündeki *Tahta Tabliye*'nin sol tarafına konulur.

Usta büyük bir keyifle Künde'yi Çark'ın dairesel biçimdeki boş kâidesine bir vuruş darbesiyle yerleştirir. Ancak, i'mâlât sırasında künde'de bir çakıl veya iri kum kalmış ise ustanın keyfi kaçar. Bozuk kündeyi Çarkbaşı'ndan alarak önündeki *Tahta Tabliye* üzerine sertçe vurur. Ayrıca sessiz kalır; herhangi birşey söylemez. *Kündeci* 'ye bu büyük bir dersdir. Hiç şübhesiz Kündeci hatâsını anlar; hemen telâfi yoluna gider. Maksâd hâsıl olmuştur. Usta yeni bir zevkle, heyecânla çalışmasını sürdürür.

K U L P V E Ü L Ü K T A K I L M A S I

Tek veya çift kulplu olması gereken Bozkaplar'a *Kulp Takılması Kulp Vurma* terimi ile ifâde edilmektedir. Kezâ, *İbrîklere Ülük Takılması* da bu çerçevede düşünülebilir.

Kulp, kapların taşınmasını kolaylaştıran bir tür *Sap*, bir tür *Tutamak*'dır. Kulp, bir elin rahatça girebileceği şekilde boşluk bırakılarak kaplara takılır. Kulp vurma işlemi'nde, kap tezgâh 'dan alınırak kısa bir süre kuramaya bırakılır. Ancak, iyice kurumadan kulpların, ülüklerin takılması gerekir. Kulp ve ülüğün takılacağı kabın (*desdi, çömlek, küp , . . . ve ibrîk 'in*) sonradan hazırlanan KULP ve ÜLÜK HAMURU kıvamı ile uyuşması gerekir. Ustası bunu Kulp Tava Geldi ifâdesi ile belirtir. Aksi hâlde Kulplar, Ülükler tutmaz, ana gövdeye kaynamaz.

İbrîk, bir tür emzikli su kabıdır. Buradaki emzik, İbrîğin ülüğü'dür. Ana gövdeye takılan ülük, bir nevi silindirik su borusu gibidir. Böyle olmakla birlikte gövdeye temâs eden kısmı nisbeten geniş; ağız kısmı ise dardır.

Esâsında ibrîk, su ve diğer bâzı sıvı cisimleri koymaya yarayan kulplu - ülüklü kapdır.

Şurası unutulmamalıdır ki *Kulpluk Çamuru* ayrıdır. Bunların hazırlanışı da yukarıda kısmen açıklandığı üzere fevkalâde dikkati gerektirir.

B O Z K A P L A R ' I N T E Z Y Î N İ

Bilindiği üzere ***T**ezyîn*, süsleme - süslemek, göze hoş görünen figürler, vs. ile bezemek - donatmak anlamına gelmektedir.

Tezyîn sanatı ayrı bir ustalığı gerektirir. Doğanhisar 'da *Desdi, Çanak - Çömlek, Küp - Küpecik, İbrikler* ' in dış yüzeylerinin tezyîn işi ;

1 - Çark dönerken yapılmakta olan kabın dış yüzeyine Sahtiyan'la Tarakla, Tırnakla ve diğer bâzı şekil verebilecek aparatla bizzat usta tarafından yapılır. Kuruyunca çentikler anlamlı görünümleriyle dikkat çekici olurlar.

2 - Bozkaplar Sergende kurutulduktan sonra *müzeyyînler* (*daha çok kadın sanatkârlar*) tarafından kapların dış yüzeyleri özel desenler - motiflerle süslenmiş olur. Bu işlem badana - beyaz kireç eriyiği ile yapılır. Söz konusu eriyik bir kabın içine konulur. Sulu boya fırçası, kestirme fırçası ve daha çok kaz tüyü, ördek tüyü ve diğer bâzı uçucu hayvânların tüyü desinatörlerin olmazsa olmazıdır*. Farklı tüyler farklı desen ve tezyîn içindir. Bu fırçalardan herhangi birisi badana eriyiğine daldırılır, akmayı önlemek için hafîfce silkelenir. Sonrasında Bozkabın yüzeyine dikkatle temâs ettirilerek motifler, vs. oluşturulur.

Oldukça kısa bir zamânda kuruyan motifler'le bezenmiş ürün pişirilmek üzere fırına konulur. Pişen kaplar üzerinde motifler parlaklığı ile de dikkati çeker. Kezâ kabın toprak görünümlü homojenliğine bir estetik kazandırılmış olur. Bunlar zamânla silikleşmiş olabilir.

Sırça eriyiği ile yapılanları ise oldukça hârikadır. Özelliğini uzun süre korur

* Desdiler'in tezyîni işlemi *Desdi Yazma* ifâdesi ile eş anlamdadır. Bozkaplar 'ın yüzeyinin nakış nakış işlenmesi bir san'at işidir. Bu san'atı icrâ edenlere *Müzeyyin* denir.

Siltlikil' den Yapılan Bozkaplar'ın Hamuru'nda Su Kaybı Değerleri (Deneme **Y**apılan **B**âzı **B**ozkaplar**)**

Ürün Adı	**Künde Ağırlığı (gr)**	**Pişirildikten Sonraki Ağırlığı (gr)**
Çocuk İbrîği	420	300
El desdisi	700	500
Normal desdi	1 . 200	900

Asmalı Mevkii'nden Alınan 5 (beş) Kg Ağırlığındaki Hammaddenin Analiz Sonuçları

B O Z K A P L A R ' I N S I R L A N M A S I
(S ı r ç a l a m a İ ş l e m)

Pişmiş ya da pişirilmiş, kullanıma hazır hâle getirilmiş her türlü Bozkaplar 'ın sırçalanması, onların daha câzibeli bir görünüm kazanmasına, kezâ daha uzun ömürlü olmalarına sebeb olur.

Sırçalama rastgele yapılmaz. Özel ihtimâmı gerektirir. Bunun için:

1 - Ham kaplar doğrudan sırçalanmaz. Bunların mutlaka ilk pişirmeye tâbi tutulması ve **B O Z K A P** adı verilen ürün hâline getirilmesi gerekir.

2 - Söz konusu Bozkap ya da Bozkaplar fırından alındıktan sonra yüzeyi toz ve kırıntılardan temizlenir. Sonrasında **Badana**'ya batırılır. *

Badana, nisbeten geniş ağızlı *Dağar* adı verilen kaplar içine konulur. Sırçalanacak Bozkaplar Badana'ya batırılıp fazla bekletilmeden çıkarılır. Badana izi kalmayacak şekilde sızdırılır.

3 - Badalanmış kap oldukça kısa bir süre kurumaya bırakılır. Bu süre içerisinde Bozkap Badana eriyiğini bütünüyle absorbe etmiş (***emmiş***) olur.

4 - Badalanmış Bozkap bu kez ***Sırça Eriyiği*** 'ne batırılır.

Sırça Eriyiği Nedir? Nasıl Hazırlanır?

Sırça Eriyiği 'nin hazırlanması, kıvamında olması ve uygun bir hâl almasında ustanın uzmanlığı becerisi önem arz etmektedir .*

Kullanılan Maddeler

1 - Göztaşı (*Çini taşı*)

Göztaşı, halk arasında Tıb'da, Zirâatçılıkta en çok bilindiği şekli ile Göz - Deri ve Bitki hastalıklarında, özellikle Bağcılık'da kullanılan kimyasal bir maddedir. Kezâ, ***Çini taşı*** ifâdesinden de anlaşılacağı üzere Seramik ve Çinicilik'de kullanılan olmaz ise olmazlardan birisidir.

Göztaşı ya da *Mavi kuperoz* esâsda bir tür sulu Bakır sülfat ($Cu\ SO_4.\ 5\ H_2O$) dır. Sülfatlı bakır bileşikleri bu iş için de kullanılmaktadır. Bakır mineralleri [*Doğal Saf Bakır (Cu) , Malakit, Azurit, Kuprit , …*] ekseriyâ bileşik hâlindedirler. Bunlara ***Bakır Bileşikleri*** adı verilmektedir. Bileşiklerin ihtivâ ettiği elementlere göre rengi **Y**eşil, **M**avi, **K**ırmızı, **S**arı, . . . dır. Bu renkler, sırçalanacak kapların rengini belirler. Renk değişiminde diğer bâzı maddelerle karışım yapılabilir.

Göztaşı [*Şalkantit* (= *Siyanoz*)] , yukarıda belirtildiği üzere $Cu\ SO_4.\ 5H_2O$ bileşimli bir tür *Zehirli Bakır Tuzu*'dur.

2 - Kurşun (Pb)

Kurşun, oldukça yoğun metalik bir elementdir. Belli bir sıcaklık derecesinde katı hâlden akışkan hâle getirilebilir.

3 - Keçi **B**oynuzu

Söz konusu *Keçi Boynuzu*, Keçiboynuzu Ağacı 'nın meyvesi değildir. Ya nedir? Burada kasd edilen Keçiboynuzu, Küçükbaş hayvânlardan olan Keçi'nin Boynuzu'dur. İki adetdir

---

* Badana! bir tür ***Doğal Kireç Bulamacı***'dır. Doğal Kireç'e yörede *Beyaz Toprak*, *Ak Toprak* adları verilmektedir. Daha iyâde Konya'nın Sille cıvarından (*beyaz renkli tüflerin altera ürünü*) temîn edilmektedir.

* Hiç şübhesiz Bozkaplar'ın sırlanmasında ***Sırça Eriyiği*** vaz geçilmez bir üründür.

Yukarıda açıklandığı üzere Sırça Eriyiği'nin hazırlanması pek kolay değildir. Günümüzde Bozkaplar'ın sırlanması, kezâ bu çerçevede al benisi olan - beğenilen çeşitli renklerin üretilmesi boya fabrikalarında daha kolay olmaktadır.

Diğer bâzı boynuzlu hayvânların boynuzları bu iş için kullanılmaz. *Kullanılsa da sonuç alınmaz.*

Keçi boynuzu, *Ekmek Tandırları* 'nda kullanılan kavisli ***SAC*** 'ın içbükey (*çukur*) kısmında eritilmekte olan Kurşun'un içine daldırılır. Böylece Kurşun elementini birbirine bağlayan kuvvetin (*kohezyon kuvveti*) ortadan kalkmasına - toz hâline gelmesine yardımcı olur.

4 - *K**urşun, Göztaşı, Keçiboynuzu ve bir mikdâr su Usta'nın belirlediği oranlarda karıştırılıp aynı potada eritilmiş olur*. İşte bu eriyik! ***Sırça Eriyiği '***dir.

5 - Sırça eriyiği Dağar'a alınır. Nihâyet sırçalanacak badanalanmış Bozkaplar (*desdi, çanak, çömlek, küp, v. s. …*) **S**ırça **E**riyiği'ne daldırılarak batırılıp - çıkarılır. Büyük küpler Dağa 'a sığmayacağı için onlar özel yöntemle (*maşrapa ile küp içine sırça eriyiği konur; dairesel olarak çevrilir; dış yüzeyi de yine farklı bir yöntemle*) sırçalanmış olur.

6 - Yukarıda belirtildiği üzere **S**ırça **E**riyiği 'ne batırılmış Bozkaplar uygun ortamda yaklaşık 1 . 5 - 2 saat bir süre içinde kurutulmuş olur.

7 - Sırça Eriyiği 'ne doygun hâle gelmiş olan kaplar son kez fırında pişirilir. Pişirme süresi ve yöntemini ustası belirler. Böylece hurundan birbirinden güzel sırçalı kaplar çıkarılarak kullanıma hazır hâle getirilmiş olur.

H U R U N L A R I M I Z

Kârhâne* adı verilen Atölyeler'de i'mâl edilen ürünler ***Serge n***'de kurutulduktan sonra pişirilmek üzere kendine has özellikleri olan *hurunlara* konulur.

Hurun esâsda;

1 - **Ateşgâh,**

2 - **Ateş Mazgalları Tabliyesi**

3 - **Ürün pişirme yeri** olmak üzere üç ana bölümden oluşur.

Hurun yapımında kullanılan malzemenin hemen tamâmı *kerpiç* ' dir. Kerpiç, siltli kilin *saman* ile karıştırılıp özel kalıplara dökülmesi, belli bir süre açık havada kurutulması ile yapılmış olur. Hurun yapımında yerini alan Kerpiç, hurun faâliyete geçince de iyice pişmiş ve âdetâ ***Ateş T****uğlası*nın yerini almış olur.

Ateşgâh ile ürün Pişirme Yeri arasında bulunan ***A****teş* ***M****azgalları* ***T****abliyesi*! kemerler üzerinde yer alır. Bir kemeri diğerinden ayıran kısımlarda 10 cm çapında 50 cm aralıklı ateş delikleri yer alır.

Hurun'un Ateşlenmesi ve Pişirme İşlemi

Ateşgâh'da hurun'un Ağız kısmı ve ana gövde tabanında *Cehennemlik* yer alır. Çırasız çam odunları hurun 'un ağız kısmında sabah saat $5^{\underline{00}}$ sıralarında yakılmaya başlanır; akşam $20^{\underline{00}}$ ye kadar devâm ettirilir. Hurun'un iyice ısıtıldığı (*tava geldiği*) anlaşılınca ateş artırılır. Bu işlem tedrîci olarak gerçekleştirilir. Aksi hâlde Huruna ateş birden verilirse içindeki ürünler çatlar. Bu hâl, *Alev Algını* adını alır. Yanmakta olan odunlar Cehennemlik kısmına yayılır. Bu işlem, *Nişan Göründü* kanaâtı hâsıl oluncaya kadar devâm ettirilir. Sıcaklık 750 – 1500 °C arasındadır.

Nişan, *işâret - belirti* anlamına gelmektedir. Huruna konan ham kapların yeterince pişirilmiş olduğunu gösteren *Hurun Bacası '* ndan çıkan *kırmızı* -

*__Kârhâne:__ Atölye karşılığı olarak kullanılan bir kavramdır. Kârhâne, üretilen ürünlerin satışı ile elde edilen gelir 'i ya da kâr 'ı, ifâde etmek için kullanılmaktadır.

beyazımsı alev hüzmesi ile tesbît edilmiş olur. Saat $20^{\underline{00}}$ den sonra yakma işlemi sözü edilen Nişan görününceye kadar devâm ettirilir.

1960 ' lı yıllarda Doğanhisar 'da 155 adet Hurun olduğu kayıtlarda mevcûddur. * Bunlardan bâzılarının isimlerine aşağıda yer verilmiştir. Azizlerin Hurunu

1 - Selfetlerin Hurunu I - II
2 - Mahmut Kütükçü Oğulları Hurunu
3 - Memiş Efendiler 'in Hurunu
4 - Âdiller ' in Hurunu
5 - Uzun Hâlil Hurunu
6 - Kelhasan Hurunu
7 - Yüzbirler 'in Hurunu
8 - Ömer Ustalar 'ın Hurunu
9 - Kirpitler ' in Hurunu
10 - Yonuslar 'ın Hurunu I - II
11 - Hacımehmetler (*Çolak Hacımehmet Yorgancıoğlu*) Hurunu
12 - Serçe 'nin Derviş Hurunu
13 - Gıcılar 'ın Hurunu I - II
14 - Davraslı 'nın Hurunu
15 - Battallar ' ın Salim'in Hurunu
16 - Ballaslı'ların Hurunu I - II
17 - Bakadurlar 'ın Hurunu
18 - Zengin Hüseyin Hurunu
19 - Ethem Kalkan'ın Hurunu
20 - Büzük Alisi Hurunu
21 - Kördeloğlu Hurunu
22 - Hasanoğlu Hüseyin'in Hurunu
23 - Gecekuş 'un Hurunu
24 - Memikler 'in Hurunu
25 - Kermen (*Nebi*) ler 'in Hurunu
26 - Koreli 'nin Hurunu
27 - Tokmaklar 'ın Hurunu
28 - Hasan Ulutaş 'ın Hurunu
29 - Kadir Usta 'nın Hurunu
30 - Fazlı Şakar Hurunu
31 - Kör İreşidin Hurunu
32 - Nesimioğulları Ömer 'in Hurunu
33 - Semerci Ali Hurunu
34 - Hacımolla Ahmet Hurunu
35 - Dinekli 'nin Hurunu
36 - Terzioğulları Hurunları I - II – III

---

* **H**urun, Arapça bir kelimedir. Kelimenin kökü **H Â R** olup; bu da, *Sıcaklık - Isı* anlamına gelmektedir. Osmanlı Türkçesi'nde kullanılan bu kavram, günümüz Türkçesi ' nde kullanılan ***F****ırın* karşılığındadır.

Bu sebeble, Doğanhisar 'da seramik ustalarının kullandığı, hâfızalarında yer etmiş olan Hurun kavramını metin içerisinde kullanmayı uygun gördük.

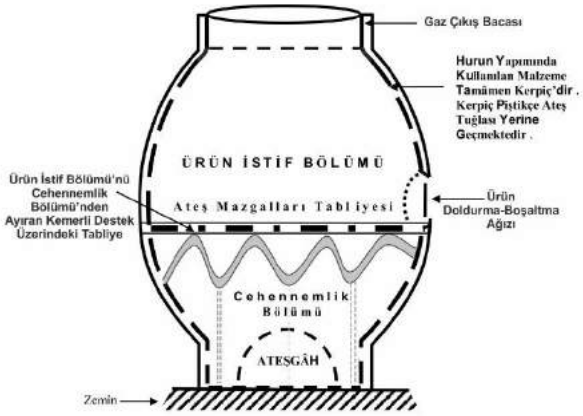
Bu târihlerde Doğanhisar'ın nüfusu 10 . 000 cıvarındadır.

37 - Kapçılar 'ın Hurunları
38 - Kapçı Zeki Hurunu
39 - Kapçı Yusuf Hurunu
40 - Medine Kapçı Hurunu
41 - Ethem Onbaşı Hurunu
42 - Buruşuğun Abdurrahman Hurunu
43 - Alboğalar 'ın Hurunu
44 - Çetinkayalar ' ın Hurunu
45 - Macuncu Muezzinoğlu Hurunu
46 - Emin Çavuş 'un Faik'in Hurunu
47 - Demirağalar'ın Hurunu (*eski*)
48 - Aliosman İnönügil'in Hurunu
49 - Müezzinoğlu Ahmed 'in Hurunu I - II - III
50 - Kaplanlar 'ın Hurunu
51 - Toylar 'ın Hurunu
52 - Yusuf Çavuş 'un Çakır Hurunu
53 - Güllüler 'in Hurunu
54 - Şakalakçı Mehmetali Hurunu
55 - Gebelekler 'in Hurunu
56 - Kadirağa 'nın İsmail ve Ethem 'in Hurunu I - II
57 - Hâlis Kütükçü Hurunu
58 - Çavuşaliler Hurunu I - II - III – IV
59 - Deliosmanlar 'ın Hurunu I – II
60 - Karadumanlar 'ın Hurunu I – II
61 - Güdükhacılar'ın Hurunu
62 - Kocamehmed 'in Veli Hurunu
63 - Bücoğlu Hâlis'in Hurunu
64 - Patiri 'nin Salim Hurunu
65 - Kadir Hasanı 'nın Hurunu
66 - Körhilmi 'nin Hurunu
67 - Korkut 'un Hurunu
68 - Kömürcülerin Hurunu
69 - Şaban 'ın Hüseyin Hurunu (*Yeni*)
70 - Demirağalar'ın Mustafa Eyidoğan Hurunu (*Yeni*)
71 - Güdükhacı'nın İsmail Hurunu (*Yeni*)
72 - Karakulak 'ın Hurunu
73 - Turşucular 'ın Hurun

Antik Hurun Harâbesi

Doğanhisar'ı Kemer'e bağlayan eski yolun yakın kenarında (*Gölcük mevkiinde - şimdiki bayrak direği cıvarında*) Frik, yada Roma Dönemi'ne âid (?) kerpiç yapılı Hurun kalıntısı bulunuyor.

Hurun çevresinden eski çanak - çömlek kalıntılarını topladık. Bunların C^{14} yöntemine göre yapılan yaşlandırılmasında günümüzden yaklaşık 20 - 30 bin yıl (?) öncesine âid oldukları tahmin edilmiştir.



Seramik Hurunu'nun Şematik Görünümü

HURUN USTALARIMIZ

Hurun yapımı özel ihtimâm isteyen bir işdir. Hiç şübhesiz hurun yapımında becerisi olan ustalarımız vardır. Bunlardan bâzılarının isimleri aşağıda yer almaktadır.

Desdicilik'de ilk ustalarımızın hemen hepsi aynı zamânda birer hurun ustalarıdır. Ayrıca ikinci kuşak hurun ustaları arasında:

- **M**ustafa **A**kyol (*El - amân Çakırı*)
- **Ö**mer **A**ltunel (Vaysal Çakırı)
- **H**asan **A**kbulut (Kelhasan)
- **F**azlı Şakar - **M**ehmet **A**li **Ş**akar
- **B**uruşuğun **A**bdurrahman, … bulunuyor.

Hurun yapımcısı söz konusu ustalarımız dışında Seramik San'atı'nı sürdüren diğer bâzı ustalarımız da olmuştur.

HURUNLARDA KULLANILAN YAKITLAR

Doğanhisar 'da desdi,… i'mâlatına yönelik olarak yapılmış hurunlarda yakıt olarak ekseriye ***Çırasız Çam Odunları*** kullanılmaktadır. İkinci sırada ***meşe*** odunları yer almaktadır.

Karaçam (*pinus nigra*) ve meşe (*pelit meşesi*) Sultan Dağları'nın doğal vejetatif örtüleri arasında yer alan ağaç türleridir. Bunlar arasında hurunlarda yakılan çam odunun çırasız ve kuru olması gerekir. Çünkü çıra, alevli bir yanışa sebeb olduğu için pişirilmekte olan ürünlerin çatlamalarına sebeb olmaktadır. Meşe odunu ise çam ile birlikte fakat çok az kullanılmalıdır.

Kapasiteleri 250 - 750 desdilik olan hurunlarda herbir pişirme süresince yaklaşık 750 kg ile 1.000 kg (*1 ton*) odun yakılmaktadır.

Yöresel ifâde ile meselâ 300 desdi kapasiteli bir hurun da altı (6) eşek yükü (*yaklaşık 800 kg*) oduna ihtiyâc duyulur.

Yukarıda açıklandığı üzere odunun kuru çam ve çırasız olmasına özen gösterilir. Niçin eşek yükü denilirse?… Bilindiği üzere eşek, binek ve yük hayvânıdır. Ormanlık sâhada patika yolları ve yamaçlardan kolayca hareket eder.

Desdi ve diğer ürünlerin pişirilme süresi ortalama 15 saat'dir.

H U R U N S Ö K M E

Hurun **S**ökümü ya da Hurun **S**ökme, hurun'un yapı unsurlarını sökmek, yerinden çıkarıp atmak ve bütünüyle hurunu yıkmak anlamında kullanılan bir terim değildir. Burada mecâzî anlamda kullanılmaktadır. Şöyle ki;

Ham Seramik Ürünleri'nin *Hurun'un Pişirme Gövdesi*'ne istifi ve bunların belli bir sıcaklık derecesinde (*750 - 1500° C* pişirilmesi sonucunda herhangi bir işlem yapmaksızın soğuması beklenir. Soğuma süresi yaklaşık bir gün (*24 saat*) dür.

Nihâyet, pişirme işleminin tamamlandığı ve yeterince soğutulmuş olan söz konusu ürünlerin herbirinin hurundan dikkatlice alınması gerekir.

Pişirme süresince kapatılmış olan hurun ağızı açılır. Hurun Ağızı (*Ürün Doldurma-Boşaltma Ağızı*)*nın* açılması için buraya konulan ve kapak görevi yapan kerpiçlerin ve diğer malzemenin usûlünce yerinden sökülmesi, alınması gerekir. Hurun Ağızı'nın açılmasını müteâkıben pişirme Gövdesi'ne istif edilmiş ürünler yerinden i'tinâ ile alınır; sökülür. Bu işleme ***Hurun Sökme*** adı verilmektedir.

Seramik Atöylesi'nde Çalışanlar

Yukarıdaki açıklamalarımızdan anlaşılacağı üzere Donanımlı bir Seramik Atölyesi başlı başına bir üretim yeridir. Burada doğrudan meslekle ilgisi olan çok sayıda insân çalışmaktadır. Netekim bunlar arasında;

1 - Baş Usta
2 - Usta Baş Yardımcısı
3 - Kalfalar
4 - Çıraklar
5 - Toprakçılar
Bulunmaktadır .
6 - Çamurcular
7 - Kündeciler
8 - Tezyînâtcılar (Müzeyyînler)
9 - Oduncular
10 - Satış Elemanları,

K A P C I U S T A L A R I M I Z

Kapcılığı meslek edinmiş ustalarımız, başlangıçdan buyana, târihî seyri içinde kuşakdan kuşağa el değiştirerek devâm ettire gelmişlerdir. Bâzıları için *Ata Mesleği* olarak Baba'dan Oğul'a, Dede 'den Torun'a sirâyet etmiş; bir kazanç kapısı olarak benimsenmiştir.

Hiç şübhesiz, zamânın şartlarına göre ihtiyâc duyulan kapları büyük bir ustalıkla yapmışlardır. Hattâ bir kısım kaplar *sanat eseri s*ayılabilecek türdedir.

Yakın çevre ilçeleri başta olmak üzere söz konusu sanatın yegâne yoğunluk kazandığı yer Doğanhisar olmuştur. Bu, ustalarımızın sayısı azalmakla birlikte bugün de böyledir.

Ö n c ü U s t a m ı z

1 - Alaybeyi İsmail Usta

Alaybeyi, eskiden Alay Komutanı'na verilen bir isimdir. İsmail Usta, Kapcılar lâkabı ile bilinen sülâle'nin bir ferdi.

1835'de Yemen 'e asker olarak gittiği, Orada 14 yıl kaldığı söylenen usta, Desdicilik , … sanatını muhtemelen orada öğrenir. * Ya da Doğanhisar'a döndüğünde seramik sanatını
gayr - i müslim ustalardan öğrenir Kendi çocuklarından ikisini (*Hacı Hasan, Ethem onbaşı*) de usta yapar. **

B i r i n c i K u ş a k U s t a l a r ı m ı z

Doğanhisar'da Kapçılık Sanatı, isimleri aşağıda açıklanan ustalarımızın olağanüstü gayreti ile sağlam temele oturtulmuştur. Hepsi de rahmetli olan bu ustalarımızı rahmet ve saygı ile anıyoruz.

1 - **M**emiş Usta (*Memiş Kütükçü*)*** 2 - **M**ahmut Usta (*Topal Mahmut*) 3 - **H**asan Usta (*Hasan Kütükçü - Hasan Dede*) 4 - **Ö**mer Usta (*Ömer Yorgancıoğlu*) 5 - **H**acı Hasan Usta (*Kapçı Hasan*) 6 - **E**them Usta (*Ethem Onbaşı*)

Bunlardan ilk 4 ustamız söz konusu sanatı, Akşehir'in Bermende (*Savaşköy*) Köyü'nde Rum ustalardan çok zor şartlar altında öğrenmişlerdir.

Ustalarımız, Birinci Cihan Harbi sonrasında Rumlar 'ın, mübadele ve göç nedeniyle, Yunanistan'a gittiklerinde Desdicilik, … sanatı ile ilgili her türlü araç ve gereçlerini Bermende'den Doğanhisar'a taşımışlar ve sanatlarını Doğanhisar'da sürdürmüşlerdir. Bu husûsda ilgi duyan, becerisi olanları usta yapmışlardır. Kezâ, yukarıda zikredildiği üzere Hacı Hasan Usta ile Ethem Usta *Desdicilik… San 'atı 'nı* muhtemelen babalarından ya da bunlar da Bermende'deki ustalardan öğrenmişlerdir.

İ k i n c i K u ş a k U s t a l a r ı m ı z

İkinci kuşak ustalarımız öncekilere göre daha şanslıdırlar. Netekim bunlar Desdicilik , … sanatını bizim büyüklerimizden öğrenmeye başlamışlar ve sağlam bir alt yapıya hazır konmuşlardır. Hiç şübhesiz, bunu iyi değerlendiren İkinci Kuşak Ustalarımız Doğanhisar'da Desdicilik, … sanatını zirveye taşımışlardır.

Herbirinin desdi kapasitesi 250 ile 750 arasında değişen, hurunlarımızınsayısı 155 e ulaşmıştır. Kezâ, bu dönemde (1945 - 1955) insânımızın ihtiyâc duyduğu hemen her tür kap - kacak ,… i'mâl edilir olmuştur. Bu başarıda emeği geçen ustalarımızın isimleri aşağıda yer almaktadır.

1 - **H**oca Halîl Efendi*

---

*Ancak, bu husûsda yaptığımız araştırmalar sonucu kesin bir veri elde edemedik.

**Osman Kapçı'nın sözlü açıklamalarına göre (*Eylül 2016*)

***Memiş Usta 1881 - 1965 yılları arasında yaşamış; çoğu kişiyi de yetiştirmiş, usta yapmıştır.

* **H**oca **H**alîl **E**fendi **(***Halîl Selçuk Biricik***)** , Doğanhisar 'da Seramik San'atı'nın ustalarından olmakla birlikte âli, fâzıl bir insândı.

Hoca Halîl Efendi, (*Halîl Hoca*) Yeğin Mahâllesi'nde ecdâdı **(***Hacı Fatma Nine***)** tarafından hibe edilen yerde inşâ ettirdikleri Câmi' de **(***Yeğin Camii***)** amcası *Müderris Şakir Hoca* ' dan devr aldığı İmâm - Hatîblik görevini hiç aksatmadan, fî-sebîl - illâh, uzunca bir süre yapmıştır.

Kendisi Tezgâhda olduğu hâlde namaz vakitlerinden en geç bir saat öncesinden iş kolçaklarını sıyırır; abdestini tazeleyerek Câmi'ye gider; görevini îfâ ederek işine geri dönerdi.

Hoca Halîl Efendi, 1953 yılına kadar çoluk - çocuğunun rızgını da düşünerek seramik san'atı ile ilgili fa'âliyetini sürdürmüştür.

Hoca Halîl Efendi, 1909 ' da Dünya'ya gelmiş ve 1980 yılınd ise Rahmet - i Rahmân'a kavuşmuştur.

2 - **B**attallar'ın Uzun Hacı,
3 - Battallar 'ın Uzun Halîl ,
4 - Ömer Usta'nın Halîl ,
5 - Kel Hasan ,
6 - Bülüç Mehmed'i ,
7 - Kütükçü *(Zâbit)* Hüseyin I ,
8 - Kütükçü *(Hasanoğlu)* Hüseyin II,
9 - Kütükçü *(Muçu)* Hüseyin III,
10 - Âdil 'in Şükrü ,
11 - Yüzbir 'in Hamdi ,
12 - Serçe'nin Devriş ,
13 - Davras 'lı Osman ,
14 - Ballas 'lı Ahmet ,
15 - Memik Alisi ,
16 - Bakadurlar 'ın Yusuf ,
17 - Kördeloğlu Mahmut ,
18 - Kördeloğlu Mustafa ,
19 - Güllüler 'in Yetim Hasan ,
20 - Mustafa Lâleoğlu ,
21 - Naci Kalkan ,
22 - Ethem Kalkan ,
23 - Kuzucuklar 'ın Şükrü ,
24 - Müezzin Mustafa ,
25 - Tokmaklar 'ın Abdil ,
26 - Tokmaklar 'ın Mustafa ,
27 - Kadir 'in Hilmi ,
28 - Kadir 'in Hasan ,
29 - Çakır Usta 'nın Osman ,
30 - Ali Özkul ,
31 - Nesimioğlu Hasan Çavuş ,
32 - Nesimioğlu Ethem Çavuş ,
33 - Nesimioğlu Ömer ,
34 - Fazlı İnönü ,
35 - Fazlı Şakar ,
36 - Şakalakçı'nın Mehmetali ,
37 - Büzük Ali 'si ,
38 - Fadimoğlu Koreli ,
39 - Reşit Çavuş'un Kör Hilmi ,
40 - Keçeciler'in Nebi ,
41 - Vaysallar 'ın Çakır ,
42 - Hatipoğlu İzzet ,
43 - Sarıdoğanlar 'ın Mehmet ,
44 - Korkutlar 'ın Körkorkut ,
45 - Mırıklar 'ın Kömürcü ,
46 - Tırıklar 'ın Ahmet ,
47 - El-amân Çakırı ,
48 - Buruşuklar 'ın Hilmi ,
49 - Buruşuklar 'ın Abdurrahman,
50 - Kapçı Medine ,
51 - Kapçı Yusuf ,
52 - Kapçı Zeki

Üçüncü Kuşak Ustalarımız

Bu ustalarımızın çoğu mesleğe 1950 - 1960 yılları arasında başlamışlardır. San'atlarını belli bir süre icrâ etmiş olan bu ustalarımızdan bâzıları:

1 Yonus 'un Nazım ,
2 Yonus 'un Ali ,
3 - Hâlil Usta 'nın Ömer ,

4 - Derviş 'in Abdullah ,
5 - Kıvrık Halîloğlu ,
6 - Demirağalar 'ın Yaşar ,
7 - Kadirağa 'nın İsmail ,
8 - İbiş Karaduman ,
9 - Deliosmanlar I - II ,
10 - Kemal Ata ,
11 - Alboğalar 'ın Apılı ,
12 - Emin Çavuş'un Faik ,
13 - Emin Çavuş'un Doğan (Kâşif) ,
14 - Gıcılar 'ın Hüseyin ,
15 - Âdil'in Şükrü'nün Âdil ,
16 - Toklular 'ın Aziz (Nuri) ,
17 - İnönüler 'in Ali Osman ,
18 - İnönüler 'in Ahmet ,
19 - Yusufçakırlar 'ın Kemal.

D ö r d ü n c ü K u ş a k U s t a l a r ı m ı z

Bugün hâlen çalışmakta olan bu ustalarımız Ata mesleğini sürdüren seçkin insânlarımızdandır. Bunlar arasında;

1 - **D**emirağalar'ın Mustafa (*Mustafa Eyidoğan*),
2 - **D**emirağalar'ın Adem,
3 - **G**üdükhacılar'ın İsmail ,
4 - **Ş**aban 'ın Hüseyin (*Hüseyin Yardımcı*)
yer almaktadır.

Yukarıda isimleri yazılı Dördüncü Kuşak ustalarımızdan bir kısmı periyodik olarak çalışmaktadır.

Nihâyet, Birinci Kuşak Ustalarımız'dan bu yana zamânın akışı içerisinde usta sayısı ve hiç şübhesiz hurun sayısı, kezâ i'mâl edilen ürünlerin mikdârında belirgin bir azalma - düşüş kendini göstermektedir.

Esâsında, Doğanhisar'da eskimeyen, mâzîsi bir hayli eski olan Seramik Sanatı'nın daha modern, çok çeşitli ürünlerin yapımı ve daha büyük bir kapasite ile sürdürülmesi yöre hâlkının refâh seviyesini yükseltecektir.

Ç A T A L İ B R Î K Ö L Ç Ü S Ü

Merâk sarmış iki küçük afacanı.
Çatal İbrîk de ! Çatal İbrîği.
Çatal İbrîk nasıl yapılır, fırınlanır?
Ölçüsü nedir? Öğrenelim kim fısıldanır?
Fısıldamaya gerek yok ! gidelim Ustası'na.
Gidelim, ustaların ustası **M**emiş Usta'ya. . .
Memiş Usta uzmandır bu husûsda,
Bekler iki küçük çocuğu tezgâhda.
Gözleri çakmak çakmak iki çocuk ,
Anlatır mısınız? Çatal İbrîği çabuk !
Dede usta ! ölçüsünü verdim **M**ahmud'a .
Varın hemen gidin **M**ahmud Usta'ya .
Niçin geldiler ! merâklanır yaşlı Usta .
Çatal İbrîğin ölçüsü sizde imiş . . .
Ya ! öyle ya ! gelin bakalım ,
Biraz oturun , şu kulpu takayım .
Ölçüyü gönderdim **H**asan Usta'ya demin ,
Haydi şimdi siz oraya gidin . . .

Ümîdlerini kaybetmeden giderler **H**asan Usta'ya .
Ah ! biraz önce gelmiş olsaydınız !
Size hemen verirdim o ölçüyü .
Memiş Usta'nın çırağı aldı götürdü.
Gidin selâm götürün ustaların ustasına. . .
Maksad hâsıl olmuştur iş buracıkda.
Baş usta sevinçle karşılar çocukları,
Yapar onlara güzelce Çatal İbrîkleri. . .
Denemiş onların sabır ve sadakâtlarını,
Alır yanına çırak, sonrasında usta. . .
Bu öykü, çıraklığa kabûl ölçüsü,
Hayrlı olsun afacanlar! haydi işbaşına . . Eylül 2 0 1 6 Doğanhisar

D O Ğ A N H İ S A R ' D A R O M A - B İ Z A N S D Ö N E M İ N E Â İ D B Â Z I B U L U N T U L A R

Konya **A**rkeoloji **M**üzesi'nde ***E**ser **E**nvanteri* kayıtları arasında **D**oğanhisar'da kazı sonucu bulunan **R**oma ve **B**izans **D**önemi'ne âid ***Desdicik*** (*Küçük el desdisi*) , **Çanak** ve **Küp** de yer almaktadır. Bunlar şöyle tanıtılmıştır;

Envanter no: 4
Eserin adı ve cinsi: Küp P.T .
Bulunduğu yer: Doğanhisar
Devri: Bizans
Genel Durumu: Tamâmen sağlam bir küp. Kırığı yok. Dudakları dışarı kıvrık. Gövde basık, kâidesi küçük. Gövde üzerinde omuzda üç sıralı ve dört sıralı iki tane bant var.

Envanter no: 13
Eserin adı ve cinsi: Çanak P.T.
Bulunduğu yer: Doğanhisar - Konakkale, Kirazlı mevkii
Devri: Roma
Genel Durumu: Dışarı çıkık bir dudak kısmı, Omuz profili keskin, hâlkası kâidelidir .

Envanter no: 20
Eserin adı ve cinsi: Desdicik P.T .
Bulunduğu yer: Doğanhisar
Devri: Roma
Genel Durumu: Gri, toprak renginde, ufak ağız kenarı yer yer kırılma vardır .

Envanter no: 21
Eserin adı ve cinsi: Desdicik P.T .
Bulunduğu yer: Doğanhisar
Devri: Roma
Genel Durumu: Toprak renginde olup; boyun kısmı kırılmıştır.

Envanter no: 29
Eserin adı ve cinsi: Çanak P.T.
Bulunduğu yer: Doğanhisar
Devri: Roma
Genel Durumu: Deve tüyü renginde, yarısı kırılmış Çanak'dır.

Bu veriler bize Roma - Bizans Dönemi'nde (11. asırda) Doğanhisar 'da Desti, Çanak - Çömlek, Küp vb i 'mâlatının yapılmış olduğunu telkîn etmektedir.

Bizim ustalarımız da (*özellikle Birinci Kuşak Ustalarımız*) Desdicilik , . . . san'atını Roma - Bizans ustalarından öğrenmiş olmalıdırlar.

B Â Z I T E K E R L E M E L E R, Ö Y K Ü L E R V E G E R Ç E K L E R

* **D**esdici suyu kırık saksıdan içer.
* **S**u desdisi, su yolunda kırılır.
* **G**erçek usta Dînli - îmânlı (*kusursuz*) mal yapar.
* **B**uz Dolabı benim düşmanımdır.
* **D**esdi 'yi Desdici 'yi plâstik öldürdü.
* **P**lâstik ve metal kapların yapımı ile Desdicilik zayıfladı.
* **İ**htiyâc duyulan lâzımlık yapılması işi! usta Nesimioğlu Hasan Çavuş 'a teklif edilir. Ancak usta, farklı bir yaklaşımla ***Sanatıma İşetmem!*** diyerek teklifi red eder.
* Çamur Çukuru'nda siltli kil keseklerini ayak darbeleriyle tepe tepe ezerek hamûr kıvamına getiren işçiler hayli yorgun düştüler. Ta'bîr câizse canları çıkdı; pelte gibi oldular.
* Ne çemkirip duruyorsun Haydi işbaşına.
* Edeninden fazla değer! Soytarı'yı Kral eder.

Saklambaç Oyunu'nda oyun kurallarına uyulmadığını ifâde eden bir söyleşi .

* Çanak - Çömlek patladı.
Tu! Söbe. . .

Önemli Bir İ'tirâf

Desdi vesâir kapların pişirilmesinde hurunlarda yakılan çırasız çam odunları Sultan Dağları'nın Kara Çamları (*Pinus nigra*) olup hurun sayısı arttıkça tüketimi - kesimi de hızlanmış; çıplaklaştırılmış alanlar erozyan'a açık hâle gelmiş! . . .

Desdicilik , … Faâliyeti 'nin azalması ile Desdiciler;

***D**ağlar - **O**rmanlar **B**izim **E**limizden **K**urtuldu*

gerçeğini ifâde etmişlerdir.

Evlenme Çağı 'na Gelmiş Kız ve Erkek İki Gencin Tanışma - Buluşma Öyküsü

Meydân çeşmesinden Desdisine su dolduran genç kız, âheste âheste evine dönerken dalgın olduğu için Desdisindeki suyu akıta - akıta, döke - saça ilerler . Suyun azaldığı bahânesiyle çeşmeye tekrâr döner. Desdilerini dolduran genç kız eve dönüşünde müstakbel eşini görme şansını elde eder.

Nasreddin Hoca 'nın Buzdolabı

Doğanhisar 'dan geliyor . . .
Naylon değil !
Kanser yapacak .
Alüminyum değil !
Ülser yapacak .
Desdiler , Desdiler . . .
Alın alın desdiler ,
Doğanhisar 'dan geliyor . . .
Hakîki bir toprak !
Diri iken toprak ,
Ölünce de toprak ,
Hakîki soğutucu ,
Buz Dolabı .

***D**esdi **U**stası*
Yusuf Bakadur

K A T K I B E L İ R T M E V E T E Ş E K K Ü R

Doğanhisar ’da Seramik San’atı ile ilgili olarak literatür taraması yaptım. Ancak, konu hakkında yeterli ve tutarlı herhangibir bilgiye rastlamadım. Bu sebeble doğrudan işin içinde olan bir ailenin ferdi olarak mahâllinde yaptığım araştırmalar yeterli olmuş ve bu eserin özünü oluşturmuştur.

Doğanhisar ’da mâzîsi hayli eskiye dayanan fakat eskimeyen bir san’at üzerine yaptığımız araştırmalar esnâsında kendilerinin bilgi ve tecrübelerinden yararlandığım çok değerli insânlarımız olmuştur. Bunlar’ın bir kısmı Seramik San’atı’nın icrâ edildiği **KÂRHÂNE**’lerde **USTA**, diğer bir kısmı da Usta yanında **KALFA, ÇIRA**K ve **İŞÇİ** olarak çalışmışlardır.

Yine diğer bâzı insânlarımız, Kârhâne’lerde daha evvel yapılmış büyük küpleri evinde kullanmış; koruyarak bugünlere taşımışlardır. Bu çerçevede bizim, evlerindeki seramik ürünlerini görüp, fotoğraflarını çekmemize izin vermişlerdir. Kendilerine teşekkür ediyorum.

Rahmetli Babam’ın ustalık yaptığı son dönemlerinde küçükdüm. Bâzı husûslar hâfızamda kalmakla birlikte ilk ayrıntılı bilgileri usta Hoca Hâlil Efendi (*Hâlil Selçuk Biricik*)nin kızı Fatma, oğlu Naim ve Şakir ’den edindim. Kendileri, konu ile ilgili sorularıma yeterli ve önemli cevâblar vermişlerdir. Kendilerine teşekkürlerimi arz ediyorum.

Ayrıca, eski ustalarımızdan Nesimoğlu Ömer ’in oğlu emekli öğretmen Hasan Sağlam ’ın verdiği bilgiler benim için çok değerli olmuştur. Hocama teşekkürlerimi sunuyorum.

Kezâ önemle belirtmek isterim ki İkinci Kuşak Ustalarımız’ dan 2018 yılı Şubat ayında Rahmet-i Rahmân’a kavuşan Yusuf Bakadur ’un konuya yaklaşımı usta ve satıcı gözü ile olmuş; bâzı tekerlemeleri ile de konuya açıklık getirmiştir. Bu sebeble kendilerine teşekkürlerimi arz ediyorum. Kabri Cennet olsun.

Doğanhisar’da Seramik Sanatı ile ilgili görüşlerine baş vurduğum diğer insânlarımız arasında Şevket Yorgancılar, Osman Kapçı, Yonus’un Nazım Öğüt, Mustafa Doyduköz, Battallar’ın Gara (*H. Mehmet Selçuker*),… Ömer Usta’nın Hâlil’in oğlu Ömer Yorgancıoğlu,… yer almaktadır. Bunlara ilâve olarak yeni nesil ustalarımızdan Demirağalar’ın Mustafa (*Mustafa Eyidoğan*) , Şaban ’ın Hüseyin (*Hüseyin Yardımcı*), ayrıca Ömer Ustaların Ömer’in oğlu küçük Halîl (*Halîl Yorgancıoğlu*) in de önemli katkıları olmuştur. Herbirilerine ayrı ayrı teşekkürlerimi sunuyorum.

Nihâyet Yeğinmahâllesi sâkinlerinden Lütfi Kütükçü ile Vedat Okyar bize evindeki bâzı ürünleri göstermiştir. Kendilerine teşekkürlerimi arz ederim.





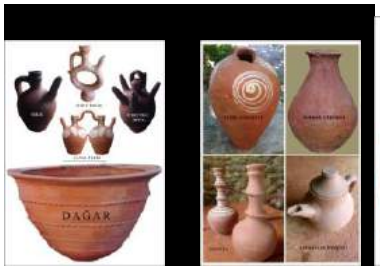








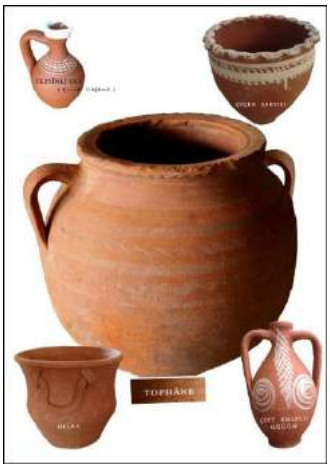



DAĞAR






TUFRAN
SIRÇALI KÜPECİK
DEFORME OLMUŞ ZİFFLİ KÜPECİK
SIRSIZ KÜPECİK


TOPHANE

3 BOYUTLU TASARIM YÖNTEMİ İLE PROTATİP MODELLEMENİN SERAMİK-PORSELEN SOFRA EŞYASI ÜRETİMİNDEKİ YERİ

Nurettin GÜLAÇTI*
Özcan OLCA**

ABSTRACT

Nowadays, considering the developing technology conditions, 3B modeling has become a necessity in object and product design. The design program software developed in a favorable manner in proportion to product realization by 3B prototype modeling method.

Design means a lot in the imagination world of the designer, but models are needed to move it to the visual dimension. Today's technology provides many possibilities that can be achieved. We have a lot of software available to do 3B design, and through these software, we visualize our design models in the closest possible way.

Time is also very important in the field of Ceramic-Porcelain kitchenware as it is in many sectors. 3B Prototype modeling is an important requirement in terms of being able to make a quick turn and answer with sample products or visual presentations to the product market or customer focused demands and needs. In fact, the product can even enable the marketing of the customer-focused project even before it begins.

Keywords: *3 d modeling, Design, Prototype, Ceramic, Porcelain*

GİRİŞ

Eskizler ya da iki boyutlu çizimler tasarımcı dışında diğerleri için bir şey ifade etmeyebilir. Seramik- porselen mutfak eşyası üretim prosesinde yer almadan önce tasarlanmış bir yemek takımı ya da tabak seti projesinin bitmiş halini izleyebilme imkânının en etkili yöntemi 3B modelleme ile Prototip ürün sunabilmektir. Bundan dolayıdır ki 3B Prototip modelleme tasarımcı ve firmanın üretimini önceden görmek açısından önemlidir.

Prototiplemede kullanılan teknolojiyi somutlaştırmak bakımından tasarlanmış bir kartviziti matbaaya göndermeden önce neye benzeyeceğini görmek için normal yazıcıdan çıktısını almak gibi düşünmek mümkündür. Bir ürünün seri üretime geçmeden önce fiziksel özelliklerinin görülebilmesi için, modelleme sürecini çok ciddi oranda kısaltıp, teknoloji geliştirme sürecini hızlandırmıştır.

Bunun üretime en önemli katkısı defosuz ve mümkün olduğunca firesiz bir üretime yol açmasıdır. Ayrıca sıkı test, değerlendirme ve iyileştirme; neyin üretilebilir neyin üretilemez olduğunu görülmesi açısından en iyi araçtır. 3 Boyutlu baskı ile hızlı prototipleme, bu önemli deneme yanılma işlemini fiziksel ürünler için mümkün kılmak amacıyla gereken esnekliği sağlar.

Prototip Nedir?

Prototipleme, teknik anlamda imalatı yapılacak ürünün imal edilmeden önce somut görünümünün en ilkel şeklinin oluşturulması olarak tanımlanabilir. Bu şekle de o ürünün prototipi denilmektedir (muhendisbeyinler.net).

* Doç., Dumlupınar Üniversitesi GSF Seramik ve Cam Bölümü
** Yük.Öğrencisi, DPÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Bileşik Sanatlar Programı

Başka bir tanımlamayla Prototip yeni ürün tasarımı sürecinde, bir ürünü seri imalata göndermeden önce son haliyle görmek için yapılan ara üründür (mustafadeliceoglu.com).

Prototip, tasarım aşamasından sonra gelir. Prototipleme malzeme seçiminden önce yapılır. Böylece seçilecek malzemeler daha sağlıklı ve doğru şekilde kararlaştırılmış olur. Prototipte yanlış görülen geometriler, tasarım aşamasına dönülerek düzeltilir, ön müdahaleler kolaylıkla yapılabilir.

2. 3D Yazıcılarla Prototip Oluşturmanın Avantajları

- Hızlı Prototiplemeye imkân sağlar,
- Kalıptan çıkmayacak karmaşık parçalar üretilebilir,
- Tasarım döngüsündeki zamanı azaltır,
- Analiz yapımına olanak sağlar,
- Ürün uyumlaştırmayı hızlandırır,
- Tasarım ve imalatın Entegrasyonunu sağlar,
- Üretim Proseslerinizi azaltır,
- Fire, gider ve üretim maliyetlerini azaltır,
- Modülerliği destekler,
- Fonksiyonel ürünler üretir,
- Çok fonksiyonlu parça üretimine imkân sağlar.

3D Prototip Modelleme İçin Uyumlu Olan Cad Programları

3 boyutlu yazıcılar bilinen bütün CAD programlarına uyumludur. Lakin bu programlardan çizimleri STL veya OBJ formatına dönüştürülmesi gerekmektedir. Bütün CAD programları ile STL veya OBJ dosya çıktısı alınabilir. (save as veya export komutları ile STL dosya dönüştürülebilir.) Aşağıda belirtilen CAD programları 3D Printer ile uyumludur: Aşağıda belirtilen programlar seramik üretim sektöründe kullanılabilecek bilgisayar programlarında kullanılmaktadır.

Solidworks, Creo, Autodesk, Modo, AutoCad, LightWave, Rhino, Mathematica, 3dsMax, Cinema4D, Maya, SketchUp, ZBrush, OpenSCAD, Blender, FreeCAD, Inventor, Mudbox, Catia

3D Prototip Üretiminin Tarihçesi

"Üç boyutlu yazıcıların tarihi bilgisayar tarihi kadar eski. 1970'li yılların sonlarına doğru bilim dünyasının gündemine girmeye başlayan bu yazıcılar o dönemler çok büyük ve çok pahalı cihazlardı. 1980 ve 1990'lı yıllarda ticarileşen bu cihazlar temelde CNC tezgâhına monte edilmiş bir yazdırma ucundan oluşan teknik ürünlerdi.

***1984** – Charles Hull tarafından sayısal bilgi kullanarak 3 boyutlu obje üretimi geliştirildi.**1986** – Charles Hull Stereolithografi yöntemini geliştirdi ve patentini aldı.**1986** – Charles Hull 3D Sytems şirketini kurdu ve ilk ticari 3D yazıcı makinesini geliştirdi. Bu makinenin adı stereolithografi cihazıydı.**1988** – 3D Systems Şirketi genel kullanıma yönelik ilk modeli SLA-250 yi geliştirdi.**1988** – Scott Crump Fused Deposition Modeling (FDM) "Ergitmeli Model Yığma" teknolojisini icat etti.**1989** – Scott Crumb Stratasys şirketini kurdu.**1991** – Helisys şirketi ilk katmanlı obje üretim sistemini sattı.**1992** – Stratasys ilk FDM makinesini sattı.**1992** – DTM şirketi ilk SLS sistemini sattı**1993** – Solidscape mürekkep püskürtme mantığı ile çalışan bir cihaz üretme amacı ile kuruldu.**1993** – "MIT" Mürekkep püskürtme yöntemil ile 3 boyutlu obke üretimi ile ilgili bir patent aldı.**1995** – Zcorp MIT nin patentini lisansladı ve bu teknoloji ile çalışan 3D printerları üretmeye başladı.**1996** – Stratasys "Genisys" modelini piyasaya sürdü.**1996** – Z Corporation "Z402" modelini piyasaya sürdü.**1996** – 3D systems "Actua 2100" ü piyasaya sürdü". 3D yazıcı kelimesi ilk kez bu yılda kullanılmaya*

*başlandı.**1997** – EOS Stereolithografi şirketini 3D Systems şirketine sattı ancak halen Avrupanın en büyük üreticilerinden biri.**2006** – Açık kaynak ilk 3D yazıcı projesi başladı – Reprap. Kendi parçalarınıda kopyalabilme özelliğine sahip bu makine sayesinde birçok ev kullanıcısı 3D yazıcı sahibi olacaktı.**2008** – Reprap'in ilk versiyonu tamamlandı. Kendi parçalarının %50 sini üretebiliyordu"(* kedkem.com*).*

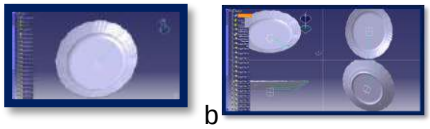
3D Prototiplemenin Çalıştırılması

3D yazdırma olarak bilinen Hızlı Prototipleme, bir katmanlı üretim teknolojisidir. Süreç modelleme veya bilgisayar destekli tasarım (CAD) yazılımı bir sanal tasarım alarak başlar. 3D yazdırma makinesi CAD çizim verileri okur ve sıvı, toz, ya da tabaka malzemesinin birbirini takip eden tabakalar belirlemektedir - kesitlerin bir dizi fiziksel model kurma CAD modeli sanal bir kesite tekabül eden bu tabakalar, otomatik olarak son şeklini oluşturmak için birleştirilir.

3D Hızlı Prototipleme makinesi için CAD yazılım çevirmek için, STL dosya biçimi olarak uygulanan, standart bir veri arabirimi kullanır. STL dosyası üçgen esaslarını kullanarak orjinal şekle yaklaşma prensibini kullanmaktadır. Kısaca, 3D Hızlı Prototipleme sistemleri, birkaç saat içinde 3D modeller üretebilir. Bu makine kullanılan tipine ve üretilen model boyutuna ve sayısına bağlı olarak farklılık gösterilmektedir.

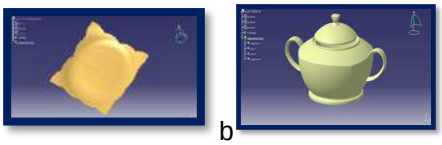
Seramik Porselen Mutfak Eşyası Tasarım Ve Üretiminde Kullanılan Üç Boyutlu Programlar Ve Yazıcılar

Seramik Porselen mutfak eşyası sektöründe birçok iş alanında olduğu gibi 3D programlar ve 3D'de Prototip imalat yazıcılar kullanılmaktadır. Bu üretim teknolojilerinden, seramik malzeme kullanılarak Toz Bağlama (Inkjet Printing-Powder Binding), SLS (Seçici Lazer Sinterleme) ve Harç Yığma (extruder) yöntemleri ile üretim yapılabilmektedir. 3D Prototip modellemenin sektörel anlamda en büyük kazancı müşteri odaklı ürün isteklerine hızlı bir şekilde cevap verebilmek ve zamandan en iyi şekilde tasarruf etmektir. 3D protatip yazıcıdan alınmış bir Prototip çekirdek model üzerinden alınan kalıp ile beyaz ürün alım aşamasına hızlı bir şekilde ulaşılabilmektedir. Böylelikle yapılması karmaşık formlarda bile daha hızlı sonuca ulaşılmakta ve elde şekillendirme ya da tornada modellemede kaybedilecek zamanın önüne geçilmiş olunmaktadır. Cad programlarından catia ile Özcan Olca tarafından çizilen yemek takımı parçalarından bazı örnekleri aşağıda resimlerdeki gibidir.



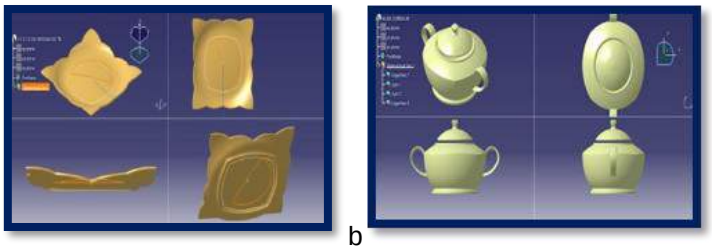
a b

Resim 1. a) Catiada Çizilmiş 3 D Modellemesi Yapılmış 27 cm Düz Tabak, b) Catia da Çizilmiş 27 cm Düz Tabak (Özcan Olca)



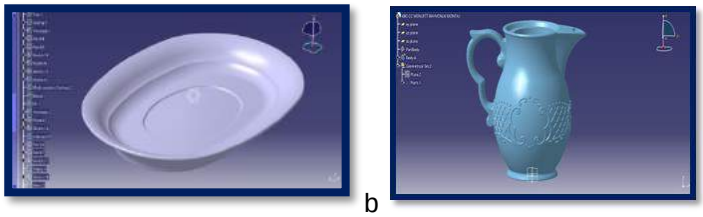
a b

Resim 2. a) Catia da Çizilmiş 26 Beyaz Ürün Ölçüsünde Tabak Görseli, b) Porselen Ölçüsünde Prototip Üretimine Hazır Çorbalık (Özcan Olca)



a b

Resim 3. a) 26 cm Tabak Ürün Tasarımı, b) Prototip Üretimine Hazırlanmış Çorbalık (Özcan Olca)



a b

Resim 4. a) Porselen Ölçüsünde Catia da Çizilmiş Kayık Tabak, b) Catia da 3 Boyutlu Çizilip Modellemesi Yapılmış Kahvedanlık (Özcan Olca)

SONUÇ

Dijital bir üretim yöntemi olarak bu teknolojik yenilik seramik porselen mutfak eşyası üretimi söz konusu olduğunda, bir şekillendirme yöntemi olarak değerlendirilebilir. Prototip modelleme el ile şekillendirilemeyecek kadar karmaşık formların şekillendirilmesinde oldukça başarılı bir yöntemdir. Üç boyutlu tasarım programlarının ve yazıcıların seramik porselen mutfak eşyası üretiminde kullanılmasının üretim yöntemleri açısından olasılıkları ve bakış açılarını genişleten bir etkisi olduğu görülebilmektedir.

Üç boyutlu tasarım ve Prototip modelleme yöntemi, seramik porselen mutfak eşyası üretiminde, karşılaşılabilecek sorunlara pratik çözüm ve sonuca daha hızlı ulaşılabilmesi açısından günümüz üretimine ışık tutmaktadır.

KAYNAKÇA

https://www.3bfab.com/kullanim-alanlari/3d-baski-sonrasi-kalip-islemleri
http://www.cad2parts.com/3dprototip_sls.php
http://www.raft.com.tr/zortrax-3d-yazici
http://www.3durak.com/sayfa-3d_tarama-15
https://www.muhendisbeyinler.net/prototipleme-nedir/
http://mustafadeliceoglu.com/solidworks/prototip-modelleme-ve-hizli-prototip-hizmetleri/
http://www.prototipyap.com/siksorulansorular.htm (3
http://www.voksel.com.tr/uygulamalar/hizli-3d-prototip-uretimi
https://kedkem.com/urunler/3-boyutlu-yazicilar/3-boyutlu-yazicilar-hakkinda-genis-bilgi-10538.htm

RESİM KAYNAKÇA (Kütahya Porselen Üretim Örnekleri)
Özcan Olca Tasarımları

MANİSA VALİDE SULTAN CAMİSİNİN 'BANA NAKKAŞ ÜSLUBU' ÇİNİLERİ

(MANİSA VALİDE SULTAN MOSQUE 'BABA NAKKAŞ STYLE' TILES)

Nuray DÖNMEZ*

In this paper; Manisa Valide Sultan Mosque Blue and White tile panels' patterns' in Baba Nakkaş Style will be tried to be determined by determining similarities and differences with the pattern understanding in the development process.

In between the middle of the XV. century and the beginning of the XVI. century, the production of white clay ceramics was introduced in to the classical Ottoman Ceramics and presumed as accomplishment. This is a new and a prosperous period for the Turkish Ceramic and Tile Art. Arts started to improve with the support of Mehmed the Conqueror. During this period of progression, all art forms were being effected by the "The Style of Palace". Resembalance in progress was seen in tiles and ceramic arts also.

In this period, the style known as "Baba Nakkaş" is determined as the first style of the blue-white group and continues its influence over a long period until the reign of Süleyman the Magnificent era.In this study all Baba Nakkaş motifs will be examined in detail. The pattern on the tiles at different scales will be described in schematic drawings by examining them within the framework of the composition rules.

GİRİŞ

Bu bildiride; Manisa Valide Sultan Camisinin mavi-beyaz tekniğinde üretilen Baba Nakkaş üslubu pencere alınlıklarını desen özellikleriyle ele alarak, Türk Çini Sanatı içindeki yeri ve önemini açısından incelemeyi hedeflemekteyiz.

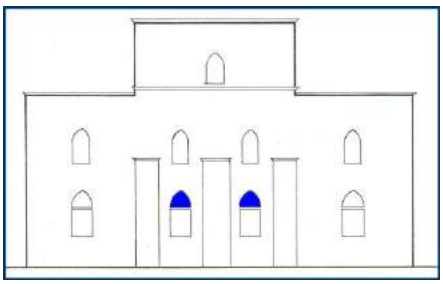
Manisa Valide Sultan Cami 1522-23 yıllarında Yavuz Sultan Selim'in eşi, Kanuni Sultan Süleyman'ın annesi Ayşe Hafsa Sultan tarafından, külliye ile birlikte yaptırılmıştır. Mimarı Acem Ali'dir[1]. Osmanlı mimarisinin ildeki en önemli örneklerinden olan külliye geniş bir alanın ortasındadır. Cami, Sıbyan Mektebi, Hanıkâh (Tekke), İmaret, Şadırvan ve iki Medreseden meydana gelen yapı topluluğuna 1538'de Çifte Hamam, 1539'da Darüşşifa, eklenmiştir. Kurtuluş Savaşı sırasında Hanıkâh ve İmaret yanmış ve yıkılmıştır. Günümüzde bu yapıların yeri Sultan Parkı'na dönüştürülmüştür. Ünlü mesir macununun halka dağıtıldığı cami olması sebebiyle Mesir Cami adıyla da anılmaktadır.

Külliyenin en önemli yapısı olan Manisa Valide Sultan Cami, kesme taş ve tuğladan, oldukça sade bir üslupta yapılmıştır. Bu sadelik caminin bezemesinde de hissedilir. Yapının iç ve dış bölümlerinde taş, alçı, ahşap, kalem işi ve çini süslemeler mevcuttur. Mihrabı mermerden olup nişi mukarnaslıdır. Geçme

* Öğr. Gör. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Eski Çini onarımları Anasanat Dalı, İstanbul.

[1] Hakkı ACUN, **Manisa'da Türk Devri Yapıları**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, VI. Dizi, Sayı:56, Ankara, 1999, s.147.

motifleriyle bezeli mermer minberi döneminin önemli eserlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Kubbe ve mihrap nişi ile son cemaat yerinde geç devir kalem işleri görülür. Giriş kapısının sağında bulunan ahşap kadınlar mahfilinde ise caminin inşa tarihi ile uyumlu sade bir üslupla bezeli kalem işleri bulunmaktadır. Bildirimizin konusu olan Mavi-Beyaz çini alınlıklar mihrabın sağ ve solunda bulunan pencerelerin üstünde yer alır. (Çizim: 1).



Çizim: 1- Valide Cami mihrap duvarında alınlık panolarının yerleşim planı.
(Hakkı ACUN, *Manisa'da Türk Devri Yapıları*, Ankara 1999, s:155, ç:7)

Mavi-Beyaz'lar, Osmanlı dönemi çini sanatının başlangıcında sır altı tekniğinin öncü grubu olarak karşımıza çıkarlar. Bunlar silika yoğunluklu sert, pürüzsüz beyaz hamurlu, ince beyaz astarlı, şeffaf sırlı, büyük titizlik ve ustalıkla işlenen desenleriyle yüksek kaliteli ürünlerdir[2]. 15. yüzyılın ilk çeyreğinden 16. yüzyılın ortalarına kadar üretilen çini ve seramikler tek renk şemalarına karşın farklı üslup gruplarıyla zengin bir oluşum sergilerler.

Kaynaklar mavi-beyaz grubun üretiminde çeşitli merkezlerin varlığını işaret eder. İlk örneklerin; çini programının uygulanacağı yapılarda, tasarıma göre yerinde kurulan geçici atölyelerde gerçekleştirilmiş olduğu ileri sürülmektedir. İznik zamanla hem çini hem de seramik üretiminin en önemli ve uzun soluklu merkezi haline gelirken, Kütahya ikinci merkezdir[3]. Diğer taraftan, bir grup yüksek kaliteli mavi-beyaz çini imalatı için İstanbul atölyelerinin varlığı da tartışılmaktadır[4].

Manisa Valide Sultan Cami alınlıklarının İznik'te üretildiği kabul edilmektedir[5]. Bunlar mavi-beyazların ilk grubu olarak tanımlanan "Baba Nakkaş" üslubundadır. Üslubun, Fatih Sultan Mehmed'in hamiliğinde, Topkapı Sarayında kurulan sanat atölyelerinde "Baba Nakkaş" olarak adlandırılan Nakkaş Mehmed tarafından geliştirildiği bilinmektedir.[6] Bu yeni üslup, mavi-beyaz seramiklerin yüz yılı aşan üretiminde en karakteristik olan, kendi içinde de devirlere ayırabileceğimiz bir gelişim süreci sergileyen gruptur. Fatih Sultan Mehmed döneminden başlayarak, Kanuni Sultan Süleyman'ın saltanatının ilk on yılına değin birbirini

[2] Gönül Öney, "Çini ve Seramik" **Osmanlı Uygarlığı 2**, Editörler: Halil İnalcık, Günsel Renda, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2004, s. 708.
[3] Ara Altun, v.d. **Osmanlı'da Çini Seramik Öyküsü**, İstanbul Menkul Kıymetler Borsası, s: 212, 213
[4] Gülru Necipoğlu, "From International Timurid to Otoman A Change of Taste İn Sixteen-Century Tiles" **Muqarnas 7**, 1990.
[5] ATASOY, N., RABY, J.**, İznik**, Alexandrian Press, Londra, 1989, s.105-106.
[6]ÜNVER, S., **Fatih Devri Saray Nakışhanesi ve Baba Nakkaş Çalışmaları**, İstanbul Üniversitesi Milli Kültür Eserleri Tesisi:I, İstanbul, 1958.

izleyen dört saltanat devri süresince etkili olmuştur. Üslubun seramiklerdeki yoğun üretimine karşın çini örnekleri hem dönem hem de yapılardaki kullanım alanı açısından sınırlıdır[7]. Bursa Muradiye Külliyesindeki Şehzade Mahmud Türbesi'nin (1506–7) iki farklı, Şehzade Ahmed Türbesi'nin (1512-13) tek tip bordür çinileri ile Kütahya Kurşunlu Cami'nin 1520 yılında geçirdiği onarım sırasında mihrap üzerine yerleştirildiği kabul edilen mavi-beyaz karosu, üslubun az sayıdaki örneklerindendir.

Çalışmamızda; ele aldığımız Manisa Valide Sultan Cami'nin Baba Nakkaş üslubundaki alınlık panolarının ise farklı ölçü ve biçimdeki karolarla oluşturulmuş, en büyük boyutlu (Sol Pano: 131x86 cm, Sağ Pano: 135x85 cm), motif çeşitliliğinin yanı sıra kompozisyon kurgusu açısından ise en mükemmel parçaları olduğunu tespit etmekteyiz.

Camide mihrabın sağ ve solundaki pencere üstlerinde yer alan her iki panonun da benzer kompozisyon alanları içinde geliştirilen desenleri, simetrik şemalıdır. Kompozisyon alanlarının aynı dönem "*Şam İşi*" çini alınlıklarında gördüğümüz düzenleme biçimi ile benzerliği dikkat çeker. Bu benzerlik; panoların üretim sürecinde, İznik'te bir geçiş döneminin varlığını işaret ederken, "*Baba Nakkaş*" üslubunun son dönem üretimini de vurgular niteliktedir. Ancak alınlıkların zemini üslubun ilk devir örneklerindeki gibi koyu kobalt renktedir.



Fotoğraf: 1-2 Mihrabın solunda ve sağındaki pencere üstü alınlık panoları.

Soldaki alınlıkta (Fotoğraf:1) kompozisyon alanları hatayi ve rumi saplarının son derece ustalıkla yerleştirilmesiyle birbirinden ayrılmıştır. Mihrabın sağ tarafında yer alan panoda ise birbirinden bağımsız dört kompozisyon alanı zencireklerle sınırlandırılmıştır (Fotoğraf. 2). Alınlık panolarında sınırları cetvellerle belirlenen tek bölüm; panoların merkezindeki düğüm motifi ile düzenlenmiş dikdörtgen kartuşlardır. Her ikisi de simetrik şemalı olan panoların merkezindeki bu alanda; celi sülüs hatla, mihrap ayeti olarak da bilinen Âli İmrân suresinin 37. ayetinden, birbirini tamamlayan birer bölüm bulunmaktadır (Fotoğraf:3-4). Sağdaki panonun kartuşunda; "*Zekeriya onun yanına mabede ne zaman girse*" soldaki panonun kartuşunda; "*beraberinde yiyecekler bulurdu Ya Meryem*" ibareleri bulunmaktadır. Yazıların zemininde, daha küçük boyuttaki "*Baba Nakkaş*" hatayi motiflerinin, helezoni kıvrık dallar üzerine yerleştirilmesiyle oluşturulan bezeme, mavi-beyaz grubun "*Haliç İşi*" (Helezoni Tuğrakeş) üslubunu hatırlatır.

[7] DÖNMEZ, N., "Erken Osmanlı Dönemi Mavi-Beyaz Çinilerinde Desen" **Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu, 16-18 Kasım 2006, Bildiriler,** Cilt 2**,** İzmir, 2006, s.



Fotoğraf: 3-"*Zekeriya onun yanına mabede ne zaman girse*" ibareli kartuş.



Fotoğraf: 4- "*Beraberinde yiyecekler bulurduYa Meryem*" ibareli kartuş.

Panolarında yazılı kartuşların dışındaki alanlarda rumi üslubu motifler tek veya hatayi üslubu motifleriyle birlikte kullanılmıştır. Formlarına göre [düz, simetrik "*sencide*" (Çizim: 2-3), kanatlı], kompozisyondaki işlevlerine göre [tepelik, ortabağ (Çizim: 4-5), ayırma rumi, kapalı form], çizilişlerine göre [sade, dilimli, hurdeli (Fotoğraf: 8), sarılma rumi (Çizim: 6)] gruplandırılan rumi motifleri[8] alınlık panolarında tanımlanan tüm çeşitleriyle yer alır.



Çizim: 2



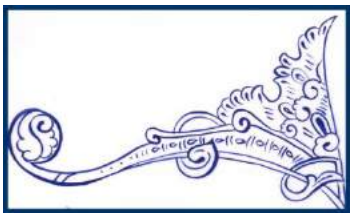
Çizim: 3



Çizim: 4



Çizim: 5



Çizim: 6

Panolarda sadece rumi üslubu motiflerle oluşturulan desen celi sülüs hatlı kartuş ile hatayi ve rumi üslubu motiflerle düzenlenen geniş bordürlerin arasındaki kemerli alanlarda görülür. Bu alanda kullanılan motifler, diğer bölümlerinde gördüğümüz rumi motifleriyle karşılaştırıldığında küçük ve sade çizimleriyle dikkat çeker (Çizim:2-3). Desenin sadece rumi üslubu motiflerle düzenlendiği bir diğer alan ise mihrabın sağındaki panonun alt bölümünde, zencirek motifleriyle sınırlandırılmış geniş bordürdür (Fotoğraf: 5). Motiflerin dikey eksenli yerleştirildiği bu alanda kompozisyon ½ tekrar ilkesiyle düzenlenmiştir. Bordürde Osmanlı döneminde ilk kez II. Bayezid devri süsleme programında görülen düğüm motiflerine de yer verilmiştir.



Fotoğraf: 5- Mihrabın sağındaki panonun rumi motiflerle bezeli bordürü.

Panolar geniş bir bant şeklindeki bordürlerle sonlanır. Her iki panoda da bu alanlar hatayi ve rumi üslubu motiflerin kendi sapları üzerinde yerleştirilmesi ile

[8] Sitare TURAN, BAKIR, *İznik Çinileri ve Gülbenkyan Koleksiyonu*, Ankara 1999, s.197-204.

düzenlenmiştir. Mihrabın sağındaki panonun bordüründe hatayi motifleri küçük ve sade çizimleriyle üslubun ilk devir örneklerini çağrıştırır (Fotoğraf: 6-7). Rumi üslubu motifler ise yine rumi motifleriyle bezenmiş, hurdelenmiştir (Fotoğraf: 8).


Fotoğraf: 6


Fotoğraf: 7


Fotoğraf: 8

Her iki panoda da bordür deseni bir birimin tekrarı ilkesiyle oluşturulmuştur. Bu aynı zamanda bir birimde kullanılan motiflerin de tekrarını zorunlu kılmaktadır. Sağdaki panoda desen penç ve gonca motifleriyle tekrarlanır. Mihrabın solundaki alınlıkta kesintisiz bir şerit halinde tüm panoyu kuşatan geniş bordür de iri hatayi ve sarılma rumi motifleriyle düzenlenmiştir (Fotoğraf. 9).


Fotoğraf: 9- Mihrabın solundaki panonun hatayi ve rumi bezemeli bordürü.

Sağdaki panoda olduğu gibi bir birimin tekrarı ilkesiyle düzenlenen bordüründe, karşılıklı yerleştirilen ve birbirinin aynadaki aksı görüntüsünde olması gereken motiflerin detaylarında, birbirlerinden bağımsız biçim ve bezeme özelliklerine yer verildiği görülür. Bu nedenle diğer panonun aksine bordüründeki tüm motifler adeta eşsizdir.

Baba Nakkaş üslubunun tek taç yapraklı hatayi çiçekleri karakteristiktir. Ancak bu panodaki hatayi çiçekleri çift taç yapraklıdır. Ayrıca üslubunun yuvarlatılmış, üç boyutluluk etkisi yaratan, çizimlerinden farklı olarak motifler sivri uçlu çizilmiştir (Çizim: 7-8).


Çizim: 7


Çizim: 8


Çizim: 9


Çizim: 10

Penç motifleri ise katmerli çizilmiştir. Bu motiflerin katmanlarını oluşturan yapraklar, tek yönlü hareketle, çark-ı felek tarzında yerleştirilmiştir (Çizim:9-10). Kompozisyonun bir diğer öğesi olan sarılma rumi motifleri de hatayi çiçeklerindeki gibi adeta üst üste katmanlardan oluşturulmuştur (Çizim: 6). Bordürdeki tüm motifler bugüne değin aynı grup içinde örneğine rastlamadığımız kadar detaylıdır. Hatayi ve rumi motiflerinin yoğun, adeta taşkın bezemesi; çizikleme, noktalama ve damla formundaki damarlarla detaylandırılmıştır.



Çizim: 11 Çizim: 12 Çizim: 13 Çizim: 15 Çizim: 15

Baba Nakkaş üslubu yaprak motiflerinin en belirgin özelliği, küçük, sade, yuvarlak hatlı ve damla formundaki damar çizgileridir (Çizim: 11). Yaprakların uçlarının kıvrılıp, kendi üstlerine bükülmesi, geniş yaprakların yuvarlatılması, kıvrık dalları kavraması için goncaların dallara tutturulması ile üç boyutluluk hissinin belirginleşmesi sağlanmaktadır (Çizim: 12-15). İncelediğimiz panolarda hatayi üslubu çiçek motiflerinin birbirinden büyük farklar ortaya koyan ölçü ve biçimlerdeki çizimlerine karşın, yaprak motifleri küçük ve sade çizilmiştir.

Özet ve sonuç olarak; Mavi-beyaz çini ve seramikler, Osmanlı döneminin başlangıcında, sır altı tekniğinin öncü grubu olarak karşımıza çıkarlar. Tek renk şemasına karşın farklı üsluplarıyla zengin bir oluşum sergilerler. “Baba Nakkaş” üslubu, yüz yılı aşan mavi-beyaz çini ve seramik üretiminde, kendi içinde de devirlere ayırabileceğimiz bir gelişim süreci sergileyen en karakteristik gruptur. Üslubun seramiklerdeki yoğun üretimine karşın çini örnekleri hem dönem hem de yapılardaki kullanım alanı açısından sınırlıdır. İncelediğimiz Manisa Valide Sultan Cami, Baba Nakkaş pencere üstü alınlıklarının, üslubun az sayıdaki çinileri arasında ölçü ve biçimiyleriyle en büyük, motif çeşitliliği ve kompozisyon kurgusu açısından ise en mükemmel örnekleri olduğunu tespit etmekteyiz.

KAYNAKÇA

ACUN, H., Manisa’da Türk Devri Yapıları, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, VI.Dizi, Sayı:56, Ankara, 1999, s.147-155.

ALTUN, A., v.d, Osmanlı’da Çini Seramik Öyküsü, **(Ed. Prof. Dr. Ara Altun), İstanbul Menkul Kıymetler Borsası, 1998.**

ATASOY, N.- RABY, J., İznik, Alexandrian Press, Londra, 1989.

BAKIR, TURAN, Sitare İznik Çinileri ve Gülbenkyan Koleksiyonu, Kültür Bakanlığı Yayınları 2338, Osmanlı Eserleri Dizisi: 15, Ankara 1999, s.19-204.

DÖNMEZ, N., “Erken Osmanlı Dönemi Mavi-Beyaz Çinilerinde Desen”
Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu, 16-18 Kasım 2006,
Bildiriler, Cilt 2**,** İzmir-Türkiye, 2006, s. 439-450.

NECİPOĞLU, **G.,** “From International Timurid to Otoman A Change of Taste İn Sixteen-Century Tiles” **Muqarnas 7**, 1990.

ÖNEY, G., İslam Mimarisinde Çini, Ada Yayınları, İstanbul, 1987.

ÖNEY, G., “Çini ve Seramik” **Osmanlı Uygarlığı 2**, Ed: Halil İnalcık, Günsel Renda, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2004, 699-735.

ÜNVER, S., Fatih Devri Saray Nakışhanesi ve Baba Nakkaş Çalışmaları, İstanbul Üniversitesi Milli Kültür Eserleri Tesisi:I, İstanbul, 1958. [9]

DUVAR YÜZEYİ SERAMİK ÇALIŞMALARINDA İLGİ ADALAN

(İLGİ ADALAN IN THE WORKS OF CERAMIC WALL SURFACE)

Gülşen KAHRAMAN*
Azize Melek ÖNDER**

ABSTRACT

He had earned aesthetic appearance by using many different techniques with the ceramic applications on the wall surface, over the years. One of the artists who works on the wall surface ceramic works by creating their own style is İlgi Adalan. The artist is interested in geometric forms with the works which is dominated by black and white. It creates a modular system by bringing these forms side by side and, while forming these forms, reflects some details of nature to the art. There is a style that uses matt / shiny surfaces together. The purpose of this study is to give information about the contemporary Turkish artist, İlgi Adalan and to explain in the artistic way, the work of ceramic wall panels made on the wall surface.

Keywords: Ceramics, Ceramic Wall Panel

GİRİŞ

Seramik sanatı içinde önemli bir üretim alanına sahip olan seramik pano çalışmaları mimari duvar yüzeyi üzerinde estetik görünüme sahiptir. Seramik malzeme, diğer malzemeler yanında mekân için özgün bir çizgi yaratmada kullanılmaktadır (Okumuş, 2013: 338). Seramik panonun ana malzemesi pişmiş kildir. Sonsuz biçimlendirme ve estetik yorumlama imkânı sunan seramik malzeme, çeşitli üretim teknikleri kullanılarak dış ve iç mekânlarda sanatsal anlatımları zengin, işlevsel ve sanatsal özellikleri ile görsellik sağlamaktadır (Kuran, 2008: 14).

Çalışmanın Amacı, Konusu ve İçeriği:

Bu çalışmanın amacı, çağdaş Türk sanatçısı olan İlgi Adalan hakkında bilgi vererek, duvar yüzeyine yapmış olduğu seramik pano çalışmalarını sanatsal açıdan değerlendirerek anlatmaktır. Bu alanda çok sayıda ürün vermiş olan İlgi Adalan'ın iç ve dış mekân'a çalışılmış olan seramik pano tasarımlarından seçmeler yapıp, inceleme kapsamında değerlendirilecektir.

Araştırmanın duvar yüzeyine çalışılmış olan eserlerin özgünlüğünü ortaya çıkarmaya yönelik bir çaba olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Bu doğrultuda bu çalışma gelecek çalışmalara kaynak olması bakımından önem taşımaktadır.

İlgi Adalan Hayatı (1936)

* Öğr.Gör., Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Teknik Bilimler MYO, El Sanatları Bölümü, Karaman.

** Dr. Öğr. Üyesi, Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü.

1936 yılında Bursa'da doğmuştur. Siyah-beyazın hâkim olduğu soyut seramik formlarıyla tanınan Adalan, 1953-1959 yılları arasında eğitim aldığı Güzel Sanatlar Akademisi'nde Cemal Tollu atölyesinde resim çalışmıştır (Uzunköprü, 2006:18).



Fotoğraf: 1, İlgi Adalan **Kaynak:** Gülşen Kahraman, Kişisel İletişim, 2017, İstanbul

1959 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olmuştur (Ulueren, 2007:97). Mezun olduktan sonra bir süre cep ve arena tiyatrolarında görev almış, daha sonra resme dönerek beş yıl resim hocalığı yapmıştır. Adalan'ın seramiğe ilgisi 1960 yılında Gorbon Seramik Fabrikası'nda görev almasıyla başlamaktadır (Bakırcı, 2008: 28).

MİMARİ DUVAR YÜZEYİ ÇALIŞMALARI

Hayatını seramiğe adamış olan İlgi Adalan, seramik sanatının her alanında çalışmalar meydana getirmiştir. Ortak bir formun değişken yapılarını araştırıcı bir yöntem izlemiştir (Uzunköprü, 2006: 18).

Gezgin (2002)'in İlgi Adalan'a ait bir mülakatında, "*İlgi Adalan bir sanatçı olarak ısrarcı ve sanatına inanan bir kimliğin uzantısı boyutunda varlığını tanımlıyor ve giderek hayatını da bu gerçeklik üzerine kuruyor. Onun için her şey, özellikle 'plastik malzemeler' yaratıya giden, yaratıyı yeniden var eden aracı unsurlar ve elemanlar sadece. İlgi Adalan için sanat; yaratıcı bir kimliğin kendini deşifre etmesi, giderek yeniden tanımlayarak biçimlendirmesi anlamına geliyor*".

Ulueren (2007)'in İlgi Adalan'a yönelik bir mülakatında sanatçının kendi çalışmalarına ilişkin ifadelerinin şu şekilde olduğu görülmektedir: "*Seramiklerimin kişilikli olmasına dikkat ederim. Burada değinmek istediğim günlük yaşam içindeki fiili kişiliğim değil, kendi yaratım sınırsızlığımdaki kişilik. Bu kişiliğimin yapıtlarıma aksetmesine çok önem veririm. Bunun yanında maddenin tahta, kil, mermer, hangi materyal olursa olsun, özündeki fiziki karakterinin yapıtlarımın formları ile bütünleşmesine çok dikkat ederim. Bu da maddenin özünün çok iyi özümsenmesiyle gerçekleşebilir. Ben tamamen spontan işler yapan bir sanatçıyım, etkiden hep kaçtım, birisinin yaptığı işi takip etmek istemedim. Bu işlerin kitaplarına dahi bakmadan, kendim yapacağım diye düşünerek tasarladım. İşlerim tamamen tasarım, sanat endişesi taşıyan tasarımlar, o endişeyi taşıyorum, endişeyi kaldırırsanız sanat olmaz. Zor olanı yapıyorum, kolayı sevmem, teknik olarak en zor olan işi yapmaya çalışıyorum. Bu arada resim kökenli olmam işimi daha da şanslı kılıyor*".

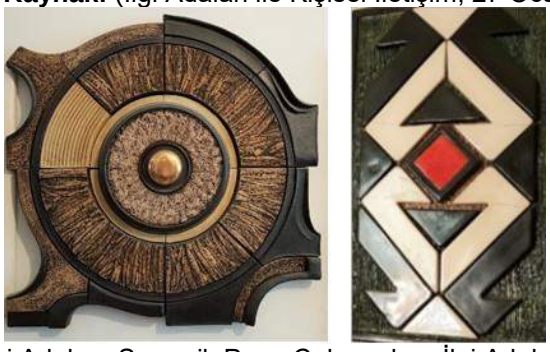
Seramiği hemen hemen bütün olanakları ve boyutlarıyla değerlendiren çalışmaların sahibi olarak, kendi yaratıcı kişiliğini de ortaya koyarak oluşturduğu "*Mimari Panolar*" onun özgün bir yanını ortaya koymaktadır (Gezgin, 2002: 30-32).

Sanatçının duvar yüzeyi pano çalışmalarında soyut dışavurumcu bir üslup görülür. Geometrik formları kullanmaktadır. Yatay, dikey konstrüksiyonunu birlikte

ele alan, dairelerin ve kesin hatlı dörtgenlerin soyut ve geometrik kompozisyon tasarımı içinde, binanın bütün görsel unsurlarını da hesaba katarak farklı bir görsel etki sunmaktadır (Aslıtürk, 2015: 99). Bu formları yan yana getirerek modüler bir sistem oluşturmaktadır. Bu düzeni gerçekleştirirken de doğadaki bazı ayrıntılardan da etkilenerek sanatına yansıtmaktadır (Hoşnut, 2006:6). Ayrıca Adalan son dönem çalışmalarında mat/parlak yüzey ve altın uygulamalarına da yer vermektedir (Özer, 1997: 34).



Fotoğraf: 2, İlgi Adalan, Seramik Pano Çalışmaları, İlgi Adalan Koleksiyonu, İstanbul. **Kaynak:** (İlgi Adalan ile Kişisel İletişim, 27 Ocak 2017).



Fotoğraf: 3, İlgi Adalan, Seramik Pano Çalışmaları, İlgi Adalan Koleksiyonu, İstanbul. **Kaynak:** (İlgi Adalan ile Kişisel İletişim, 27 Ocak 2017).



Fotoğraf: 4, İlgi Adalan, Seramik Pano Çalışmaları, **Kaynak:** (Gezgin, 2002: 41, 43, 45).



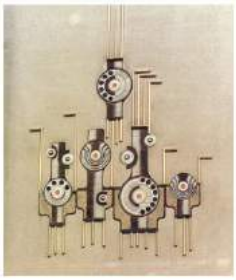
Fotoğraf: 5, İlgi Adalan, Seramik Pano Çalışmaları, **Kaynak:** (Gezgin, 2002: 37, 41, 44).



Fotoğraf: 6, İlgi Adalan, Seramik Pano Çalışmaları, **Kaynak:** (İlgi Adalan ile Kişisel İletişim, 27 Ocak 2017; https://tr.pinterest.com/pin/144396731775681760/, Erişim Tarihi: 25.04.2018; Gezgin, 2002: 44, 45).



Fotoğraf: 7, İlgi Adalan, Seramik Pano Çalışmaları, **Kaynak:** (Gezgin, 2002: 31, 42, 47, 44).



Fotoğraf : 8, İlgi Adalan**,** Seramik Pano, Gima Alışveriş Merkezi Duvarı, İstanbul, 1980, **Kaynak:** (İ. Adalan ile Kişisel İletişim, 27 Ocak 2017; Gezgin, 2002: 46).



Fotoğraf: 9, İlgi Adalan, Seramik Pano, Apartman Girişi, 1985, Kadıköy, İstanbul, **Kaynak:** (Gezgin, 2002: 44).



Fotoğraf: 10, İlgi Adalan **Kaynak:** (İlgi Adalan ile Kişisel İletişim, 27 Ocak 2017)

SONUÇ

Hayatını sanatına adamış olan İlgi Adalan, seramik sanatının her alanında ürünler meydana getirmiştir. Endüstriyel seramikten duvar yüzeyi seramik panolara, soyut ve özgün tasarımlardan kullanım eşyasına kadar geniş bir bakış açısı içinde üretkenliğini sürdürmektedir. İlgi Adalan'ın Seramik Pano ve Rölyef Seramikleri, tarih boyunca var edilen rölyeflerden çok farklı bir tasarımın, mimariyle birlikte oluşturan görsel dizaynın üslup özgünlüğü ile ortaya koyduğu bir ayrıcalıklı boyut olarak ortaya çıkmaktadır. Mimari yapılar olan binaların özelliklerine göre yeniden tasarlanıp şekil verilmesi ve tüm bunlar yapılırken de sanatçının özgün yaklaşım modeli ve üslubunun devreye girmesi panoları özgün ve ayrıcalıklı kılan yönlerdir (Gezgin, 2002: 32).

KAYNAKÇA

Okumuş, Halide (2013), Geçmişte ve Günümüzde Seramiğin Kullanım Alanları, 7. Uluslararası Pişmiş Toprak Sempozyumu, Eskişehir, s.333-347.

Aslıtürk, G. E. (2015). 20.Yüzyılda Türk Seramik Sanatı (Son Çağ). Ankara: Gece Kitaplığı.

Bakırcı, G. (2008). 20. Yüzyıl Türk Seramik Sanatçılarının Kültürel Üretimlerindeki Düşünsel Altyapılar, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Gezgin, Ümit (2002). İlgi Adalan, (1. Baskı). İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.

Hoşnut, G. R. (2006). Üretim Tekniklerine Göre Seramik Pano Uygulamaları, Türkiye'deki Örnekler ve Bir Sergi, Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale.

İlgi Adalan ile kişisel iletişim, 27 Ocak 2017

Kuran, Şule (2008), Özgün Seramik Yüzeylerin İç Mekan Düzenlemelerinde Kullanımı, Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.

Uzunköprü, Ş.G. (2006). Cumhuriyet Sonrası Türk Seramik Sanatı'nda Kabartma Yüzey Üzerindeki Gelişen Dekoratif Betimlemeler ve Kişisel Uygulamalar, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne

Ulueren, Ş. D. (Eylül-Ekim, 2007). Seramiğin Çerçeveyle Buluşması ve İlgi Adalan, Sanat/Art Dergisi 22/ 97.

Özer, L. (1997). Hamiye Çolakoğlu, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1, 373. İstanbul:Yem Yayın.

(İlgi Adalan ile Kişisel İletişim, 27 Ocak 2017).

https://tr.pinterest.com/pin/144396731775681760/, Erişim Tarihi: 25.04.2018

SELÇUKLU SANATINDA GÖRÜLEN TURKUAZ RENKLİ SERAMİK KAPLAR

(TURQUOISE COLORED CERAMIC CONTAINERS IN SELJUKU ART)

Azize Melek ÖNDER*
Gülşen KAHRAMAN**

ABSTRACT

Human beings have found various ways to express themselves and put it into their daily lives. The examples of turquoise vessels seen during the Seljuk period came up to date as an example of this. In general, the art of Seljuk Ceramics can be said to be the existence of vessels made in many different ways and styles. This difference can sometimes be attributed to the appearance of the cabinet and sometimes to the color of the seal used on it.

This study was carried out to investigate why turquoise color which is anticipated in ceramic culture is important in terms of Turkish culture and to find out which type of color is used more intensively in this type of cup. At the same time, turquoise colored vessels produced in this period were collected and form characteristics under different names according to their construction methods.

Keywords: Turquoise, ceramic, Seljuk, cap

GİRİŞ

Seramik sanatı bir kültür öğesi olarak renk, dekor ve kap tiplerindeki çeşitlilik ile kültürlere ve dönemlere ait ipuçları vermektedir. İlk seramik örneklerinin yüzeyleri, toprak tonları ile renklendirilmiştir. Seramik sanatının gelişmesiyle birlikte renk skalasında yeni buluşlar görülmeye başlamıştır. Sırın keşfi ile birlikte seramik sanatında daha canlı ve parlak renkler otaya çıkarılmıştır. Bununla birlikte sırın keşfi ve gelişimi ile seramik yüzeylerde daha önce görülmeyen renk tonları oluşturulmuştur.

Selçuklu sanatında görülen turkuaz rengin sadece kap yüzeylerini renklendirmediği, bu rengin mimari yapılarda da kullanıldığı görülmektedir (Irwin, 1997: 78). Bu sebeple Selçuklu sanatında oldukça fazla kullanılmış olan turkuaz rengin neden bu kadar önemli bir renk olduğu irdelenmelidir. Aynı zamanda bu dönemde görülen kap türlerinin hangisinde turkuaz rengin kullanıldığını saptamak konunun amacını oluşturmaktadır. Bu bağlamda online olarak ulaşılabilen bütün yurt dışı müzeleri taranmıştır. Aynı zamanda bu konu ile ilgili olarak yayınlanmış kitap, makale, bildiri gibi kaynaklardan da yararlanılmıştır.

Selçuklu seramik sanatında kullanılan turkuaz rengin kaynağı irdelendiğinde Göktürk bayrağının renginden geldiği varsayılabilir (Küçük, 2010: 197). Selçuk geleneklerinde nazara ve büyüye karşı turkuaz rengin kullanıldığına inanılmaktadır (Balyemez, 2016: 563). Bu bilgilerden yola çıkılarak Selçuklu Seramik sanatında üretildiği tespit edilen kaplarını üzerindeki turkuaz rengin yukarıda bahsedilen amaçlar doğrultusunda kullanılmış olması mümkündür. Bu

* Dr. Öğr. Üyesi, Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi, Seramik Bölümü, Konya.
** Öğr. Gör. Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi.

doğrultuda Selçuklu döneminde üretildiği bilinen turkuaz renkli kaplara aşağıda değinilmiştir.

1.Turkuaz Renkli Bardaklar

Halk arasında genellikle pişmiş toprak, cam, metalden yapılmış testi biçimli su kabına "bardak" adı verilir. Günümüzde su vb. sıvı maddeleri içmek için kullanılan ve genellikle camdan yapılan kaplara da aynı ad verilmektedir. Arkeolojik yayınlarda kenarı çoğunlukla dışa doğru açılan, ağız veya gövde genişliği kap yüksekliğinden az olan, ağız çapı da genellikle 15 cm den daha geniş olmayan kaplara "bardak" adı verilmektedir (Ökse, 1999: 57).



Fotoğraf 1: Bardak, 12.yüzyıl, b:13,5-e:14 cm (Anonim, Bardak, 2018).



Fotoğraf 2: Bardak, 12. Yüzyıl, b:8,7-e:18,6 cm (Watson, 2004: 342).



Fotoğraf 3: Bardak, 12.-13. Yüzyıl, b:41,2-e:26 cm (Watson, 2004: 315)



Fotoğraf 4: Bardak, 12-13. Yüzyıl, b:17,4-e:14,5 cm (Watson, 2004: 316).

Bardak kelimesi, derleme Sözlüğü'nde Bardag, Bardak, Bardah sözcükleri ile ifade edilmiştir. Tarama Sözlüğü'nde ise Bartak, Sagrak, Sugrak kelimeleri eş anlamlı olarak kullanılmıştır. Altın, gümüş gibi değerli metallerle, camın çok yaygın kullanılmadığı 10. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar seramik ve sıvı kapları ise Billur, Billur Bardak, Sır Bardak, Billur Kupa gibi isimler almıştır (Şahin, 1999: 76). İngilizce "Tankard Jug" olarak geçmektedir.



Fotoğraf 5: Bardak, 13. yüzyıl b:20,8-e:16,8 cm (Anonim, Bardak, 2018).



Fotoğraf 6: Bardak, 12. Yüzyıl (Anonim, Bardak, 2018).



Fotoğraf 7: Bardak, 12. Yüzyıl (Anonim, Bardak, 2018).

Bardak biçimleri genellikle gövde, ağız, boğaz, taban ve kulp kısımlarından oluşmaktadır. Selçuklu döneminde görülen turkuaz bardaklar incelendiğinde yedi farklı bardak biçiminin var olduğu saptanmıştır.

2. Turkuaz Renkli İbrikler

İbrik, kimi kaynaklarda Arapça berk "parlamak" kökünden geldiği ileri sürülse de, bazı kaynaklarda farsça "abriz" su döken" kelimesinin Arapçalarmış şekil olarak tarif edilmiştir. Günümüzde ibrik kelimesi abdestan/abdesdan kelimesiyle özdeşleştirilmiştir (Bozkurt-Ertuğrul, 1988:372). İbrik, su şebekesi olmayan her evde bulunan ve israfı önleyen önemli bir kap olarak da tabir edilmektedir (Bozkurt-Ertuğrul, 1988: 375)



Fotoğraf 8: İbrik,12-13.yüzyıl b:10-e:8,5 cm (Watson, 2004: 323)



Fotoğraf 9: İbrik, 12-13. Yüzyıl b:19,1-e:14,6 cm (Watson, 2004: 316)



Fotoğraf 10: İbrik, 12. Yüzyıl, Keşan(Watson, 2004: 314)



Fotoğraf 11: İbrik, 12. Yüzyıl b:29,6-e:15,3 cm (Watson, 2004: 341)

Selçuklu döneminde görülen turkuaz renkli ibrikler incelendiğinde dört farklı biçimde üretilmiş ibrik biçimi görülmektedir.

3. Turkuaz Renkli Kavanozlar

Kavanoz, plastik, cam vb. maddelerden yapılmış ağzı geniş, çeşitli boylarda kap anlamına gelen biçimlerin genel adıdır. Bu tür kapların tarihine bakıldığında eski çağlardan beri süregelen yaygın bir biçim olması bakımından oldukça fazla örneğe sahiptir. Kullanılan hamurun kalitesi, yapılan kavanozun cidar kalınlığı, boyutları, süslemesi v.b gibi ayrıntılar bunun göstergesidir.



Fotoğraf 12: Kavanoz, 12. yüzyıl, b:29-e:26,2 cm (Watson, 2004: 335)



Fotoğraf 13: Kavanoz, 12. yüzyıl, b:19-e:17,5 cm (Watson, 2004: 334)



Fotoğraf 14: Kavanoz, 12-13. yüzyıl, b:23,2-e:17,1 cm (Anonim, Kavanoz, 2018)

Selçuklu döneminde üç farklı tipte yapılmış turkuaz renkli kavanoza rastlanmıştır.

4. Turkuaz Renkli Küpler

Küpler, su, pekmez, yağ gibi sıvıları veya un, buğday gibi tahılları saklamaya yarayan, geniş karınlı, dibi dar toprak kaplar olarak bilinmektedir. Küpler, kavanoz biçimlerine benzemelerine rağmen ikisi arasındaki en büyük fark en-boy oranlarında görülmektedir. Küpler, kavanozlara oranla iki katı daha büyük formlar olarak bilinmektedir.



Fotoğraf 15: Küp, 12- 13. Yüzyıl, b:80-e:47 cm (Anonim, Küp, 2018).

Selçuklu döneminde turkuaz renk ile süslenmiş bir adet küp formuna rastlanmıştır.

5. Turkuaz Renkli Sürahiler

Günümüzde, içecek koymaya yarayan cam, plastik, seramik malzemelerden yapılmış kap olarak tanımlanan sürahi Arapça kökenli bir kelimedir (TDK, 2015). Arapça "srh kökünden gelen ṣurāḥ, şeffaf, kristal sözcüğünden türetilmiştir (ET, 2015). Atasoy, *İznik Seramikleri* adlı kitabında Sürahilere "*Carafe*" ismini vermiştir (Atasoy, 1989: 39). "*Carafe*" İngilizce sürahi anlamına gelmektedir.

Ökse'ye göre sürahi testi ile eş anlamlıdır (Ökse, 1999: 63). Testi farsça kökenli bir kelimedir ve *"el"* anlamına gelen "*dest*" sözcüğünden türemiş "*desti*", elle taşınabilen manasında söylenmiş bir sözcüktür. Testi kulplu, geniş gövdeli, dar boğazlı, emzikli ya da emziksiz, ağaçtan ya da pişmiş topraktan üretilmiş su kabı olarak tarif edilebilir (Ökse, 2012: 99).



Fotoğraf 16:Sürahi, 12-13. Yüzyıl, b:15-e:9,8 cm (Watson, 2004: 323)



Fotoğraf 17: Sürahi, 12-13. Yüzyıl, b:25,4-e:12,7 cm (Anonim, 2018)

Selçuklu dönemi seramik sürahiler gövde, boyun, ağız, taban ve kulp bölümlerden oluşmaktadır. Bu dönemde görülen Turkuaz renkli sürahiler iki farklı biçimde yapılmıştır.

6. Turkuaz Renkli Şamdanlar

Arapça şem (mum) kelimesinden Farsça "dan" ekiyle yapılan şem'dan, şamdan "mum taşıyıcı aydınlatma aracı" demektir. Kollarının ucundaki tablalara lamba veya kandil konulan birkaç kollu seyyar lambalıklar da halk arasında şamdan yahut çırakma/çırakman diye anılır. Çeşitli boyda ve biçimlerde bakır, bronz, pirinç, gümüş ve altın gibi malzemelerden yapılan şamdan manevi aydınlatmayı da temsil ettiği için Musevilik başta olmak üzere hemen her dinde özel bir değer ve sembolik anlam taşımaktadır (Bozkurt, 2010: 328).



Fotoğraf 18:Şamdan, 13. yüzyıl, b:14,5-e:15,4 cm (Watson, 2004: 318)



Fotoğraf 19: Şamdan, 12. yüzyıl, b:19,5-e:30 cm (Anonim, Şamdan, 2018)**.**

İslamiyet'te sembolik bir değeri olmamakla birlikte önceleri mihrabın iki yanına konulan bir aydınlatma aracı iken zamanla camilerin vazgeçilmez bir unsuru haline gelmiş ve elektriğin günlük hayata girmesinden sonra da tepesine mum yerine ampul takılarak yine mihrabın yanlarına ve kıble duvarı dibindeki eski yerlerine konulmuştur (Bozkurt, 2010: 329).

Selçuklu döneminde turkuaz renk ile süslenmiş iki farklı şamdan modeline rastlanmıştır.

7. Turkuaz Renkli Şişeler

Farsça kökenli "şişe" günümüzde sıvı maddelerinin konulduğu, dar boyunlu, cam kaplara verilen addır. Yüksekliği genişliğinden fazla olan uzunca boyunlu, nadiren boyunsuz, ağız açıklığı kap derinliğinin yarısından dar olan kaplar, aynı adla anılırlar (Ökse, 1999: 62). Şişeler genellikle uzun ince boyunlu olarak tasarlanmıştır. Bunun haricinde kısa, geniş boyunlu olanları da mevcuttur (Atasoy, 1989: 45). Şişeler, küçük bir tabandan yukarıya doğru açılan oval gövdeli, dar boğazlı olarak binlerce yıldır popüler ve kullanışlı objeler olmuşlardır (Lane, 1988: 74).



Fotoğraf 20:Şişe 12.13. yüzyıl, b:25,7-e:15,4 cm (Watson, 2004: 314).



Fotoğraf 21: Şişe,12. yüzyıl b:25,4-e:16,1 cm (Anonim, Şişe, 2018)**.**



Fotoğraf 22: Şişe, 12 yüzyıl (Anonim, Şişe, 2018).

Selçuklu döneminden kalma seramik şişeler gövde, boyun, taban bölümlerden oluşmaktadır. Bu döneme ait turkuaz renk ile sırlanmış üç farklı tip tespit edilmiştir.

8. Turkuaz Renkli Vazolar

Vazo, İtalyancadan dilimize geçmiş olan bir kelimedir. Günümüzde, içine çiçek konulan kaplar için kullanılmaktadır. Gövde genişlikleri, gövde yüksekliklerinin yaklaşık iki katı kadar olan, ağız çapları gövde genişliğinin yarısından az, boyunlu ya da boyunsuz, kulplu ya da kulpsuz kaplar, bazı yayınlarda "*vazo*" olarak adlandırılmaktadır (Ökse, 1999: 62).



Fotoğraf 23: Vazo, 12-13. Yüzyıl b:18,7-e:11,7 cm (Watson, 2004: 316).

Selçuklu döneminde görülen seramik vazolar, gövde, boyun, ağız, taban bölümlerden oluşmaktadır. Bu dönemde turkuaz renk ile sırlanmış bir adet vazo biçimine ulaşılmıştır.

SONUÇ

Selçuk döneminde yapıldığı tespit edilen sekiz farklı kapalı formlu turkuaz renkli kaba rastlanmıştır. Bunlar alfabetik sıra ile bardak, ibrik, kavanoz, küp, sürahi, şamdan, şişe ve vazo formlarında yapılmış örneklerdir. Bunların arasında en fazla kap biçimine sahip grup bardak formlarıdır. Bardak biçimleri kendi içerisinde yedi ayrı alt gruptan oluşmuştur. Vazo ve küp örneklerinden birer tane mevcuttur. İbrik formundan dört, kavanoz ve şişe formlarından üç, sürahi ve şamdan formlarından iki farklı alt grup tespit edilmiştir. Yukarıda bahsi geçen

formların alt grupları gövde biçimleri dikkate alınarak oluşturulmuştur. Kulp, ağız, boyun, emzik, taban gibi formu oluşturan diğer parçalar alt grupların oluşmasında etkili olmamış, bu parçalar alt grubun farklı bir örneği olarak kayıt altına alınmıştır.

KAYNAKÇA

Balyemez, A. (2016). "*Seramikte Turkuaz Renk, İki Kültür İki Teknik*", 10. Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu, s.558-567, Eskişehir.

Bozkurt, N.-Ertuğrul, S. (1988). "*İbrik*" TDV İslam Ansiklopedisi, cilt: 21, s.372-376. http://www.tdvislamansiklopedisi.org/dia/pdf/c21/c210289.pdf Erişim tarihi:13.07.2015.

Bozkurt, N. (2010). "*Şamdan*" TDV İslam Ansiklopedisi, cilt:38, s.328-330, http://www.islamansiklopedisi.info/dia/pdf/c38/c380189.pdf, Erişim Tarihi: 20.07.2015.

Irwin, R. (1997). *Islamic Art*, Carmann & King Ltd, London.

Küçük, s. (2010). "*Eski Türk Kültüründe Renk Kavramı*" Bilig, yaz 2010, sayı:54, s.185-210.

Lane, P. (1988). Ceramic Form, London.

Ökse, A. T. (1999). *Ön Asya Arkeolojisi Seramik Terimleri*, İstanbul.

Ökse, A. T. (2012). Ön Asya Arkeolojisinde Çanak Çömlek, Teknik Özellikleri, Biçimleri, İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Şahin, F. K. (1999).''*Kulplu İznik Çini Bardakları*'', Antik Dekor, Sayı: 55, İstanbul, Kasım–Aralık, s.76-84. http://www.antikalar.com/kulplu-iznik-cini-bardaklar/ erişim tarihi: 12.10.2015.

Watson, O. (2004). *Ceramics From Islamic Lands*, Thames & Hudson, London.

10. OTURUM (10. SESSION)-A Salonu (A Hall)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. Hüseyin KURT-Dr. Shurubu KAYHAN

LONGING FOR SCENT AND COLOR IN SELIM ILERI'S "ISTANBUL WITH TULIP AND HYACINTH"

A. Gülbün ONUR*

An account of Selim İleri's life in Istanbul with his memories is depicted in his work Istanbul with Tulip and Hyacinth. As a popular contemporary Turkish writer he is well known for his sensitivity towards the changes that take place in time. For him the meaning of life is deteriorating when the sense of beauty of the ancient city of Istanbul is loosing its essence in scent and colors.

The work consists of three parts which includes forty six subtitles. At the begining his Observations and Recollections exist under twenty-one subtitles. Part two, entitled as "Worded in Literature" with its twelve subtitles is, as its title indicates, devoted literary works written about the city, and finally the third part comes under the title "Time of Farewell", and it consists of thirteen subtitles. Various locations described in contrast with eachother to reflect the multicultural differences and in the life and appearance of the city.

The aim of the study is to highlight the writer's sense of longing for the past of the city he knew so well with its scents and colors. An analysis on the function of the descriptive images that display the crucial change will be made by close reading, and in conclusion Istanbul's drastic transmisson will be underlined as an.

Key words: Selim İleri, İstanbul, Scent, Colour, Images

* PhD. Selçuk University, Konya.

"DÜNYA DÖNÜYOR BİR ÖLÜLER ÜLKESİNE": GÜLTEN AKIN ŞİİRİNE EKOELEŞTİREL BİR YAKLAŞIM

Sema Zafre SÜMER*

Ekoeleştiri, edebiyat eleştirisi ve kuramları içinde, edebiyat ve kültür metinlerini çevreci bir bakış açısıyla yorumlayan, edebiyat ile çevre, ekoloji ile kültür arasındaki ilişkileri inceleyen akımdır. Ekoeleştiri, bozulan ekolojik dengeleri sosyal ve kültürel etkilerini sosyo-kültürel bağlamlarda inceler.

1940 sonrası Türk edebiyatının önemli kalemlerinden Gülten Akın, yarattığı şiir evreninde yaşadığı coğrafyayı ve insanını toplumcu duyarlılığıyla ele almış; birey-toprak ilişkisinin bozulması sonucunda bireyin yabancılaşmasının kaçınılmaz olduğunu vurgulamıştır. Doğayı, insanı da kapsayan bir canlılık olarak şiirlerine taşıyan Akın; bir yandan okuyucuyu insan-doğa ilişkisini bütünlüklü bir biçimde düşünmeye yöneltirken, bir yandan da bu ilişkiye dair tutumunu ortaya koyar.

Bu çalışmanın sınırları içinde ele alınacak şiirlerden yola çıkılarak çevreci eleştiriden yararlanılacak ve yeniden düzenlenmesi gereken yaşama, dünyaya Gülten Akın'ın kadın duyarlılığı ile bakılacaktır.

* PhD. Selçuk University, Konya.

SİBİRYA'DA YAŞAYAN AZ NUFÜSLÜ TÜRK HALKLARI

Shurubu KAYHAN*

ABSTRACT

A people can be a people and continue their existence; it depends on the people's beliefs, language, history, culture, traditions and customs. Societies that do not have these characteristics are deprived of the goals for society.

The more cultures and national others possess a society, the more powerful it becomes. It consolidates its existence, strengthens it. For this reason, the destruction of a society, people or nation has been for many centuries to ensure that the language and culture of the unchanging method are destroyed. Cultural values such as language, religion, tradition, etc. have always been targeted. It is especially important that the cultural assets of the various Turkish communities that constitute an important ring of the Turkish world in this respect are important. Otherwise, they will first be affected by the cultures of other nations and will disappear over time.

Cultures are the values that connect yesterday to today and today to tomorrow. These values are not easy to make, and communities that can not create such values among individuals can not be nations. Because cultures have been rooted for many years, they are respected by people and societies. Therefore, cultures are permanent elements in society. In many Turkish people, regardless of who they are and what social class they are in, ALS tends to speak in their mother tongue and comply with their national values unconditionally. Otherwise, society will be reproached, excluded and reputed. In recent times some Turkish peoples have been facing the danger of extinction, the decline of their population, increasing the importance of this issue. Our goal is to contribute to bringing the people and their languages and cultures to the present and maintaining their existence and conveying them to future generations.

One of the characteristics distinguishing nations from other nations is their language. It is important that the language is kept alive in new generations for the continuity of a society. When assessed within the context of cultural continuity, it can not be said that the peoples living in the Siberian region have been preserved from the past in their daily life forms and language.

It is positive that the minority Turkish communities living in the Siberian region of the Russian Federation should revive their language and culture, which they are trying to forget during the Soviet Union period, after they have won their independence after 1991.

It is seen that the Turkish people living in various regions of the Russian Federation are now conscious of this issue. We aim to make an overview of these peoples by investigating the lifestyles and cultural habits of Telengit, Teleult, Chulum, Soyot, Shor, Dolgan, and Saatanlar, Altay and Tuva's from the minority Turkish peoples living in the Siberian region in our research.

Keywords: Siberia, minority Turkic peoples, language, culture, elements.

TELENGİT TÜRKLERİ

Telengitler Rusya'da yaşayan azınlık Türk halklarındandır. Dünya'da sadece 4 000 yakın nüfusu olup, yok olma riski altındadırlar (bazı bilgilere göre 2 500 kişi). Uzun zamandır Telengitler Altay halkının bir etnik grubu olarak bilinirdi. 2002 yılında

* Phd., Turkolog, Araştırmacı Yazar, İstanbul Kültür Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı, İstanbul.

Telengitler ayrı bir halk olarak tanıldı. Onlar Dağlı Altay'ın Çüy boz kırlarında yaşamaktadırlar.

Şaman inançlarıyla yaşayan Telengitler, göze görülen ile görülmeyenin arasındaki bağlantıyı önemserler. Onlar evreni üçe ayırırlar; dünya insanların yaşadığı yer, gök yüzü Tanrının onları izlediği yer ve yer altı ölüm ve ruhların yeri. Telengitlere göre ruhlar insanlar arasından üstün yetenekli ve önünü görebilen insanları kendi yöntemleriyle hastalıklarla ve zorluklarla sınayıp seçtiklerini düşünürler. Ancak bu tür sınavlardan geçen insanlar Şaman olabilirler. Şamanlar ruhların belirttiği gibi "Ak Şaman" ve " Kara Şaman" olarak niyetlerine göre ayrılırlar. Hastalığı, kötülüğü ve ölümü önceden göre bilen bu insanlar ruhların onlara verdikleri üstün güçlerini kullanarak bunlarla savaşmayı görev edinirler. Şamanlar her insanın ruhunun olduğunu ve bu ruhun insan vücudunu terk edince" kötü günler"in hastalığın ve ölümün geldiğini düşünerek, bu ruhun insan bedeninde kalması için çabalarlar (Kayhan. 2017. S.59)

Telengitler en çok pınar, dere ve ırmakların kutsallıklarına inanırlar. Oraların tümünün bir kız, bayan, yada yaşlı bir kadın sahibi olduğunu ve onların insanlarla Tanrı arasında elçilik vazifesi yaptıklarına düşünürler. Bu nedenle de oralarda dilek ve dua ederler. Telenditlerde onlar hakkında çok hikayeler de vardır.



Telengitlerin inançlarında ateşin de önemi çok büyüktür. Ateş yakıp üzerinden atlamak veya eşyaları ateşin üzerinden geçirmek onlara göre kötü ruhlardan ve hastalıklardan arınmak demektir. Bu nedenle de ateş Şaman inanışlarında önemli bir semboldür.Telengitler yaşadıkları bu toprakları dünyanın en gizemli ve kutsal yeri olarak bilirler. Bu topraklar onlara göre gizemin ve bilginin kaynağı, canlı ile onları yaratan tanrının buluştuğu noktadır. Doğa ise Tanrının onlara armağanıdır.

Konar göçer hayatları olan Telengitler sert hava şartlarına rağmen hayvancılık ile özellikle büyük baş; deve, yak, at, inek ile ailelerinin geçimlerini sağlarlar. Kışın kışlakta, yazın da yaylada ve dere kenarında hayvanlarını yayarlar. Genelde keçeden yapılmış çadırlarda yada tahta evlerde barınırlar. Hayvancılığın dışında erkekler balık avlarlar, kadınlar ise ot ve bitki toplarlar. Onlara göre "yer ana ekinleriyle insanları doyurur, gök yüzü baba ise ekinleri sular". Bunların her zaman verimli ve bereketli olması için Tanrıya dua ederler. Bu yüzden de yer ana ile gök yüzü babanın uyumunu önemsemişlerdir.

Telengitlerin hayatında müzik doğum ile başlar ölüm ile biter. En önemli özellikleri ise çeşitli gırtlak sesleridir. Hayatlarının her noktadında bebek ninnilerinden hayvan yaymalarına kadar şarkı ve türkü vardır. En önemli müzik aletleri ise topşurdur (Tradisii, obryadı i obıçai narodov Sibirii, 2011.S.217). Telengitler sevinçini, üzüntüsünü, tüm ruh hallerini bu aleti çalarak ifade ederler. Bazen de sadece kendileri için rahatlamak ve dinlenmek için çalarlar.

Telengitler Türk boylarının içinde kendi örf ve adetlerine en çok önem veren halk olarak bilinirler ve geleneklerini devam ettirmek için kendilerini bu yola adamışlardır.

TELEÜT TÜRKLERİ

Teleüt Türk'leri tarihte VI asırda Mivot ve İfu hanlıkları eşliğinde Jujanlarla savaşıp, onların hanı Futuyu öldürüp zafer kazandıklarından söz edilir. XVII asırda ise Rusya İmparatorluğuna dahil olurlar. Çoğunluğu o zamanlar Tomsk bölgesine yerleşir. XVIII asrın başlarında ise Cungarya' ya göç ederler. 1760 yılındaki Cungar ve Çin savaşından olumsuz etkilenen Teleütler zayıflarlar ve dağılırlar.

Teleütler kendilerine Telennet, Tadar, Bayat, Paçat da derler. Altay, Telengit, Şor, Hakas, Tatar ve Kırgızlarla yakın akraba olup, dilleri Altay dil grubuna aittir. Şaman inançlarına göre yaşayan Teleütler Altay Cumhuriyetinin Kuznesk bölgesinde yaşarlar ve nufusları 2000 kişi civarındadır. Teleütler şimdilerde Kuzbasın en eski halklarından sayılırlar. Türk boylarından gelen Teleütler halkının adını "töl", aile anlamından almışlardır (Kayhan, 2017.S.138). Bu halk için aile, akraba ve sülale çok önem taşımıştır. Bu özellikleri onların halk adına taşınmıştır. Konar göçer hayat yaşayan Teleütler hayvancılık ve avcılıkla geçim sağlamışlar.

Teleütlerin geleneklerine göre misafiri şarkı söyleyerek karşılamak gerekir. Böylece kalbindeki sevgiyi misafire yansıtmış oluyorlar. Bunun karşılığında misafir de şarkıyla kalbini açtığını belli eder. Böylece karşılıklı sevgi dolu iletişim gerçekleşir. Daha sonra misafire otlardan yapılmış çay ve geleneksel yemekleri ikram edilirmiş.



Geçmişleri boyunca savaş içinde yaşayan bu halkta evin reisi babadır ve oğullarını dayanıklı, cesur ve savaşçı olarak yetiştirmekle hükümlüdür. Kızlarının terbiyesinden anneleri sorumludur. Onları iyi bir ev hanımı ve eşine hürmet eden sadık eş olarak yetiştirirler.

Teleütlerin bir çok gelenekleri kız bez bebekleri üzerine kurulmuştur. Bu bez bebekler onların farklı dini inanışlarını yansıtarak nesilden nesle aktarılmıştır. Onların iyi ve kötü ruhları yansıttıklarına inanarak, kötü ruh olarak gördükleri bez bebeklerin yüzlerini yırtılmışlar. İyi ruh saydıkları bez bebekleri her zaman yanlarında taşıyarak, özenle davranmışlardır. Yılda bir kere bu bez bebeklere un, yağ ve süt ile yemek yedirme adetlerini gerçekleştirerek tokluk ve bereketin devam etmesini sağladıklarını düşünmüşler.

Teleütler erkekler avdan döndüğünde ateş yakarak karşılamışlar. Ateş dışarıdan gelen kişinin ruhunun temizlenmesi için yakılmıştır. Böylece haneye girecek kötü ruhları önlenmiş olduğunu var saymışlar. Geleneksel evleri altıgen olup toplanabilir çadırlardır. Yazları göçtükleri yerlerde bu evlerde çok rahat etmişlerdir.

Teleütlerin her sene geleneksel olarak kutladıkları üç bayramları vardır. Kışın "Kolodo", "ilkbaharda "Tabır", yazın ise "Payram". Bunların dışında en ilginç diğer bir kutlamaları da yarı ay dönemlerinde yarı ay şeklinde yaptıkları etli mantılarıdır. Bunun özelliği ise herkes pişirdikleri mantıya demir para koyarlar ve kime çıkarsa ona bereket getirileceği düşünülür. Bu bayramların hepsi geleneksel kıyafetleri ile şarkı, oyun ve yemek eşliğinde toplu kutlanır.

Bugünlerde her Teleüt kendi soylarının tükenme korkusuyla baş başa olduklarının farkında. Bu nedenle de milli değer ve kültürlerini yaşatmak ve aktarmak adına tüm çabalarını sergilemektedirler. Teleüt yaşlıları; "biz gençleri misafirliğe davet edip bunları anlatıyoruz. Bizler sadece akrabalarımıza ziyarete gidebiliyoruz" demektedirler (Galdanova, 1986.S.187). Onların değişi ile "milli kıyafetlerini giymek, dillerini konuşmak ve geleneklerini sergilemek boyunlarının borcudur".

ÇULIM TÜRKLERİ

Çulımlar sayı olarak en az Türk boylarından olup koruma altına alınan halklarımızdandır. Kuzey Altay ailesinin Hakas grubuna mensup Hristiyan Türklerindendir. Rusya'nın Tombov bölgesinde yaşamaktadırlar. Altay, Hakas ve Şorlarla akrabadırlar. Çulımlar kendilerini daha önceleri Çulım Tatarları, daha sonra Çulım Türk'leri ve son olarak da Çulım Hakasları demişlerdir. Nüfusları sadece 355 kişi olan Çulımlar Hristiyan olup örf ve adetlerini Şaman geleneklerine göre devam ettirmişler. Ne yazık ki, bazen halklar arasında kültürel karmaşıklıklar yaşanarak azınlık ve güçsüz olan kaybedebilir. Bir halk için de en ağır bedel geleneklerini yaşatamamaktır ve yok olmaktır. Bunun en belirgin örneklerinden biri de Çulamlardır.



Çulımlar adlarını Çulım nehrinden almaktadırlar. Rusya Çulımları 5 Mart 2001 de halk olarak tanır ve 2002 de kendilerini ilk kez Çulımlar olarak tanıtırlar. Daha önce Çulumlar Hakaslar olarak bilinmişlerdir. Çulımlar kendilerine özgü geleneksel çiğ çamur yada tahta evlerde yaşarlar. Yazın hafif elbise, kaftan ve bol miktarda süs aksesuarları, kışın da büyük baş hayvancılık ve balıkçılık ile uğraştıkları için hayvan derisinden yapılmış kıyafetler giyerler. Çulım dili hiç yazıya geçmemiştir ve okutulmamıştır. Sadece çok az bir kısım kendi dillerini konuşurlar. Genelde anadili olarak Rusça'yı kullanırlar. Etnik kökenlerini Çulımlar XVII-XVIII asırda eski Kıpçak ve Uygur Türkleriyle daha sonradan Hakas ve Ruslarla karışarak oluşturmuşlar. Bu dönemde hem Hristiyan dinini kabul etmişler. Aynı zamanda Şaman inançlarını da devam ettirmişler. Balıkçılık ve avcılıkla hayatlarını sürdüren bu halk Şaman geleneklerine göre de ot toplayıp onlardan şifa unmuşlar. Doğaya ve ruhlara inanarak onlara tapmışlar. Boncuklarla

işlenmiş beyaz baş örtü Çulımlarda kutsal sayılmış. Beyaz baş örtü saflığın ve iyiliğin simgesi olarak algılanmış. Kadınlar geleneksel inanışlarını uygularken başlarını bu örtüyle muhakkak örtmüşler. Dini inançlarına göre kadınlar kuş tüyleri, erkeklerse tavşan postunu kullanmışlar (Kayhan, 2017. S. 53). Bunların ailelerini ve evlerini koruyup kolladıklarına inanmışlar. Artık yaşatabilecekleri ve aktarabilecekleri çok az gelenekleri olmasına rağmen bu uğurda büyük uğraşlar vermektedirler.

TOFALAR TÜRKLERİ

Tofalar - insanlar, daha önceleri "karagaslar" kara kaslar adıyla bilinirlerdi. Güney Sibirya'nın Udı nehrinin kenarında, Doğu Sayan'ın Kuzey Doğusunda yaşarlar. Tofalar hakkında ilk bilgi Çın kaynaklarında V asırda Vey döneminde karşılaşır. Zamanla çeşitli Asya İmparatorluklarının içinde bulunurlar. XVII asırda ise Moskova Devletinin içine kabul edilir. Tofalar Rus İmparatorluğunun Çın sınırında yaşamışlar.

2010 yılında Tofalıların nüfusu 678 kişi olarak sayılmıştır. Yaşadıkları yer ise Rusyanın İrkutsk bölgesidir. Dilleri Tofalarca, dinleri ise Şamanizm, Animizm ve Hristiyanlık. Tofaların yaşamında Rusların etkisi her zaman baskın olmuştur. Bu nedenle de XIX asırda onlarca Tofalar Hristiyan dinini kabul etmişlerdir. Günümüzde de bunun gibi misyonerlik çalışmalar Ruslar tarafından yürütülmektedir. 2007 yılında yine 100 den fazla Tofalar Hristiyanlığı kabul etmişlerdir.

XX asrın başlarında Tofalar 5 boydan, Kaş, Sarig Kaş, Çogdu, Kara Çogdu ve Çepteylerden oluşmuşlar. Bilim adamlarına göre daha önceleri bu boyların sayısı 8 idi. Bilgilere göre bu beş boyun arasında toprak sınırları da olmuştur. Konar göçer halk olarak bilinen Tofalar günlük hayatlarını hayvancılık ve balıkçılıkla sağlamışlar.

1939 yılında İrkutsk bölgesinde Tofalara ait Alıgdcer ilçesi kurulmuştur. 1950 de ise bu ilçe ikiye Alıgdcer ve Gutara olarak bölünmüştür.

Tofalar da diğer azınlık ve yok olma riski altında yaşayan halklar gibi kendi örf ve adetlerinin, gelenek ve göreneklerinin, inanışlarının yok olma endişesini taşıyarak kendi milli değerlerini ve kültürlerini yaşatmak ve gelecek nesillere aktarmak için mücadele eden halklardandır.

Tuva'da yaşayan Tofalar Türk'leri asırlardır göçer konar hayat yaşayarak avcılık ve geyikçilikle Sayan Dağlarının eteklerinde geçimlerini sağlamışlardır. Dağ ortamının ve zorlu hayat şartlarının üstesinden gelen bu halk her türlü güçlüklerle başarıyla mücadele etmişlerdir. Tofalar diğer halklarla olan komşuluk ilişkilerini de barış içinde yürütmüşler. Atalarından miras kalan kutsal meslekleri olan avcılığı, adaletli şekilde yürüterek maddi ve manevi değere dönüştürmüşlerdir.

"Calama Kurdeleleri " Sayan bölgesinde yaşayan göçebe avcı ve geyikçi Tofalarda sık rastlanan bir gelenektir. Camala - ipek yada diğer kumaşlardan yapılmış kurdele olup, göç ve avcılık sırasında uğur ve başarı getirmesi dileğiyle ağaçlara bağlanır.

Camala ile ilgili diğer bir gelenek ise damat gelin adayının evine geldiğinde kırmızı kurdele ile gelir. Gelin adayı da damadı kabul ettiğini getirilen o kurdeleyi kendi kapılarına bağlayarak belli eder (Basaeva, 1991. S. 207). Ayrıca kırmızı kurdelenin yanına diğer renklerdeki kurdeleleri bağlayarak iyi dileklerini ve atalarının ruhlarına olan saygılarını gösterirler. Tofalar bir birlerine iyi dileklerini ileterek kurdeleleri hediye ederler. Bu kurdeleleri hem boyunlarına asarlar hem de kıyafetlerini süslerler. Aynı zamanda kurdelelerin kutsal gücünün olduğuna ve nazardan koruduklarına inanırlar.

Camalayı bağlamak için rast gele bir yer değil, ruhların kendilerini huzurlu hissettiklerini düşündükleri yerlere bağlarlar ve o yerleri kutsal sayarlar. Kutsal saydıkları bu yerlere bol bereketli avcılık geçirmesi dileğiyle kurdelelerini bağlarlar. Kurdeleleri bağlamak için güzel bir havayı beklerler. Bazen de dere kenarlarına, kayalara bağlamışlardır. Avcılık sırasında bu yerlerden zorlanmadan kolay geçmeleri ve

onlardan sonra geçecek olanların da kolay geçmeleri için dilek tutulur. Bu kurdeleler rüzgârla dalgalandıkça dileklerinin Yüce Yaratıcılarına iletildiği düşünülür. İyi avcıların bulunduğu yerlere bu kurdeleleri bağlamaları onların yeteneklerinin göstergesidir.

Kutsal saydıkları Dağların Sahibine en büyük, güçlü ve gösterişli geyiği adak ederken de geyiğin boynuna bu renkli Camala Kurdelelerinden takarlar. Bunun dışında kendi geyiklerine de nazardan korumak için kurdeleler takmaktadırlar. Geyiklerin içinden en gösterişlisini seçip ona renkli, özelikle sarı renk ağırlıklı kurdele bağlarlar, adına da Güneş derler. O Güneş'i temsil eder ve üzerine yük yüklenmez, binilmez ve boynuzları kesilmez (Basaeva, 2004.S.132).



Bu geyik özgür dolaşır. Onun dolaştığı yerlerde Tofalara göre güneş açar, ısıtır ve aydınlatır. Boynundaki sarı kurdeleler güneşle ışıldar, dalgalanır.

Tofalara göre kurdeleler kutsal sayılarak atalarının ruhlarını taşıdığı ve gerçek hayatta da onların gücünü yansıttığı düşünülür. Kurdelelerde Kara Kasların gücünün olduğu var sayılır. Küs olanlar küskünlüklerinin bitmesi ve barışın sağlanması için de bir birlerine kurdele hediye ederek barışırlar. İnsanlar kurdeleleri birilerine verirken katlayıp ellerinin arasında kapatarak verirler. Kurdeleyi alan kişi iki eliyle eğilerek, saygıyla alnına koyar sonra kalbine götürür ve boynuna asar. Verilen kurdele atılmaz, bu hakaret ve saygısızlık sayılır. Kurdeleler özenle korunur ve saklanır (Kodar Zamza, 53 yaş, Almatı).



Kurdeleler Tofalarda tüm özel ve önemli günlerde hediye, taktir, teşekkür ve saygı amaçlı verilir. Sayan Dağları'nda yaşayan bu mütevazı halkın Camala Kurdeleleri

mutlu günlerinin ve mutluluklarının simgesidir. Bu ilginç geleneklerini Tofalar günümüzde de yaşatmaktadırlar.

SOYOT TÜRKLERİ

Soyotlar, Rusya Federasyonunun azınlık halklarındandır. Buryatyanın Okin bölgesinde yaşamaktadırlar. Soyotların geçmişi Sayanlara gayanmaktadır. Onlar hakkındaki ilk yazılı kaynak XVII asıra aittir. Geleneksel geçim kaynakları geyikçilik ve avcılıktır. Zamanla Soyotlar Buryatlarla karışarak kendi medeniyetlerinin ve geleneklerinin bir kısmını kaybetmişlerdir. Dilleri de Buryatça olmuştur. Dini inanışları Şamanizm ve Budizmdir. Son dönemlerde Soyotlar yeniden kendi medeniyetlerini canlandırmak ve yaşatmak için çaba göstermektedirler.



Soyatlar hakkındaki hikaye çok eskilere dayanmaktadır. Bir gün iki avcı kardeş avda yaraladıkları geyiğin peşine düşerler. Onlar geldikleri yerin eşsiz doğal güzelliğine; yüksek dağlarına, masmavi gökyüzüne, beyaz bulutlarına, hızı akan tertemiz nehrine ve yemyeşil ormanına hayran kalırlar. O zaman abi Tarhan; "ben bu eşsiz güzellikteki keskin yüksek dağlara senin adını vermek isterim Burinhan kardeşim" der. Kardeşi de "bu güzel yemyeşil ovaya da senin adını verelim abim, senin gibi iyi niyetli, saygılı, herkesi koruyan kutsal yer olsun, adı da Aha olsun" der. Böylece o bölgenin adı oraya ilk ayak basan iki avcı kardeşin adlarıyla Aha ve Ükö (abi, kardeş) olarak kalır. Kırgız, Kazak, Hakas ve Altay Türkleri'nde de abi, aha (ake), kardeş ükö (üke) kelimeleriyle anılır. Bu iki kardeşin soyu Sayan Dağlarının eteklerine dağılır (Semenova Kapitalina, 64 yaş, İrkutsk, Rusya).

Hikayeye göre Soyot kelimesi dağa adından "sayan" ya da "soyondan", keskin yüksek dağa anlamından gelmiştir. Bu boyun bazı kollarının adları da dağların adı ile adlandırılmıştır.

Bölgeye XIV-XVI asırlarda Moğollar'ın yerleşmesi ile bazı değişiklikler yaşanmıştır. Okin bölgesi Türk ve Moğol medeniyetinin kesiştiği bir yerdir. Soyotlar dış dünyadan kopuk, sadece kendilerine ait hayat tarzları çerçevesinde yaşamlarını sürdürmüşlerdir. Onlar hakkında fazla bilgi bulunmamaktadır.

Soyotlar, 2000 yılından itibaren Rusya Federasyonu içinde yaşayan azınlık halk olarak tanılır. Buryatyanın Okin bölgesi Buryatların yaşadığı bölge olarak bilindiği için 2009 yılına kadar Soyatlar Buryatlarla aynı anılmıştır. Şimdilerdeyse Soyotlar ayrı bir halk olarak bilinir ve nüfusları 3500 kişiye ulaşmıştır (Alıkulova Sınaru, 65 yaş, Gorn Altaysk, Altay). 50-70 yıl öncesine kadar Soyotlar tahtadan yapılmış geyik derileriyle örtülmüş evlerde yaşarlardı. Kadınlar ev işi ve çocuk yetiştirme görevleri üstlenirken

erkekleri avcılık ve geyikçilikle ailelerinin geçimlerini sağlamışlardır. Evlerinin tavanına asılan beşik ipine atılan düğümler o beşikte kaç çocuğun büyüdüğünün göstergesidir.

Yıllardır Soyatların kimlikleri hep tartışılmıştır. Oysa onların yetiştirdikleri nesiller yedi atalarını sayabilen kendi geçmişlerine ve medeniyetlerine sahip çıkan bir halktır. Günümüzde de Soyatlar halkının gelenek ve örf adetlerini yaşatmaya çalışmaktadırlar.

ŞOR TÜRKLERİ

Şorlar Batı Sibirya'nın Kemerovsk bölgesinde yaşayan Türk halkıdır. Bir kısmı da Altay ve Hakasya bölgelerinde yaşamaktadırlar. 14.000 nüfusa sahip olan Şorlar iki etnik gruba ayrılmaktadır; Güney Dağlı Şorlar ve Kuzey Şorlar. Dil olarak Hakas ve Altaylara, kültür olarak da Altay ve Çulumlara yakındırlar.

Şorlar Şaman inançlarına göre, iki inanışa; "tag eesi" dağa sahiplerine ve "su eesi" nehirin sahiplerine tapmışlardır (Drevnıe Kulturı Bertekskoy dolinı 1994.S.97). Onlar için at adak etmişlerdir. Ayrıca ayı avıyla ilgili yapılan geleneksel adetleri de vardır. Şamanlık nesilden nesile aktarılmıştır. Şaman soyları kendi adetlerini soy içinde devam ettirmişlerdir. Tef ve tokmak Şamanların simgesi olmuştur. Şorlar evreni üçe ayırmışlar, yaşadıkları bölgeye yer, ruhların bulunduğu bölgeye yer altı ve Ülgen bölgesine gök yüzü demişlerdir. Ülgen onlara göre dünyayı ve insanları yaradan Tanrı'dır.

Şorların geleneksel bayramlarından Çil Pazı, 20-21 Martta yeni yılı karşılama bayramı olarak kutlanır. Mıltık Payram (silah bayramı), ise yeni yıl bayramının hemen ardından kutlanır. Eskiden Şorlar avcılıkla geçimlerini sağladıkları için o gün herkes avını toplayıp hep birlikte pişirip yemişler ve eğlenmişler. Daha sonraki dönemlerde çiftçiliğin de gelişmesiyle etin dışında sebze yemekleri de pişirilmeye başlanmıştır. Böylece silah ile ilgili başlayan et bayramları tüm geleneksel yemeklerini içeren bayrama dönüşmüştür. Mıltık Payramda Şorlar geleneksel yemekleri olan mantı yaparlar ve içine küçük farklı parçalar; demir para, kürdan, kağıt koyarlar. Konulan parçalar kime çıkarsa, çıktığı parçaya göre yeni yıl için yorum yapılır.



Şor Payram ise hayvancılığa ve çiftçiliğe hitap edilen bir kutlamalarıdır. Bu bayram diğer Türk halklarında da olduğu gibi kutlanırken, sadece Şorlarda özel olarak güzellik yarışması ve en uzun saç yarışması ayrıca yapılmıştır.

Günümüzde Rusya Federasyonunda yaşayan azınlık Türk topluluklarının içinde bulunan Şor Türk'leri kendi dillerini ve geleneklerini yaşatmak için var güçlerini sarf etmektedirler. 90'ların sonlarında Şor Harekat Toplulukları kurarak hükümete kendi halklarının sorunlarını iletmeyi başarmışlardır. Gün geçtikçe nüfusu azalan Şorlar dillerini ve milli değerlerini yaşatabilmek için büyük çabalar harcamaktadırlar.

DOLGAN TÜRKLERİNİ

Dolgan Türk'leri de dünyada soyu tükenmekte olan azınlık halklardandır. Günümüzde 5 bin kadar nüfusa sahiplerdir (bazı kaynaklarda 7 bin denilmekte). Rusya Federasyonunun Taymır bölgesinde yaşamaktadırlar. Bunların içinde 900 kadarı Yakutia ve Anabarsta'dadır. Dilleri Türk dil grubunun Altay ailesinin Dolgan şivesidir. Dolganlar kendilerine "tıa-kihi", "orman insanları" yada "göçebe insanlar" demektedirler. Halk genelde geyikçilik, avcılık ve balıkçılıkla geçimlerini sağlamaktadırlar.

Dolganlar Kuzeyin en genç halklarından sayılır. Onlar hakkındaki ilk bilgiler Taymırda yaşayan halk diyerek, 1841yılında yazılmıştır. Doldanlar; Tungusların Dolgon, Dongot, Erdan ve Karanto ırklarından oluşmaktadır. En yakın akrabaları Evenkiler ve Yakutlardır. Dinleri Hristyanlık olmasına rağmen Şamanizm ve Animizm de görülmektedir. Diğer Kuzey halkları gibi onlar da evrenin üst, orta ve alt tabakadan oluşturulduğunu düşünürler. Tanrıya inanırlar ve ruhları göze görülmeyen iyi ve kötü olarak ayırırlar. Ruhları sadece Şamanlar uygulamaları sırasında göre bildiklerini sanırlar. Dolganlar kendi aralarında Şamanları küçük (ılgın), orta (orta) ve büyük (atıır) diyerek güçlerine göre ayırırlar. Onlar doğaya her zaman dikkatli ve koruma iç güdüsü ile yaklaşırlar (Kine Akay, 53 yaş, Gorno Altaysk, Altay).



Dolgan Türkleri'nde birçok gelenek ve adetler hala devam etmektedir. Bunların arasından en ilginç olanlarına yer verelim. Onların adetleri genelde doğa ve avcılıkla daha çok bağlantılıdır. Ünlü Doğan şairi Orgo Aksenovanın şu mısraları vardır "Dolganlarda bir gelenek var ki; avını her zaman paylaşacaksın, bunu hiç unutma oğul!" demektedir. Dolganlar tüm avlarını komşu ve akrabalarıyla paylaşır, üstelik en iyi parçaları yaşlı ve çocuklara verirler. Avlarını bazen de gelen tüccarlardan silah, ok, un, şeker ve çaya da değişirler. Herkesin kendine ait av bölgeleri vardır, oralara kapan da kurarlar. Kapan kurarken bazı kurallara uymak zorundadırlar. Eğer kapanı bölgelerinin güney tarafına kuracaklarsa komşu bölgenin sahibinden izin almazlar, kuzeye doğru kurarlarsa izin almak zorundalar. Çünkü tüm geyikler kuzeyden gelirler ve av kaçınılmaz olur, başarıyla sonuçlanır.

Dolganların günlük hayatında ve yaşam biçimlerinde geyiklerin önemi büyüktür. Geyik derilerini kıyafetlerden, ev eşyalarına kadar kullanılmaktadırlar. Kışlık kıyafetlerinde deriyi iki kat, çift yönlü kullanırlar (Vaynsteyn, 1974.S 191).

Bir başka ilginç gelenekleri ise Dolgan mezarlıklarının yanı avcı öldüğünde geyik derisi ve geyik başı ile süslenir. Cenaze merasimleri genelde Hristyan geleneklerine göre yapılır ve ölen insanın kıyafetleri, sevdiği eşyalarıyla birlikte gömülür.

Dolgan Türkler'inin evleri tahtadan yapılıp sade ve sıradandır. Evin tam ortasına soba kurulur. Evin sol tarafı kadınlara, sağa tarafı ise erkeklere aittir. Erkek misafir geldiği zaman onun yeri kapının tam karşısı, baş köşedir. Evleri toplanabilir olup bir yerden diğer yere göçtükleri zaman taşınılmıştır. Evlerinin çadırları da geyik derileriyle örtülmüştür. Dolganlar hayatlarının her noktasında geyiklerde iç içe yaşayan bir küçük halktır.

SAATAN TÜRKLERİ

Saatan Türk'leri kendilerine Dukha da demektedirler. Şaman inançlarına göre yaşayan Saatanların en yakın akrabaları Soyotlar, Tofalar ve Tuvalardır. Moğolistan'ın Darhad bölgesinde yaşayan Saatanların nüfusu günümüzde 282 kişi olup, 44 ailedir.

Geyikçilikle geçimlerini sağlayan Saatanlar geleneksel "çum" dedikleri üçgen, çadırlarda yaşamaktadırlar. Saatanlar "geyik insanlar" olarak da bilinirler. "Geyikler hayatımızda yoksa biz de yokuz" derler. Tüm hayatlarını geyikler üzerine kuran bu halk, yıl içinde 5-10 kez göç ederek yaşarlar. Bu halkın geçmişi binlerce yıl öncesine dayanmaktadır. Geyiklerin sütünden başlayıp derisi ve boynuzlarına kadar kullanan Saatanlar geyikleri araç olarak da kullanırlar. - 50 derece soğuk havalara alışık olan bu halk Moğolistan'ın en son geyikçileridir. Saatanlar geyiklerle ilgili ilginç gelenek ve örf adetleri getiren ve geyikleri herşeyin anahtarı olarak tanıtan halktır.



Şamanizm, Saatanların geleneksel inançları olup günlük yaşamlarında ve hayat tarzlarında doğayla uyumlu, iç içe yaşamak için tüm dini adetlerini geçmişten günümüze kadar uygulamışlardır. Geleneklerini ve inançlarını da geyikler üzerine kuran bu halk yaşam mücadelesini ve hayatta kalmak için; hava, su, yemek, giyim ve barınak gibi ihtiyaçlarını da bunlar üzerine kurmuşlardır. Geleneksel evleri de geyik derisiyle örtülmüş üçgen tahta evlerdir. Kolay toplayabilen evleri, göç için en uygun şekilde tasarlanmıştır.

“Urtun duu" uzun hava, Saatanların bir birleri ve etrafındaki hayvanlarla olan geleneksel iletişim aracıdır. Genelde geyiklere ve bir birlerine olan memnuniyetlerini bildirmek için " urtun duu" kullanmışlardır (Handalov, 2004.S.69).

Saatanlar genelde geyik etini yemiyorlar. Kutsallıklarına inandıklarından onlara özel ve hassas davranırlar. En sevdikleri içecekleri ise geyik sütüdür. Geyik sütünden

çeşitli peynir ve yoğurt yaparlar. Sütü akan suyun içinde saklarlar. Erkekler tanın ağarmasıyla geyikleri yaymaya giderler. Kadınlar ise ev işleri ile uğraşırlar. Geyikler dönünce de sütünü sağarlar. Geyikler sürekli insanlarla iç içe yaşadıkları için evcil ve uyumludurlar. Bu bölgelerde geyikler için tek korku kurtlardır. Fakat, Saatanlar bu konuda da gerekli önlemlerini almışlardır. Buradaki en güzel şey insanlarla geyiklerinin arasındaki mükemmel uyumdur.

ALTAY TÜRKLERİ

Altay Cumhuriyeti, Rusya Federasyonuna bağlı özerk bir cumhuriyettir. Orta Asya'da Asya kıtasının coğrafi merkezinin hemen kuzeyinde yer almaktadır. Başkenti Gorno Altaysk. Nüfusu 2017 nüfus sayımına göre 217 007kişi, bunların 59 720 si şehirde geri kalanları ise kırsal bölgelerde yaşamaktadırlar. Alanı: 92.600 km'dir. Dilleri Rusça ve Altaycadır.

"Çaga Bayramı" ya da "Beyaz Bayram" Altay Türkler'inin her yıl kutladıkları yeni yıl bayramlarıdır. Bu bayram Şubat ayının sonu Mart ayının başında, yeni ayın doğmasıyla başlar. Ay takvimine göre belirlenen bu kutlama yeni ayın ilk çift rakamlı gününde kutlanır. Çok eskiden beri kutladıkları bu bayram Altay Türkler'inin hayat şartlarına uygun, güneş ile ay takvimlerinin eşitlenmesiyle bağlantılıdır. "Çaga Bayramı" aynı zamanda Moğollarda, Buryatlarda, Kalmuklarda ve Tuvalarda da kutlanır. Kutlama, güneşin doğmasıyla güneşe tapma gelenekleriyle başlayıp, ateş yakılıp dua ve dileklerini dilek ağcına bağlamalarıyla devam eder. İlk önce süt ürünlerinden her hangi birini içerek yılın bolluk ve tokluk içinde geçmesini dilerler. Aile, boy ve halklarının çoğalmalarını dileyerek ülkelerinin barış ve huzur içinde mutlu yaşamalarını temenni ederler. "Çaga Bayramı" çok eğlenceli bir bayramdır. İnsanlar coşkuyla yeni yılın gelişiyle baharın ve canlılığın başlayacağını, oyunlarla, şarkılarla kutlarlar. Geleneksel Saha yemekleri pişirilir ve bir arada yenilir.

Geleneksel bayram olarak yıllardır kutladıkları "Çaga Bayramı" 2013 yılından beri Altay Devletinin Resmi Bayramı olarak kutlanmaya başlamıştır. Bu gelişme ise Altay Türkleri'ni dünyaya tanıtmak için iyi bir fırsat olmuştur.

TUVA TÜRKLERİ

Tuva Cumhuriyeti, Rusya Federasyonu'nda Güney Sibirya'da özerk bir Türk Cumhuriyetidir. Tuva Cumhuriyeti ismini Türk halklarından biri olan Tuvalar'dan alır. Yüz ölçümü 170 000 km2'dir. Nüfusu 400 000'e yakın. Konumu ise Kuzeyinde Rusya Federasyonuna bağlı Krasnoyars Kray'ı, kuzeybatısında Hakas Özerk Cumhuriyeti, batısında Altay Özerk Cumhuriyeti, Güneyinde Moğolistan, doğusunda Buryat Özerk Cumhuriyetleri yer almaktadır.

Tuva Türk'leri birkaç dinin ve kültürün kesiştiği noktada yer almaktadır. Aynı topraklarda Hristiyanlar, Buddalar ve Şamanlar barış içinde hayat sürdürmektedirler. XIII asırda Tuvaların Moğol İmparatorluğuna dahil olmalarıyla Budda ile tanışıklıkları başlar. Fakat bu dinin kabulu ve yaygınlaşması ancak Tuvaların Çın İmparatorluğuna XVIII asırda katılmalarıyla gerçekleşir. Budda dini Tuva halkının geleneksel örf ve adetlerini önemli ölçüde etkilemiştir. Tuvalar iki dinin arasında kendi hayat şartlarına uygun şekilde geleneklerini oluşturmuşlar. Şamanlık ve Budda Tuvaların beşikten mezara kadarki tüm geleneklerine yansımıştır. Günümüzde de Tuvada senkretik (karışmış) dini görüş yaygındır. Günlük hayatlarında Tuvalar her şeyi Şaman inanışlarına göre uygularken en çok hastalıkta bu uygulamadan medet unmuşlar. Tuvalar insan dünyasıyla ruh dünyasının arasında köprü oluşturan Şamanlığın insan sağlığını geri döndürdüğüne inanırlar. Şaman adetlerini uygularken transa geçen şaman, ruhların arasında bulunduğunu ve orada gördüklerini etrafındakilere anlatır.

Tuva Türkler'inin Şaman inançlarına en yakın bağlantısı olduğunu düşündükleri değer bir adetleri de gırtlak şarkılarıdır. Tuvalar buna " höömei" derler. "Höömeinin" en büyük özelliği ise bunu söyleyen kişinin iki yada daha fazla sesi aynı anda çıkartmalarıdır. 1865 yılında ilk defa kayıda alınan " höömei " Avrupalı dinleyiciler tarafından çok büyük ilgi görmüştür. Günümüzde "höömei" bir kaç kişi tarafından koro şeklinde de söylenmekte. Bunlardan en iyi tanınmış olanı Huun- Huur- Tu grubudur.

Tuvaların diğer ilginç adetlerinden biri de misafirlere ilk geldiklerinde tuzlu çay ikram etmeleridir. Misafirin isteğine göre çaya süt ve yağ da ilave ederler. Tuvalıların bu geleneksel tuzlu çayları özel olarak yeşil çaydan yapılır. Tuzlu çay harareti alır, susuzluğu giderir ve vücudun tuz oranını dengede tutar. Süt ve yağ eklendiği zaman da tokluk hissi verir. Tuva Türk'leri kendi örf ve adetlerine bağlı bir halk olup günümüzde de bunları yaşatmaya devam ediyorlar...

SONUÇ

Yukarıda Sibirya bölgesinde yaşayan, günümüzde de yok olma tehlikesi altında olan halklardan Telengit, Teleüt, Çulum, Tofalar, Soyot, Şor, Dolgan ve Saatanların hayat biçimleri, dil, din ve geleneksel alışkanlıklarına yer verdik. Görülen şu ki; bu halklar geçmişten günümüze yaşadıkları bölge ve komşu halklardan zamanla olumlu ve olumsuz etkileşim almışlardır. Özellikle Rusların etkisi her zaman baskın olmuştur. Diğer yandan Moğolistan ve Doğunun etkisi yansımıştır. Yaşadıkları tarihi dönem içinde iklim, göç, savaş ve hastalık gibi olaylar da yok olma tehlikelerini tetiklemiştir. Ayrıca bu bölgelerin coğrafya açısından her tür teknolojik gelişim ve ulaşım açısından da zor ve eksiklikleri var sayarsak yok olma tehlikesini artırdığını görmekteyiz.

Dünya geliştikçe bazı azınlık halklar yeryüzünden silinmeye başlar. Bunlardan bazıları kendi halklarının dil ve kültürlerini koruyup, bir sonraki nesle aktarmaya çalışırlar. Bunların sayesinde o halkın köklü sırları ve faydalı izleri aktarılır. Azınlık halklar dil, din ve diğer milli zenginliklerinin yok olma endişesini taşıyarak kendi milli değerlerini, kültürlerini yaşatmak ve gelecek nesillere aktarmak için mücadele ederler. Fakat bu durum her zaman başarıyla sonuçlanmaya bilir ve çoğu zaman hüzünle sonlanır.

KAYNAKÇA

BASAEVA, K., (2004). Buryatı, tradisii i obryadı svyazannıe s rojdeniem i vospitaniem detey. Nauka, Moskova

BASAEVA, K., (1991). Semya i braki u Buryat. Ulan Ude Drevnıe Kulturı Bertekskoy dolinı (1994). Novosibirsk

GALDANOVA, G., (1986). Struktura tradisyonnoy Buryatskoy svadbı. Novosibirsk

HANDALOV, M., (2004). Sobrannıe soçinenie, Ulan Ude

KAYHAN Shurubu (2017). Beşikten Mezara Türk Dünyasının Gelenekleri. İstanbul.

SEDAT Alp, (2002). Hitit Güneşi, Tubitak Yayını, Ankara

Tradisii, obryadı i obıçai narodov Sibirii, (2011). Novosibirsk

VAYNSTEYN, S., (1974). İstorya narodnogo isskustvo Tuvı, Nayka, Moskova

KAYNAK KİŞİLER

ALIKULOVA Sınaru, 65 yaş, Gorn Altaysk, Altay

KİNE Akay, 53 yaş, Gorno Altaysk, Altay

KODAR Zamza, 53 yaş, Almatı, Kazakistan

SEMENOVA Kapitalina, 64 yaş, İrkutsk, Rusya.

KARLOFÇA BARIŞ ANLAŞMASI VE GÜNÜMÜZE ETKİLERİ

(KARLOWITZ PEACE TREATY AND ITS EFFECTS)

Burhanettin ŞENLİ*

SUMMARY

The Ottoman Empire, which began as a small clan and became a giant empire, entered a period of decline after the Karlovic Peace Treaty, which was signed after the process which started with the defeat of the Ottoman Empire, which was regarded as one of the turning points of the World History and lived after the second siege of Vienna. The Karlovic Peace Treaty is also regarded as a milestone in the history of European Diplomacy because the European States were for the first time equally seated with the Turks and negotiated instead of signing a text that was laid before the Ottomans.

The Treaty of Karlovic was the first treaty in which the Ottoman Empire lost a great deal of land. For the first time, a treaty was signed in an impartial territory (Karlovic / Karlofca town in Serbia's Sirem district). The prestige losses suffered in Karlovic were not limited to these, and for the first time in Ottoman history a foreign state (England and the Netherlands) had to be accepted as a mediator. An important loss of prestige experienced in Karlofca has also been accepted in the Ottoman literature as the title of the Russian Tsarist "Tsarism", which was first referred to as "Prince of Moscow". All these results have brought about significant changes in Ottoman foreign policy and diplomacy after Karlovic, and they have received a foreign policy mentality that is predominantly defense of aggressive war policies.

The tent where the Karlofac Peace Talks were built was built with the Virgin Mother Chapel. The gate representing the Turkish side from the four representations here, was constructed closed with the desire of the Turks to come here once again. In this regard, the Republic of Turkey Ambassador to Serbia Suha Umar, stated that the Turks have now been here for the purpose of peace. The door was opened by Serbia on 27.01.2009.

Keywords: Karlovic, Karlowitz treaty

GİRİŞ

Dünya tarihine bir göz attığımızda: II. Viyana Kuşatmasında Osmanlı Devletinin başarısız olması, “Türkler Yenilmez” önyargısının kırılmasını sağladığından Avrupalı devletlerin saldırıları artmaya başlamış ve bu süreç Osmanlı İmparatorluğunun yıkılmasıyla sonuçlanmıştır. Benzer bir şekilde üzerinde güneş batmayan ve asla yenilmeyecek bir imparatorluk olarak kabul edilen Büyük Britanya Çanakkale ve Kurtuluş savaşında Türklere Yenilince bu özelliğini yitirmiş ve bu sürecin sonunda dağılarak, sömürgelerini kaybetmiş ve geriye sadece İngiltere kalmıştır. İkinci Dünya Savaşı zaferiyle Dev bir imparatorluk haline gelen SSCB ve onun yenilmez muhteşem ordusu Afganistan işgali Esnasında bir keleş

* Dr., Araştırmacı, Konya.

ve kuru ekmekle savaşan Afgan mücahitlerine yenilmiş, bu yenilgi sonucunda başlayan süreç ile SSCB dağılmıştır.

Bilindiği üzere Osmanlı Devleti kurulduğunda küçük bir beylik olup, buna uygun olarak mütevazı bir dış politika ve diplomasi anlayışına sahiptir. Bu çerçevede kuruluş yıllarında uygulanan temel diplomasi anlayışı Batı (Bizans)'ya karşı kutsal cihat ve savaş, doğuya ve beyliklere karşı ise dostça ve barışçıl yollarla ittifaklar kurma şeklinde gelişti. Bu çerçevede siyasal evlilikler yoluyla güçlenen Osmanlı Devleti, Balkanların fethi ve sonrasında İstanbul'un fethiyle birlikte kendine özgü diplomasi anlayışı geliştirmeye başladı. Osmanlı Devleti'nde ad hoc diplomasi anlayışının yerleşmesiyle birlikte, "hiçbir devleti kendi ile eşit görmeme", dolasıyla muhatap almama ilkesi doğrultusunda tek taraflı bir diplomasi anlayışı ortaya çıkmıştır. Burada sorulması gereken soru Osmanlı Devleti'nin ad hoc dönemde (1301-1718) nasıl diplomasi anlayışı ile hareket ettiğidir. Yani tek taraflı olmak ne demektir? Bunları birkaç madde halinde sıralamanın faydalı olacaktır:

1. Osmanlı Devleti bu süre içerisinde yabancı devletlerden elçi kabul etmiş ve fakat kendisi geçici ve belirli bir amaç (cülus tebliğ/cülus tebriği) haricinde elçi göndermemiştir.

2. Bu süre içerinde batılı devletler ile yapılan antlaşmalarda tek taraflılık hâkim olup, antlaşmalar Osmanlı'nın hazırladığı metinlerin karşı tarafın kabulü ile gerçekleşmiştir.

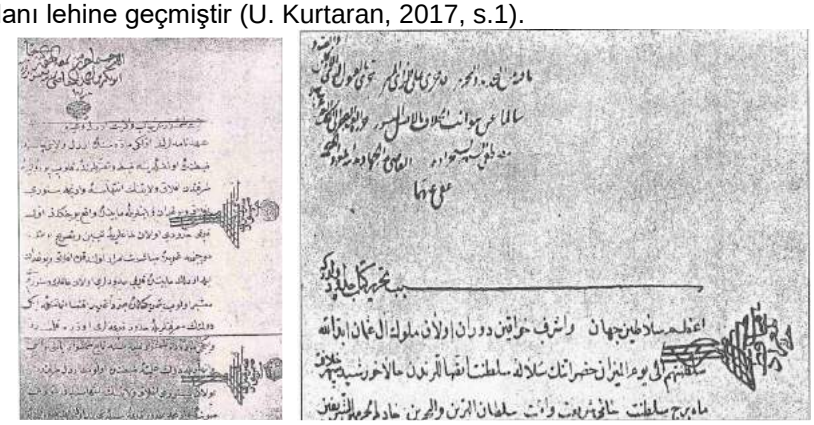
3. Bu süre içerisinde yapılan antlaşmalarda yabancı hükümdar ve diğer görevliler için kullanılan ifadeler oldukça sade ve hatta bazen küçük düşürücü tarzda olup, diplomatik üstünlüğün diplomatik üsluba yansıdığı görülmektedir.

4. Bu süre içerisinde Osmanlı Devleti belirli bir amaç ve kısa süreler dışında yabancı devletlere elçi göndermezken, yabancı elçiler sürekli olarak kabul edilmiş ve gelen elçilere casus/rehine muamelesi uygulanmıştır.

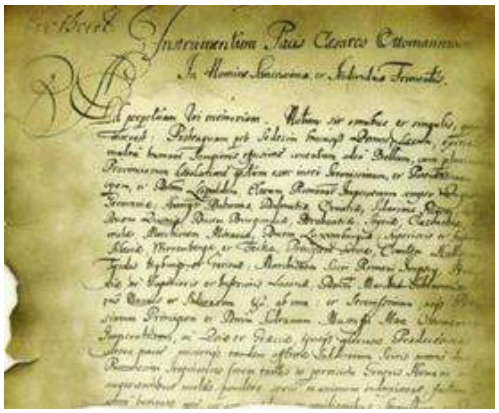
Ancak belirtilen yıllar arasında Osmanlı diplomasi anlayışında bir takım çözülmelerin yaşandığı da olmuştur. Bunlardan ilki 1606 yılında Avusturya ile imzalanan Zitvatorok Antlaşması'dır. Nitekim toprak kaybı olmayan bu antlaşma ile Avusturya İmparatoru'nun "Kayzer"lik sanının kabul edilmesi ile Osmanlı Devleti'nin Batı karşısında üstünlüğü sona ermiş ve ilişkilerde müsavemet/eşitlik dönemi başlamıştır18. Yine aynı antlaşma ilk kez tarafsız bir bölgede "Zitve Boğazı" imzalanmış ve ilk kez süre tespitinde bulunulmuştur. Yani denilebilir ki Zitvatorok Antlaşması, Osmanlı tarihindeki ilk diplomatik prestij kaybıdır. Bu kaybı XVII. yüzyılın sonlarında imzalanan Karlofça Antlaşması takip etmiştir. Nitekim antlaşmada daha önce toprak kaybı yaşamayan Osmanlı Devleti tarihinde ilk kez büyük çaplı toprak kaybetmiştir. Yine ilk defa tarafsız bir bölgede (Sırbistan'ın Sirem bölgesinde Karloviçi/Karlofça kasabası) antlaşma imzalanmıştır. Karlofça'da uğranılan prestij kayıpları bunlarla sınırlı kalmamış ve ilk kez Osmanlı tarihinde bir antlaşma için yabancı bir devletin (İngiltere ile Hollanda) tavassutu (arabuluculuk) kabul edilmek zorunda kalınmıştır. Karlofça'da yaşanan önemli bir prestij kaybı da Osmanlı literatüründe daha önceleri "Moskof Prensi" olarak geçen Rus Çarı'nın "Çarlık" unvanının kabul edilmesi olmuştur. Tüm bu sonuçlar Karlofça'dan sonra Osmanlı dış politikası ve diplomasisinde önemli değişimleri beraberinde getirmiş ve saldırgan savaş politikalarının yerini savunma ağırlıklı bir dış politika anlayışı almıştır (Kurtaran U. TAD. 2006, s.104).

Osmanlı Devleti'nin Avrupa karsısında güç kaybetmeye başlaması, duraklamasının ve daha sonra toprak kayıplarıyla gerilemeye başlaması, Osmanlı

Devleti'nin gerilemesinin en önemli sebeplerinden birisi olarak değerlendirilebilir. 1863'te Viyana'nın Osmanlı orduları tarafından ikinci defa kuşatılması Orta Avrupa ve Osmanlı tarihi için bir dönüm noktasıdır. Bu tarih Osmanlılar için zirveden dönüş ve sonun başlangıcı, Avrupalılar için ise tam tersine İstanbul'un ve Kuzey Afrika'nın Osmanlılar tarafından fethinden sonra karşı karşıya kaldıkları kuşatma çemberinin kırılması demektir. Devrin Türkçe kaynakları olayın nedenini Merzifonlu Kara Mustafa Paşa'nın şöhret ve büyük bir başarı kazanma hırsı olarak açıklamaya çalışırlar. Kara Mustafa Paşa, Köprülü Mehmet Paşa ve Köprülü Fazıl Ahmet Paşa'nın başarılarını devam ettirmeyi amaçlamış, böylece o tarihlerde Avrupa'nın en güçlü devletlerinden birisi olan Habsburg İmparatorluğu'na karşı başarı kazanmayı uygun görmüştür. (Uygunlar, 2007, s.29) Bu sebeple II. Viyana Kuşatması Osmanlı siyasi ve askeri tarihinde olduğu kadar Avrupa tarihi için de önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir. II. Viyana Kuşatmasında yaşanan başarısızlık Osmanlı Devleti'nin gerilemeye başladığı tarih olarak gösterilmektedir. Nitekim 1526 yılında Mohaç Meydan Muharebesi ile başlayan Osmanlı-Avusturya ilişkilerinde bu tarihe kadar askerî üstünlük Osmanlı Devleti'ne aittir. Ancak Viyana önlerinde yapılan meydan savaşı sonrasında Osmanlı Devleti ile Avusturya arasındaki mevcut kuvvet dengeleri bozularak, dengeler Habsburg Hanedanı lehine geçmiştir (U. Kurtaran, 2017, s.1).



Resim: 1, Karlofça Barış Antlaşması Orijinal Osmanlıca Metni



Resim: 2, Karlofça Barış Ant yabancı dil metni.

Karlofça Barış görüşmelerinin yapıldığı çadırın yerine Viyana Savaş Konseyinin kararı sonrasında 1814 yılında Meryem Ana barış Şapeli (Küçük kilise) inşa edilmiştir. Bina Sırbistan'ın Novi Sad ilinin Karloviçi kasabasında bulunmaktadır. Kasaba ayrıca şaraplarıyla dünyada tanınmaktadır. Meryemana şapelinin tabelasında Dünya tarihinin en önemli olaylarından birisi olan Karlofça barış anlaşmasının burada imzalandığı belirtilmektedir. Ayrıca Avrupa diplomasi tarihinde ilk olarak yuvarlak masa toplantısının burada yapılarak bir anlaşma için görüşmelerde kullanıldığı, bunun diplomasi tarihinde bir dönüm olduğu belirtilmektedir. Yapılan incelemelerde ayrıca diplomasi tarihinde bir önemli olayın da Avrupalıların ilk defa bir anlaşmada görüş belirttikleri ve Türklerle ilk defa eşit şartlarda anlaşma masasına oturdukları öğrenilmiştir. Tabelada ayrıca (1683-1699) yılları arasında yapılan büyük Viyana savaşından sonra Karlofça barışının yapıldığı, uzun ve zorlu müzakereler sonucunda anlaşmanın imzalandığı, görüşmelere savaşan tarafların katıldığı, bir tarafta Türklerin olduğu karşı tarafta ise Avusturya, Venedik, Polonya ve Rusya'nın bulunduğu, İngiltere ile Hollanda'nın arabulucu olarak görüşmelere katıldığı belirtilmektedir. Ayrıca kilise kısmının önünde görüşmeler esnasında ölen Venedikli bir diplomatın mezarının bulunduğu belirtilmiştir.

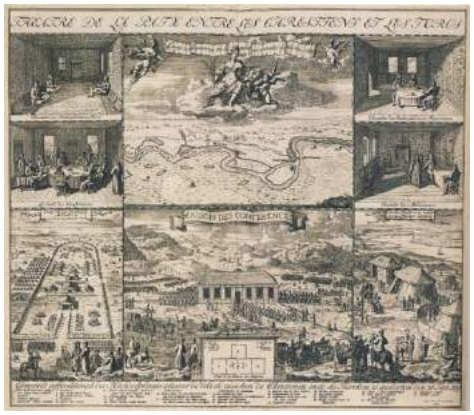


Resim: 3, Karlofça Görüşmeleri

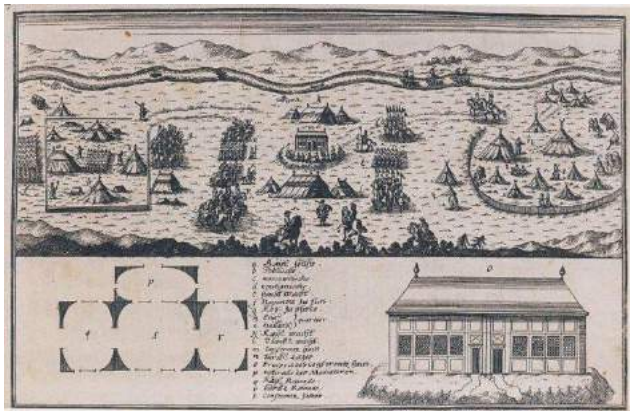




Resimler:4, Konu ile ilgili yayınlanan bir kitap ve barış görüşmeleri



Resim: 5, Karlofça Barış görüşmeleri ve Antlaşma Gravür



Resim: 6, Depo ve konferans binası, bakır levha gravür



Resim: 7, Karlofça Avrupa'da Barış resimleri



Resim: 8, Avusturya ve Türkiye arasındaki barış,sağlama (Not: tüm Resim ve gravürler http://www.ulrich-menzel.de/odw/1699.html adresinden alınmıştır.)

Karlofça Barış anlaşmasının yapıldığı çadırın dört kapısı bulunmaktaydı. Bu görüşmelerin yapıldığı çadırı temsilen tüm tarafların ilk defa Türklerin karşısına eşit olarak çıkmasını sağlamak için bu düzenleme yapılmış ve görüşen taraflar birbirlerine diplomatik bir üstünlük olmadan aynı anda dört kapıdan girmişlerdir. Rusya ile asıl anlaşma daha sonra İstanbul'da imzalanmıştır. Bu çadırı temsilen yapılan Meryem Ana Şapeline de dört kapı yapılmış fakat Türklerin bir daha bölgeye gelmemesi umuduyla Türklerin görüşmelerde kullandığı tarafı temsil eden kapı kapatılmıştır. Bu konuda görüşmeler yapan Türkiye Cumhuriyeti Sırbistan Büyükelçisi Süha Umar, Türklerin artık burada Barış amacıyla bulunduğunu belirterek kapının 27.01.2009 tarihinde açılmasını sağlamıştır (Büyükelçilikten alınan resmi bilgidir.)



Resim: 9, Karlofça görüşmelerinin çadırını temsilen aynı yere yapılan Meryemana Şapeli (Kapı önünde görüşmeler esnasında ölen Venedik temsilcisinin mezarı görülmektedir.)



Resim: 10, Karlofça görüşmelerinin çadırını temsilen yapılan Meryemana Şapeli içerisi.



Resim: 11, Karlofça görüşmelerinde Türklerin kullandığı kabul edilen ve kapatılan, girişimlerle sonradan açılan kapı.



Resim: 12, Karlofça Görüşmeleri Esnasında ölen Venedik Temsilcisinin Mezar taşı Meryemana Şapeli Bahçesindedir (Fotoğraflar Burhan ettin Şenli tarafından çekilmiştir.)

SONUÇ

Karlofça antlaşması, Osmanlı tarihinde yeni bir dönemin başladığının göstergesi olduğu gibi Macaristan'daki Türk hâkimiyetinin Temeşvar hariç sona ermesi olmuştur. Macaristan bu tarihten sonra Avusturya'nın hâkimiyeti altına girmiştir. Birçok Macar asilzâde ve Macar Osmanlıya sığınmak zorunda kalmıştır (Özkan, 2012, s. 189). Karlofça antlaşması, aynı zamanda Osmanlı'nın ilk toprak kaybettiği antlaşma olup, burada başlayan Türk geri çekilmesi Kurtuluş savaşındaki Sakarya Meydan Savaşına kadar devam etmiş ve burada son bulmuştur.

Karlofça Barış antlaşması Avrupa diplomasi tarihi açısından da dönüm noktası olarak kabul edilmiştir. Çünkü Avrupalı devletler İlk defa Osmanlı devleti ile masaya eşit şartlarda oturmuş, İlk defa bir antlaşma Osmanlı Devleti ile müzakere edilmiştir.

Karlofça Dünya tarihi açısından da büyük önem taşımaktadır; II. Viyana Kuşatmasında Osmanlı Devletinin başarısız olması, "Türkler Yenilmez" önyargısının kırılmasını sağladığından Avrupalı devletlerin saldırıları artmaya başlamış ve bu süreç Osmanlı İmparatorluğunun yıkılmasıyla sonuçlanmıştır.

KAYNAKÇA

ÖZKAN, Selim Hilmi, *Karlofça Antlaşması Sonrası Osmanlı –Avusturya İlişkilerinde Macarların Durumu,* TİKA, Avrasya Etüdleri, 41/2012-1

UYGUNLAR, Alkım, YYLT, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ocak 2007,

KURTARAN Uğur, *Karlofça Antlaşması'nda Venedik, Lehistan ve Rusya'ya Verilen Ahidnamelerin Genel Özellikleri ve Diplomatik Açıdan Değerlendirilmesi*, Ankara Üniversitesi Tarih Araştırmaları Dergisi, 2006, C. 35, s.97-139

KURTARAN Uğur, Osmanlı Gerilemesi ve Karlofça Antlaşması, http://www.beyaztarih.com/osmanli-tarihi/karlofca-antlasmasi-ile-neden-gerileme-donemi-baslatilir

HOCA AHMED-İ YESEVİ HAKKINDA BAZI GÖRÜŞLER

(V.A.GORDLEVSKİ`NİN ESERİ ESASINDA)

Tahire ALİYEVA*

Ünlü rus ordinaryus profesör Vladimir Aleksandroviç Qordlevskiy[1] (1876-1956) hayatının 50 yıldan fazlasını Türk dili ve edebiyatı, Türkiye tarihinin araştırılmasına hasretmiş ve birçok enstitülerde türk dili ve edebiyatı öğretimini yapmıştır. Türk, arap ve fars dillerini iyi bilen bu büyük alim Türkiye`nin eski ve yeni tarihi, Türk folkloru ve edebiyatı hakkında temel eserlerin, Selçuk devleti", "Türk dilinin grameri" ve s. kitapların müellifidir. 1929 yılında ilk defa Orta Asya`ya gittiğinde Gordlevski Turkestan şehrine (eski Yası) Hoca Ahmed-i Yesevi`nin (Hacı Bektaş`ın dedesi) mezarını ziyaret amacıyla gitmişti. Onun diğer bir amacı da XII yüzyılda yaşamış ünlü hikmetlerin, sufi şiirlerin müellifi şeyh Ahmed-i Yesevi hakkında bilgi ve malzeme toplamak idi. Alim Hoca Ahmed-i Yesevi ile ilgili bilgileri kendisine mahsus titizlikle toplamış ve üzerinde araştırmalar yapmıştır. Zamanında Gordlevskinin alman ve rus dillerinde yayınlanmış olan Ahmet hakkındaki yazısı[2] birçok ülkelerde büyük ilgi çekmiş ve bilginlerin yüksek takdirini kazanmıştı. Ünlü alman islam ve şarkiyat alimi Prof.Dr. Georg İacob Hoca Ahmet hakkındaki yazıya göre Gordlevski`ye müteşekkir olduğunu belirterek yazıyordu: "Sayın meslektaşım! Müteakip islam alimleri üzerinde büyük etkisi olmuş Ahmed-i Yesevi hakkında bilgi almak eskiden benim dileğim olmuş. Size çok müteşekkirim". V.A.Gordlevski Yesevi tarikatının İmam Ebu Hanifeden geldiğini söylüyor, zikrlerin nasıl geçirildiğini tasvir ediyor. O, yazısında XX yüzyıl tarihçisi Ahmet Refik`in İstanbul arşivlerinden alınmış resmi belgelerini örnek alarak (1569 yılı 21 sayılı ferman) Osmanlı sultanlarının Ahmed-i Yesevi neslinden gelenlere olan büyük saygısından konuşuyor: Bir defa Ahmed-i Yesevi yolunun devamçılarından olan şeyh Zengi (1569) Orta Asiya`dan müslüman mukaddeslerini ziyarete gittiğinde onun Şam`a kadar yolunun korunması ve yiyeceğinin sağlanması hakkında İstanbul` dan ferman geldi. Yüksek aslı nesli hakkında şecere belgeleri olan dervişler Türkiye`de büyük saygıyla karşılanıyordu.[3] Bazen bu dökümanların ölçüsü 20 metreye kadar varıyordu.

Hoca Ahmed-i Yesevi (ö.1166/67) türbesi arşitektoniğinin incelenmesi Emir Teymurdan önceki eski izleri ortaya çıkarıyor.

Hoca Ahmed-i Yesevi`nin kabrinin ziyareti kışın ortalarına tesadüf ediyordu. Rivayete göre Emir Teymur Çin`e seferinden önce Hova Ahmed`in hayır duasını almak için burayı ziyaret etmiş ve 1405 yılında Otrar`da vefat etmişti. (Otrar`da Hoca`nın manevi babası olan Arslan baba uyuyor O, Hoca`ya Muhammed aleyhisselam`dan armağan olarak hurma vermişti). Emir Teymur Hoca

* Araştırma Görevlisi, AMİAM.Fuzuli adına Elyazmalar Enstitüsü, Bakü-Azerbaycan

[1] Академик В.А.Гордлевский. Избранные сочинения в 4 томах. Том 3. Изд-во вос.лит. Москва, 1962, стр.361-368.

[2] Wl. Gordievsky, Choca Ahmed Jasevi, - "Festschrif Georg Jacob zum siebzigsten Geburtstag, 26. Mai 1932, gewidmet…", Leipzig, 1932.

[3] А.В.Гордлевский, Рукописи Восточного Музея г. Ялты – Доклады Академии наук», 1927, с.222.

Ahmed-i Yesevi`nin kabri üzerine tekke yaptırmıştı. Bu rivayetten Teymur`un Turkestan mübarek (mukaddes) ziyaretgahına büyük saygısı olduğu bellidir. Gordlevski makalede Ahmet Hoca halvetgahının tasvirini veriyor: Halvet türbenin yakınında bulunuyor. Burada misafirler (ibadete gelenler) için odalar ve at ahırı var. Odalardan aşağı merdivenle inilir ve yeraltı küçük hücreye gidilir. Zikir zamanı burası hayretedici bir şekilde binlerle müridi içine alıyor. H.A. 63 yıl yaşadı ve bu dünyadan göçünceye kadar gece gündüz Allah`a dua etti. Burada kışın hafta içinde (perşembeden cumaya kadar) zikir yapılır, Hoca Ahmet hatırlanır. Onun dünyadan göçtüğü yerde çekilen çile kışın ortasına, tabiatın sönmesi zamanına tesadüf ediyor.

Turkestan bölgesi 12 kışlaktan oluşur. Her kışlakta ark çekilmiştir. Turkestan şehrinin esası XII yüzyılda koyulmuştur. Burası türk boyu olan yası boyunun yerleşim alanı idi. Türk boylarının dedeleri bu arklardan sulanırlardı. Kışlaklar birer ata (sufi baba)nın hatırasına hasredilmiştir. Örneğin: Çobanak`ta – Kuktündü-ata, Sunak`ta – Sedüvakkas-ata, Karnak`ta – Mukim-ata ve s. uyuyor.

Kışlağın başında atanın evladı veya halefi olan azizler (“azler”) duruyor. Manevi yönden 12 kışlak Hoca Ahmed`in halefi olan Turkestan azizlerine bağlı idi. Bu azler zikir yaptırırdı. 12 kışlağın azizleri halvette ard-arda zikir yaparlarmış. Bir ihtiyar 40 yıl süresinde kış çilesi zamanı Turkistan`a gider ve zikir zamanı Hoca Ahmed hikmetlerini okurmuş. 60-70 yıl bundan önce çile vakti ihtiyarın söylediklerine göre halvetgahta, Hoca Ahmet türbesinin başucunda içinde hikmetler yazılı elyazma kitabı koyulurdu. Elyazmanın uzunu 1 metre, kalınlığı yaklaşık 1 metre kadar varırmış. Ceylan derisi üzerinde yazılmış bu elyazmanın ipek kağıt üzerinde başka bir nüshası da var. Ruslar Turkestan`ı zaptettiğinde kaybolma tehlikesi olduğundan elyazma gizli saklanmıştı. Gordlevski Orta Asya`da olduğu sürede hikmetlerin eski nüshasını arayıp bulmaya çok gayret etmiş fakat faidesi olmamıştı. Onun yazdığına göre Turkestan`da eski elyazmanın 1929 yılına kadar Fergane şehrine satılması hakkında söylentiler dolaşıyordu.

Her hafta Cuma günleri helimhanede Hazret-i Yesevi`nin hatırasına yemek (lokma dağıtılıyordu) veriliyordu. Tekkenin ortasındaki büyük ölçüde bakır kazan Küçük Asya`da bektaşilerde büyük önem taşıyan kazanı hatırlatıyor. Konya`da Celaleddin Rumi`nin türbesi yanında da buna benzer “Nisan tası” denilen koca bir kazan muhafaza edilir. Eski zamanlarda bu kazana faydalı nisan yağmuru suyu toplanır ve müslümanlara dağıtılıyordu. Kazanın üzerindeki yazıdan bazı araştırmacılar bunun araplardan gelme bir gelenek olduğunu söylüyorlar. Konya`da Celaleddin Rumi türbesinde muhafaza edilen kazanı derviş tekkesine moğollar armağan etmişler. Büyük şölen (ziyafet) meclislerinden haber veren kazan Küçük ve Orta Doğuyu birbirine yaklaştırıyor.

Turkestan şehrinde Hoca Ahmed`in kızı Hoşnaz (veya Gevker Hoştac)`ın neslinden gelen üç görevli bulunurdu: azizler, nakıb ve şeyhulislam idi. Azizler kelimesi çoğu halde kullanıldığından eski zamanlarda galiba birkaç kişiden oluşurmuş. Onların görevi zikirleri yönetmekti. Şeyhulislam ziyaretgahta islam dini icaplarına uyulmasını sağlıyordu. Cuma günü zikirleri zamanı (namazdan sonra) azizler zikirhanede bulunuyordu. Zikirhane ile türbe arasında bir geçenek varmış, şimdi kapıları kapanmış. Kur`an okunan zaman üstünlük şeyhulislamda olurdu. Ondan aşağıda azizler, kazanın önünde ise nakib oturuyordu. Teymur zamanında daha üç görevli – süpürgeci, türbeye giden kapıları açan ve muezzinden oluşan çırakçılar varmış. Gordlevskinin dediğine göre, şimdiki zamanda babaları türbe

hizmetinde bulunmuş yalnız bir tek çırakçı kalıyor. Daha sonra Gordlevski mezarı tasvir ediyor: İpek kumaş ile örtülü türbe Tian-şan bakır taşından (malakit) yapılmıştır. Zamanla bazı yerleri çatlamıştır. Duvar boyunca Kur`an kitapları koyulmuştur. Zengin zevvarlar buraya geldiğinde iane veriyorlardı ve cüma günleri helimhanede yemek hazırlanıyordu. Cuma namazından sonra mihrab önünde ihtiyar şeyhler ve serhalka bulunur (H.Ahmed`in unvanlarından biri "Ser-halka-i Mesaih-i Türk" idi). Yapılan zikirler, edilen dualar büyük etki bırakıyor. H.A.Yesevi hikmetlerinden duygulanan zakirler kafalarını yanında bulunanların göğsüne koyarak ağlıyorlar. Zikir "Fatiha" suresi ile bitiyor. Gordlevski zikirler zamanı edilen hareketleri eski türk oyunlarına (şaman) benzetiyor. Eski zamanlarda zikirlere Hoca Ahmet tarikatında derecesi, rütbesi olan müridler katılıyordu. Pir müridin ellerini tutarak "İmam-azama mürid bulduz" diyor ve ona derviş nasihatleri veriyordu. Gordlevski Hoca Ahmet tarikatının İmam Ebu Hanife`ye dayandığını söylüyor. Prof. Fuat Mehmet Köprülü tarikat taraftarlarında (muakkiplerde) alevilik izleri görüyordu. Hoca Ahmet neslinden gelenler ve kendilerini "hoca" adlandıranlar Zaravşan bölgesinde Yabu, Tokaykusya ve Tohçi köylerinde yaşıyorlar. Gordlevski Hoca Ahmet hakkında topladığı bilgilerden şu sonuçlara gelmiştir: 1) Turkestan`da Hoca Ahmed`den önce İran dini merkezi olabilirdi. Tabiatın sönmesi ve Hazreti-Yesevi`nin ölümünü birleştiren kış çilesi ziraat bayramları takvim devri unsurlarından biridir ve zamanla Turkestanın kutsal yerlerine geçmiştir. 2) Müslüman türkler Turkestan`da islamdan önce mevcut olan ayinleri muhafaza ettiler ve geliştirdiler (12 ark, 12 azizler, şölen). 3) Sufi Hoca Ahmet tarikatın esasını koyurken İmam Ebu Hanife`ye manevi bağlılığı belirtmiştir. Tarikat muakkipleri 4 islam mezheplerinden biri olan hanefi İmam-ı azamına bir pir olarak saygı gösteriyorlar. Fakat sunnet açısından Allah`ı idrak, kavrama yolu tarikatla değil, zikirle yapılır. Profesör Mehmet Fuat Köprülü Ahmet Yesevi tarikatında sünnilikten sapmalar görüyor ("Türk edebiyatında ilk mutasavvıflar" eserinde, sayfa 118-119). 4) Orta Doğu`da Yesevi tarikatı çok geniş yayılmıştır. Nadir tarikatının üyeleri de zikir vakti Yesevi hikmetlerini okuyorlar. Hoca Ahmed Yesevi Küçük Asya`nın dini hayatında büyük etkide bulundu. Burada türkmen boyları içerisinde Yesevi soyundan gelen bozgeyikliler de var.

Hoca Ahmet etkisi Küçük Asya ile bitmiyor. Gordlevski yazıyor: 1923 yılında Bahçesaray`ın eski mahallesi olan Aziziye`de olduğumda Saadiye tarikatının dervişlerinin mütemadiyen zikir yaptıklarını ve burada Ahmet Yesevi etkisini ve izlerini gördüm.

Küçük Asya`daki misafirperverlik geleneklerini Ahi islam kardeşliği örnek almış ve devam ettirmiş, onlardan sonra onların manevi yolunun devamçıları olan bektaşilere geçmiş. Bektaşilerin hayır duasını almış yeniçeriler için kazan – yeniçeri ocağının birliği işareti idi.

Merhum ordinaryüs profesör Turkestan`da daha fazla kalamadığına teessüf ediyor ve bu konuların tüm detaylarıyla incelenmesi ve ilmi araştırmalar yapılması gerektiğini söylüyordu.

KAYNAKÇA

Академик В.А.Гордлевский. Избранные сочинения в 4 томах. Том 3. Изд-во вос.лит. Москва, 1962, стр.361-368.

Wl.Gordievsky, Choca Ahmed Jasevi, - "Festschrif Georg Jacob zum siebzigsten Geburtstag, 26. Mai 1932, gewidmet…", Leipzig, 1932.

А.В.Гордлевский, Рукописи Восточного Музея г. Ялты – Доклады Академии наук», 1927, с.222.
В.А.Гордлевский. Избранные сочинения. III том. Изд-во восточной литературы, Москва 1962, стр.361-368.

11. OTURUM (11. SESSION)-B Salonu (B Hall)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) H. Sinem ŞANLI-Dr. Öğretim Üyesi (Assist. Prof. Dr.) Fatma KALPAKLI

ŞEYH ŞABAN-I VELİ VAKIF ESERLERİ MÜZESİNDE YER ALAN KONYA İLİNE AİT KİRKİTLİ DOKUMALAR

(HAND WOVENS OF KONYA AT ŞEYH ŞABAN-I VELI MUSEUM)

*** H. Feriha AKPINARLI**
**** H. Ayşgeül ÖZDEMİR**

ÖZET

Kastamonu ili Şeyh Şabani Veli Vakıf Eserleri Müzesinde, Anadolu'nun değişik bölgelerine ait kirkitli dokumalar bulunmaktadır. Müzede Kırşehir ve Konya yöreleri başta olmak üzere, Kayseri, Çankırı, Malatya, Sivas, Nevşehir, Niğde yörelerine ait kirkitli dokumalar yer almaktadır.

Bu araştırmanın amacı, Kastamonu Şeyh Şabani Veli Vakıf Eserleri Müzesinde yer alan Konya ili kirkitli dokumalarını yüzyıl, teknik, gereç, boyut, vb. özellikleri açısından incelemektir. Araştırmada tarama yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın evrenini Şeyh Şabanı Veli Vakıf Eserleri müzesindeki kirkitli dokumalar oluşturmaktadır. Örneklem ise; müzenin teşhir salonunda bulunan Konya yöresine ait 11 adet halı ve kilimdir.

Araştırma kapsamında incelenen dokumalar 18 - 20. yy.lara tarihlendirilmiş olup, dokumaların tamamında atkı, çözgü ve ilme ipliklerinde yün ipliği kullanılmıştır. Dokumalarda geometrik, hayvansal, bitkisel, sembolik ve nesneli bezeme türleri tespit edilmiştir.

Bu bildiride, Kastamonu Şeyh Şabani Veli Vakıf Eserleri Müzesinin envanter bilgilerinden yararlanılarak tespit edilen Konya iline ait 11 adet kirkitli dokuma örneği teknik, gereç, renk, motif ve kompozisyon özellikleri açısından değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kirkitli dokuma, Konya, Motif, Renk, Kompozisyon

GİRİŞ

Müzeler, ulusların ekonomik, kültürel, toplumsal, sanatsal oluşumunun ve gelişiminin göstergeleridir. Toplumların geçmişteki izlerini günümüze aktaran müzeler, ulusların geçmişleriyle geleceklerini birbirine bağlayan bellek olma görevini de üstlenmişlerdir. Bu müzelerden biri olan Kastamonu Şeyh Şabani Veli Vakıf Eserleri Müzesinde, Anadolu'nun değişik bölgelerine ait kirkitli dokumalar bulunmaktadır. Şeyh Şabanı Veli Vakıf Müzesi Kastamonu'da aynı ismi taşıyan külliye içerisinde 4 Mayıs 2007 tarihinde hizmete açılmıştır. Müzenin odalarında Şeyh Şaban-i Veli'nin kişisel eşyaları ile Halveti Tarikatının kullanmış olduğu eşyalar ve hat eserleri, Kuran-ı Kerim, Kastamonu kandilleri ve kirkitli dokumalarda sergilenmektedir.

Kastamonu müzesinde 18. yüzyıl sonundan 20. yüzyılın başına kadar olan dönemi kapsayan bağış ve satın alma yoluyla elde edilen kirkitli dokumalar sergilenmektedir. Müzede, Kırşehir ve Konya yöreleri başta olmak üzere, Kayseri, Çankırı, Malatya, Sivas, Nevşehir, Niğde yörelerine ait kirkitli dokumalar yer almaktadır. Kirkitli dokumalar, teknik, motif, anlam ve renkleriyle, dokunduğu yerin

* Prof. Dr., Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Tekstil Tasarımı Bölümü, Ankara.
** Arş. Gör., K.T.O Karatay Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Konya.

çevresiyle ilgili koşulları, toplumsal ve kişisel değer yargıları ile estetik anlayışı, kültürel ve ekonomik şartlarını yansıtarak dokunduğu yöreye ve ait olduğu topluma göre farklı kompozisyon özellikleri taşımaktadır (Başaran ve Kayabaşı, 2007: 141).

Bu yörelerden biri olan Anadolu Selçukluları gibi köklü bir devlete başkentlik yapmış Konya ili, atalarından aldığı pek çok geleneği yakın zamana kadar korumuştur. 13. Yüzyıla tarihlenen Anadolu Selçuklu halıları Konyada dokunmuştur. Büyük ebadda dokunan bu halılar o dönemlerde Konyanın bir sanat ve yaratıcılık merkezi olduğuna işaret etmektedir. Zamanla başkent özelliğini kaybeden Konyada bireyler yaşadıkları yörenin gelenek ve göreneklerine bağlı kalarak, küçük fakat bölgesel özelliği olan sanat eserleri dokumuşlardır (Bodur, 1988: 106-114).

Bu dokumaların ünü motif ve desen orjinalliklerinin yanında kullanıldıkları malzemeye de bağlıdır. Geleneksel yapısını koruyan Konya ve yöresi coğrafi zenginliğinin yanı sıra, eski yerleşim yerlerinden olması nedeni ile dokumacılık açısından büyük zenginlik göstermektedir. Konya yöresine ait dokumalar yurt içi ve yurtdışı müzelerde yer almaktadır.

Bu çalışma ile Şeyh Şabani Veli Vakıf Eserleri Müzesinde yer alan Konya yöresine ait kirkitli dokuma örneklerinin yöresel özelliklerinin tespit edilip literatüre kazandırılması, dokumaların teknik, motif, kompozisyon renk özelliklerinin incelenip belgelenmesi amaçlanmıştır.

Bu araştırma genel tarama modeli olarak yapılandırılmıştır. Araştırmanın evrenini Şeyh Şabanı Veli Vakıf Eserleri müzesindeki kirkitli dokumalar oluşturmaktadır. Müzenin teşhir salonunda bulunan Konya yöresine ait evreni temsil niteliğinde 11 adet halı ve kilim örneklem grubu olarak belirlenmiştir. Dokumaların yüzyıl, teknik, gereç, boyut özellikleri yönünden inceleyebilmek için, veriler iki yolla toplanmıştır. Birinci olarak müzedeki kirkitli dokumalar ile ilgili olgusal verilere ulaşabilmek için literatür taraması yapılmıştır. İkinci olarak örneklem grubundan elde edilen yargısal bilgilerin düzenli, doğru ve güvenilir bir şekilde kayıt altına alınması için bilgi formları hazırlanmıştır. Bilgi formlarından elde edilen veriler değerlendirilmiştir.

1. ŞEYH ŞABAN-I VELİ MÜZESİNDEKİ KONYA İLİ KİRKİTLİ DOKUMALARININ ÖZELLİKLERİ

Şeyh Şaban-ı Veli Vakıf Eserleri Müzesinde teşhirde bulunan, Konya yöresine ait 11 adet kirkitli dokuma üzerinde çalışılmış ve bu dokumaların özellikleri şöyle açıklanmıştır.



Envanter No : KSTM 0063
Kullanılan Teknik : Gördes düğümü
Dokumanın Üretim Yılı : 19.yy.
Dokumanın Boyutları : 118 x 187 cm
Kalite : 28 x 33 (dm^2)
Kullanılan İplik Özelliği (Atkı / Çözgü /İlme) : Yün ipliği
Dokumada Kullanılan Renkler
Zeminde : Hardal sarı, bordo, krem, mavi
Desende : Bordo, yeşil, hardal sarı, krem, mavi
Seçilen Konu
Geometrik Bezeme : Dikdörtgen, üçgen, düz çizgi,
Bitkisel Bezeme : Çiçek, hayat ağacı, dal, yaprak
Sembolik Bezeme : Koç boynuzu
Nesneli Bezeme : Çakmak,merdiven

	**Envanter No** : KSTM 0064 **Kullanılan Teknik** : Gördes düğümü **Dokumanın Üretim Yılı** : 20.yy. **Dokumanın Boyutları** : 115 x 190 **Kalite** : 30 x 30 (dm^2) **Kullanılan İplik Özelliği (Atkı / Çözgü /İlme) :** Yün ipliği **Dokumada Kullanılan Renkler** **Zeminde :** Bordo, zeytin yeşil, lacivert **Desende :** Bordo, zeytin yeşil, fıstık yeşil, lacivert, hardal sarı, krem, turuncu **Seçilen Konu** **Geometrik Bezeme :** Dikdörtgen, dörtgen, düz çizgi, üçgen, kare **Bitkisel Bezeme** : Pıtrak **Hayvansal Bezeme :** Ejder **Sembolik Bezeme :** Koç boynuzu, el/tarak, deve tabanı, göz, türk ocağı **Nesneli Bezeme** : Sandık, bıçkı
	**Envanter No** : KSTM 0078 **Kullanılan Teknik** : Gördes düğümü **Dokumanın Üretim Yılı** : 18.yy. **Dokumanın Boyutları** : 155 x 248 **(cm)** **Kalite** : 29 x 33 (dm^2) **Kullanılan İplik Özelliği (Atkı / Çözgü /İlme) :** Yün ipliği **Dokumada Kullanılan Renkler** **Zeminde** : Krem, bordo, turuncu, lacivert **Desende** : Krem, bordo, turuncu, lacivert **Seçilen Konu** **Geometrik Bezeme** : Dikdörtgen, düz çizgi, sekiz kollu yıldız, sekizgen,dörtgen, kare, üçgen **Bitkisel Bezeme** : Pıtrak, hayat ağacı **Sembolik Bezeme :** Koç boynuzu, bukağı, göz **Hayvansal Bezeme** : Akrep **Nesneli Bezeme** : Küpe, çengel
	**Envanter No** : KSTM 0083 **Kullanılan Teknik** : Gördes düğümü **Dokumanın Üretim Yılı** : 20.yy. **Dokumanın Boyutları** : 105 x 170 (cm) **Kalite** : 25 x 33 (dm^2) **Kullanılan İplik Özelliği (Atkı / Çözgü /İlme) :** Yün ipliği **Dokumada Kullanılan Renkler** **Zeminde :** Kırmızı, hardal sarı, krem, mavi, sarı, fıstık yeşil **Desende** : Kırmızı, fıstk yeşil, mavi, krem, sarı, pembe, hardal sarı **Seçilen Konu** **Geometrik Bezeme** : Dikdörtgen, düz çizgi, sekizgen, zikzak çizgi, dörtgen, üçgen **Bitkisel Bezeme** : Stilize çiçek, dal, karanfil, şapla **Sembolik Bezeme :** Koç boynuzu, göz, haç **Nesneli Bezeme** : İbrik, basamak
	**Envanter No** : KSTM 0124 **Kullanılan Teknik** : Gördes düğümü **Dokumanın Üretim Yılı** : 18 - 19.yy. **Dokumanın Boyutları** : 99 x 419 (cm) **Kalite** : 30 x 31 (dm^2) **Kullanılan İplik Özelliği (Atkı / Çözgü /İlme) :** Yün ipliği **Dokumada Kullanılan Renkler** **Zeminde** : Zeytin yeşil, lacivert, kırmızı **Desende** : Açık yeşil, lacivert, kırmızı **Seçilen Konu** **Geometrik Bezeme:** Dikdörtgen, düz çizgi, üçgen, zikzak çizgi **Bitkisel Bezeme** : Stilize çiçek, yaprak, dal **Nesneli Bezeme** : Çengel

	**Envanter No** : KSTM 0076 **Kullanılan Teknik** : İlikli Kilim **Dokumanın Üretim Yılı** : 20.yy. **Dokumanın Boyutları** : 77 x 126 (cm) **Atkı /Çözgü Sıklığı (cm²)** : 4 / 22 **Kullanılan İplik Özelliği (Atkı / Çözgü)** : Yün ipliği **Dokumada Kullanılan Renkler** **Zeminde** : Krem, turuncu, mavi, mor, kırmızı **Desende** : Bordo, fıstık yeşil, mavi, hardal sarı, siyah **Seçilen Konu** **Geometrik Bezeme** : Dikdörtgen, zikzak çizgi, dörtgen **Nesneli Bezeme** : Tarak, kaşık sapı **Sembolik Bezeme** : Bukağı, aşk- birleşim, kurt ağzı **Hayvansal Bezeme** : Akrep, kuş
	**Envanter No** : KSTM 0102 **Kullanılan Teknik** : İlikli Kilim **Dokumanın Üretim Yılı** : 20.yy. **Dokumanın Boyutları** : 118 x 159 (cm) **Atkı /Çözgü Sıklığı (cm²)** : 3 / 14 **Kullanılan İplik Özelliği (Atkı / Çözgü)** : Yün ipliği **Dokumada Kullanılan Renkler** **Zeminde** : Kırmızı, fıstık yeşil, krem, mor **Desende** : Kırmızı, fıstık yeşil, krem, mor, mavi **Seçilen Konu** **Geometrik Bezeme** : Dikdörtgen, üçgen, dörtgen, altıgen **Nesneli Bezeme** : Tarak, **Sembolik Bezeme** : Bukağı, kurtağzı, koç boynuzu,bereket
	**Envanter No** : KSTM 0114 **Kullanılan Teknik** : İlikli Kilim **Dokumanın Üretim Yılı** : 20.yy. **Dokumanın Boyutları** : 110 x 160 (cm) **Atkı /Çözgü Sıklığı (cm²)** : 23 / 4 **Kullanılan İplik Özelliği (Atkı / Çözgü)** : Yün ipliği **Dokumada Kullanılan Renkler** **Zeminde** : Mor, krem, kırmızı, fıstık yeşil, turuncu **Desende** : Mavi, krem, kırmızı, hardal sarı, turuncu, mor **Seçilen Konu** **Geometrik Bezeme:**Üçgen, dikdörtgen, dörtgen, düz çizgi, zikzak çizgi, yıldız **Nesneli Bezeme:** Tarak, çengel **Sembolik Bezeme:**Kurt ağzı, aşk-birleşim, saç bağı, koç boynuzu, bukağı **Hayvansal Bezeme** : Ejder, akrep
	**Envanter No** : KSTM 0132 **Kullanılan Teknik** : İlikli Kilim **Yöresi** : Konya **Dokumanın Üretim Yılı** : 20.yy. **Dokumanın Boyutları** : 86 x 354 (cm) **Atkı /Çözgü Sıklığı (cm²)** : 17 / 5 **Kullanılan İplik Özelliği (Atkı / Çözgü)** : Yün ipliği **Dokumada Kullanılan Renkler** **Zeminde** : Beyaz, kırmızı, yeşil, gri **Desende** : Mor, turuncu, fıstık yeşil, açık yeşil, kırmızı, mavi, hardal sarı, gri, siyah **Seçilen Konu** **Geometrik Bezeme:**Dikdörtgen, alltıgen, üçgen, yıldız, dörtgen, düz çizgi, **Nesneli Bezeme:** Çengel **Sembolik Bezeme:** Kurt ağzı, bereket, koç boynuzu, kedi kulağı, bukağı **Hayvansal Bezeme** : Kuş

	**Envanter No** : KSTM 0133 **Kullanılan Teknik** : İlikli Kilim **Yöresi** : Konya- Aksaray **Dokumanın Üretim Yılı** : 19. yy. **Dokumanın Boyutları** : 86 x 427 (cm) **Kullanılan İplik Özelliği (Atkı / Çözgü) :** Yün ipliği **Dokumada Kullanılan Renkler** **Zeminde** : Krem, mor **Desende** : Kırmızı, fıstık yeşil, turuncu, koyu mavi, açık mavi, hardal sarı, krem **Seçilen Konu** **Geometrik Bezeme** : Dikdörtgen, üçgen, zikzak çizgi, dörtgen **Nesneli Bezeme :** Sandık, tarak **Bitkisel Bezeme :** Pıtrak **Sembolik Bezeme** : Elibelinde, bukağı, kurt ağzı, kazayağı, aşk-birleşim, koç boynuzu
	**Envanter No** : KSTM 0140 **Dokumanın Cinsi** : Yolluk Kilim **Dokumanın Üretim Yılı** : 19. yy. **Dokumanın Boyutları** : 152 x 386 **(cm)** **Atkı /Çözgü Sıklığı (cm²)** : 21 / 6 **Kullanılan İplik Özelliği (Atkı /Çözgü) :** Yün ipliği **Dokumada Kullanılan Renkler** **Zeminde :** Kırmızı, mor, turuncu, mavi, krem **Desende :** Turuncu, yeşil, mor, sarı, pembe, siyah, açık mavi, mavi, **Seçilen Konu** **Geometrik Bezeme :** Dikdörtgen, dörtgen, üçgen, düz çizgi, zikzak çizgi, altıgen **Nesneli Bezeme** : Küpe, çengel **Sembolik Bezeme :** Kurt ağzı, bukağı, koç boynuzu, ayak, bereket

Müzede tespit edilen, Konya yöresine ait 5 adet halı ve 6 adet kilimin boyut özellikleri değerlendirilerek Tablo 1.'de sunulmuştur.

Tablo 1. Kirkitli Dokumaların Boyut Özellikleri

ÖRNEK NO	ENVANTER NO	Dokumanın		Saçak Uzunluğu (cm)		Kilim Örgüsü (cm)		Etlik (cm)		Hav Yüksekliği (cm) (5	Bordür Sayıları			
		En	Boy	Alt Kenar	Üst Kenar	Alt Kenar	Üst Kenar	Sağ Kenar	Sol Kenar		1	2	3	4
1	KSTM 0063	116,5	185	2	11,66	2,83	4,16	1,1	1,16	0,52				1
2	KSTM 0078	149,83	240,33	0	0	8,53	0	0,96	1	0,62			1	
3	KSTM 0064	112	183,16	0,56	3,83	1,66	4,66	0,76	0,83	0,7			1	
4	KSTM 0083	106	166,63	1,33	3,16	0	2,33	0,76	1,03	0,34				1
5	KSTM 0124	99	419	0	0	0	0	0,76	0,93	0,28		1		
6	KSTM 0076	75,83	117,66	5,33	8,33	0	0	0	0	0	1			
7	KSTM 0114	116,33	158,43	2	5,83	2	3,5	0	0	0			1	
8	KSTM 0140	152	386	0	0	0	6,16	0	0	0	1			
9	KSTM 0133	86	427	0	11,33	0	3,5	0	0	0	1			
10	KSTM 0132	86,33	354	24,83	15,66	0	0	0	0	0	1			
11	KSTM 0102	112,16	154,83	2,96	4,66	3,8	2,83	0	0	0	1			
Aritmetik Ortalama		110	253	3,5	5,8	1,7	2,4	0,3	0,4	0,2	5	1	3	2

Tablo 1. incelendiğinde örneklem kapsamına alınan kirkitli dokumaların en uzunluklarının aritmetik ortalaması 1,10 cm ve boy uzunluklarının aritmetik ortalamasının ise 2,53 cm olduğu görülmektedir. Alt kenar saçak uzunlukları aritmetik ortalaması 3,5 cm, üst kenar saçak uzunluklarının ise aritmetik ortalamasının 5,8 cm olduğu görülmektedir. Örneklem kapsamında incelenen bazı

dokumaların saçaklarının yıpranmasından dolayı alt kenarında saçak ve kilim yükseklikleri tespit edilememiştir. İncelenen dokumaların alt kenar kilim yüksekliğinin aritmetik ortalamasının 1,7 cm olduğu, üst kenar kilim yüksekliğinin aritmetik ortalamasının 2,4 cm olduğu görülmektedir. İncelenen kirkitli dokumaların bordür sayıları incelendiğinde; halılarda iki ince bir geniş olmak üzere üç bordür kullanıldığı, kilimlerde ise bir geniş bordür kullanıldığı görülmektedir.

İncelenen halıların kalitesine ilişkin veriler değerlendirilerek sonuçları Tablo 2.'de sunulmuştur.

Tablo 2. Halılarda Kalite

ÖRNEKLER		10 cm'deki Düğüm Adeti	10 cm'deki Düğüm Adeti	DÜĞÜM ADETİ (dm^2 deki)
ÖRNEK NO	ENVANTER NO	(EN)	(BOY)	(En X Boy)
1	KSTM 0063	28,3	32,8	928,24
2	KSTM 0078	29	33	957
3	KSTM 0064	30	30	900
4	KSTM 0083	25	33,8	845
5	KSTM 0124	30,3	31,4	951,42
Aritmetik Ortalama		28,52	32,2	916,332

Tablo 2 incelendiğinde, örnekleme alınan halıların kalitesinin aritmetik ortalamasının 28 X 32 (cm^2), dm^2' deki düğüm adetinin aritmetik ortalamasının 916 adet olduğu görülmektedir. Türk Standartları Enstitüsü'nün hazırlamış olduğu (TS 43) Tekstil yer döşemeleri – El dokuması halılar – Türk halıları (Anonim 1992) standardına göre, incelemeye alınan halıların dm^2'de (1400 – 701) düğüm adeti ile orta kaliteli halılar olduğu tespit edilmiştir.

İncelenen kilimlerin dokuma sıklığına ilişkin veriler değerlendirilerek sonuçları Tablo 3.'te sunulmuştur.

Tablo 3. Kilimlerde Dokuma Sıklığı

Örnek No	Envanter Numarası	Cm^2'deki Çözgü Sayısı (3ölçüm ortalama)	Cm^2'deki Atkı Sayısı (3ölçüm ortalama)
1	KSTM 0076	4,3	22,4
2	KSTM 0114	4.0	22,6
3	KSTM 0140	5,6	20,8
4	KSTM 0133	4,3	21,2
5	KSTM 0132	5	17,4
6	KSTM 0102	3	13,6
Aritmetik Ortalama		3,7	19,6

Tablo 3. incelendiğinde, örnekleme alınan kilimlerin cm^2'deki dokuma sıklığının aritmetik ortalamasının çözgülerde 4, atkılarda ise 20 olduğu görülmektedir.

İncelenen kirkitli dokumalarda kullanılan renklere ilişkin veriler değerlendirilerek Tablo 4.'te sunulmuştur.

Tablo 4. Kirkitli Dokumalarda Kullanılan Renkler

ÖRNEKLER		RENKLER																														
		Zeminde Kullanılan Renkler															Desende Kullanılan Renkler																
ÖRNEK NO	ENVANTER NO	Mavi	Hardal sarı	Mor	Bordo	Zeytin yeşili	Fıstık yeşili	Turuncu	Lacivert	Kırmızı	Yeşil	Sarı	Gri	Krem	Koyu Mavi	Açık Mavi	Hardal Sarı	Zeytin Yeşil	Sarı	Turuncu	Mor	Yeşil	Pembe	Bordo	Fıstık Yeşil	Siyah	Açık Yeşil	Mavi	Gri	Lacivert	Kırmızı	Krem
1	KSTM 0063	x	x		x									x			x			x			x				x				x
2	KSTM 0078				x			x	x					x						x			x						x		x
3	KSTM 0064				x	x			x								x	x		x				x	x					x		x
4	KSTM 0083	x	x				x			x		x		x			x		x				x		x			x			x	x
5	KSTM 0124					x		x		x																x				x	x	
6	KSTM 0076	x		x				x		x				x			x							x	x			x				
7	KSTM 0114			x			x	x		x				x			x			x								x			x	x
8	KSTM 0140	x		x				x		x				x		x			x	x	x	x	x			x		x				
9	KSTM 0133			x										x	x	x	x			x				x							x	x
10	KSTM 0132									x	x		x	x			x			x	x			x	x	x	x	x			x	
11	KSTM 0102			x			x			x				x						x				x			x				x	x
TOPLAM		4	2	5	3	2	3	4	3	7	1	1	1	9	1	2	7	1	2	6	4	2	2	4	6	3	2	7	1	3	6	7
Yüzde %		36	18	45	28	18	27	36	27	64	9	9	9	82	9	18	64	9	18	55	36	18	18	36	55	27	18	64	9	27	55	64

Tablo 4. incelendiğinde, dokumaların zemininde en çok % 82 değer ile krem rengin kullanıldığı, bunu sırası ile mavi, hardal sarı, mor, bordo, zeytin yeşil, fıstık yeşil, turuncu, lacivert, kırmızı, yeşil, sarı, gri ve krem rengi renkleri kullanıldığı, dokumaların deseninde ise en çok % 64 oran ile koyu mavi, açık mavi, hardal sarı renklerin kullanıldığı ve bunu sırası ile turuncu, fıstık yeşil, kırmızı, mor, bordo, lacivert, sarı, yeşil, pembe, açık yeşil, koyu mavi, zeytin yeşil ve gri renklerin izlediği görülmektedir.

Halı ve kilimlerdeki bezeme türleri ve motif özellikleri değerlendirilerek sonuçları Tablo 5.'te sunulmuştur.

Tablo 5. Kirkitli Dokumalarda Kullanılan Bezeme Türleri

| ÖRNEKLER | | BEZEME TÜRLERİ | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

Yüzyıllara tarihlendirilen Konya ili kirkitli dokumaları Beylikler, Anadolu Selçuklu, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde üretilmiştir.

Dokumalarımız üzerinde çok sayıda farklı motiflerin yer alması dokumalarımızın ne kadar zengin bir anlatım diline sahip olduğunu göstermektedir.

Bu çalışmada araştırma kapsamına alınan Kastamonu Vakıf Eserleri Müzesinde yer alan Konya iline ait kirkitli dokumalarının boyut, teknik, renk ve bezeme özellikleri ortaya konmaya çalışılmıştır. Bu dokumalar teknik, motif anlam ve renk bakımından, dokunduğu yerin çevresel koşulları, toplumsal ve dokuyucunun değer yargıları ile estetik anlayışı, kültürel ve ekonomik şartlarını yansıtmaktadır. Kültür zenginliğimizin ürünü olan dokumalarımızın tanıtımının eksikliğinden dolayı müze depolarında saklanan ürünlerin çoğu gizli kalmıştır. Özellikle kültürümüze ait pek çok zengin dokuma örneği barındıran, Kastamonu Vakıf Eserleri Müzesinde yer alan Konya yöresine ait kirkitli dokumaların incelenmesi, gelecek nesillere köklü birikime sahip kültürel belleğin aktarılması açısından önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

AKPINARLI H. F. ve ONUK, T. ‘’Şanlıurfa Karakeçili Kilimleri. Şanlıurfa Siverek İlçesi Karakeçi Yöresinde Yaşayan Oğuzların Kayı Boyuna Mensup Karakeçililerin Eşsiz Güzellikteki Kilimlerinin Tarihsel, Kültürel ve Teknik Özellikleri’’. Türkiye. Atatürk Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Yayını. 2003.

AKPINARLI, H.F. ve ÖZDEMİR, H. A. ‘’ Konya Ladik Halılarının Motif, Renk ve Kompozisyon Özelliklerinin İncelenmesi’’ VI. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru kongresi/Sanat Etkinlikleri, Konya, 2016.

ANONİM. Tekstil yer döşemeleri-El dokuması halılar-Türk halıları. TSE Yayın No: 43. Ankara. 1992.

ASLANAPA, O. Türk halı sanatının bin yılı. Eren Yayıncılık ve Kitapçılık Ltd.Şti., İstanbul, 1987.

BAŞARAN, F. ve KAYABAŞI, N. ‘’Konya- Ereğli İlçesindeki El Dokuması Halıların Desen Özellikleri’’ 38. ICANAS, Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, Ankara, 2008.

BODUR, A. F. Halıcılık Tarihine Kısa Bir Bakış ve Konya Halıları. Vakıflar Dergisi. Sayı: 20. Ankara, 1988.

DENİZ, B. Türk dünyasında halı ve düz dokuma yaygıları. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları: 215. Ankara. 2000.

DENİZ, B. Anadolu Türk Halı Sanatının Kaynakları. Sanat Tarihi Dergisi. Sayı: XIV - 1 Nisan. 2005.

ŞUMNU'DAN GELEN BİR GELİN GİYİMİ ÜZERİNE GÖZLEMLER

(OBSERVATIONS ON A BRIDE CLOTHING FROM SHUMEN)

Filiz Nurhan ÖLMEZ[1]*
Sema ETİKAN**
Hande KILIÇARSALAN***

Shumen is the province in the Deliorman region in the north-east of Bulgaria, and the center of this province. After the Second World War the Turks that came with the population exchange to Turkey from Shumen, by waiving all rights, have been placed in various regions of our country in 1951. They had settled in Bursa, Konya and some of them were reached to Yerkoy by train in 01-01-1951. Some families who reached Yerköy came to Kırşehir. They were located to Asıkpasa, Yenice and Bagbası neighborhoods in Kırsehir. The Denizoğlu family, one of these families, has preserved their own material cultural values and brought them to this point. The bride's dress hidden by the Denizoğlu family has been carefully protected till today. Bordeaux-colored velvet fabric bridal dress belongs to Hatice Denizoğlu who was Emine Denizoğlu's mother-in-law, the Osman Denizoğlu's mother. Hatice Denizoğlu is born in 1924. She was married to Gulagizlar village in 1943, 19 years old, from Shumnu province of Bulgaria, the districkt of Omurtak, the village of Sofuyurt. She wore a bridal gown, made from bordeaux colored silk velvet at his wedding. Her shalvar's belt weaving of the clothing were made by herself. On January 29, 2010, she died at the age of 86. The clothing that make up the bride's dress are different in Turkish traditional clothing culture. In this study, the bride wear of Hatice Denizoğlu was examined and the clothes made of cepken, embroidered shalvar, göynek and vest are explained in detail.

Key Words: Shumen, Bride Clothing, Shalvar, Cepken, Kırşehir

GİRİŞ

Kadın giyimi, hangi yasam biçimi içerisinde olursa olsun; başlıklar, vücuda giyilenler, ayağa giyilenler, takılanlar ve süsleme ile oluşan bir bütündür. Kadın, kendi yasam biçimi gereğince, kendi toplumunun geleneklerine göre bunları; nerede, ne zaman ve nasıl giyeceğini yaşarken öğrenir ve kullanır. Her kuşak geleneksel giyimini, kendinden önceki kuşağı izleyerek öğrenir ve edinimsel bir döngünün parçası olur.

Ancak, iletişimsel ve teknolojik gelişmeler ile küreselleşme, günümüz yasam biçimlerini etkilediğinden, her yeni malzeme geleneklere girip yerleşerek onları zamanla değiştirir dönüştürür. Burada geleneksel olan ve daha uzun süre değişmeden korunabilen husus giysilerin kullanılma nedenidir. Araştırmacılar, geleneksel kadın giyimini günlük yaşam içerisinde, bölge özellikleri açışından yaşam biçimlerine göre sokakta giyilenler, evde ve çalışma sırasında giyilenler, özel günlerde giyilenler olmak üzere üç bölümde incelemişlerdir. Bu incelemelerde gelin giyimleri özel günlerde giyilen giysiler altında yer almaktadır (Sürür 1983: 15).

* Prof. Dr., Ahi Evran Üniversitesi, Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü. Kırşehir.
** Prof. Dr., Ahi Evran Üniversitesi, Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü. Kırşehir.
*** Dr. Öğr. Üyesi, Ahi Evran Üniversitesi, Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü. Kırşehir.

Türk geleneksel giyim kültürü içerisinde gelin giyiminin ve giyimi oluşturan giysilerin ayrı bir yeri vardır. Her yörede kendi tarihsel kökleri ve kültürel birikimi doğrultusunda eşsiz gelin giyimi örneklerine rastlanır. Bu örneklerden biri de Kırşehir merkezde karşımıza çıkmıştır.

Bu çalışmada, Ayten Sürür'ün (1983: 11) giyim araştırmalarında güttüğü "giyim bir yaşam biçimi göstergesidir, onun değişmesi yaşam biçiminin değişmesi ile birlikte olur ve bugünü anlayabilmek için dünü bilmek gerekir", ilkesi temel alınmıştır. Materyal 15 Ocak 2017 tarihinde Kırşehir'de yaşayan Osman ve Emine Denizoğlu çiftinin evinde derlenmiş, Hatice Denizoğlu'na ait olan gelin giyimi incelenmiştir. Başlıca, cepken, işlemeli uçkurlu şalvar, göynek ve yelekten oluşan giysiler kumaş, dikiş, işleme ve süsleme özellikleri açısından ayrıntılı olarak anlatılmıştır.

1. ŞUMNU KÖKENLİ GELİN GİYİMİ

Bildiriye konu olan gelin giyiminin kökeni Bulgaristan'ın Şumnu şehrine dayanmaktadır. Şumnu, Bulgaristan'ın kuzeydoğusunda, Deliorman bölgesinde bulunan il ve bu ilin merkezi olan şehirdir. İkinci Dünya Savaşından sonra, 1951'de, bütün haklarından feragat ederek Türkiye'ye Şumnu'dan mübadele ile gelen Türkler ülkemizin çeşitli yörelerine yerleşmişlerdir. Bursa'ya, Konya'ya, yerleşenler olmuş bir kısmı da 01-01-1951'de trenle Yozgat-Yerköy'e inmişlerdir. Yerköy'e inen bazı aileler Kırşehir'e gelmiştir. Kırşehir'de Aşıkpaşa, Yenice ve Bağbaşı mahallelerine yerleştirilmişlerdir.

Bu ailelerden biri olan Denizoğlu ailesi öz maddi kültür değerlerini korumuş ve bugüne kadar getirmişlerdir. Denizoğlu ailesi tarafından saklanan gelin giysisi özenle korunmuştur. Bordo renkli kadife kumaştan gelin giysisi, Emine Denizoğlu'nun kaynanası, Osman Denizoğlu'nun annesi Hatice Denizoğlu'na aittir.

Hatice Denizoğlu, 1924 doğumludur. Bulgaristan'ın Şumnu vilayeti, Omurtag ilçesi, Sofuyurt köyünde doğmuştur. Aynı ilçenin, Gulağızlar köyüne 1943'de 19 yaşında gelin gitmiştir. 29 Ocak 2010'da 86 yaşında vefat etmiştir. Hatice Denizoğlu düğününde bordo renkli ipekli kadifeden diktirilen bir gelin giysisi giymiştir (Fotoğraf 1). Giyimin bir parçası olan şalvarının uçkur dokumasını, adetleri gereği kendisi yapmıştır. Giyimi oluşturan başlıca parçalar cepken, işlemeli uçkurlu şalvar, göynek ve yelektir. Bu giysilerin o dönemde kullanılan yöresel adlarına değgin somut bir bilgi edinilememiştir. Bu nedenle giyim elemanları dikiliş özelliklerine göre yaygın olarak bilinen adlarıyla anlatılmıştır.

Emine Denizoğlu'nun anlatımıyla "*eskiden Şumnulu gelinler düğünlerde üstlerine ipekli kadife ya da çuhadan uzun bol şalvar, içlerine ipekli göynek, onun üzerine çapraz düğmeli ve vücuda oturan biçimde dikilen yelek, yeleğin üstüne sırma işlemeli cepken giyerler. Başlarına fes giyip üzerini altınlarla süslerler*".



Fotoğraf 1. Şumnu yöresi gelin giyiminden günümüze kalan parçalar (Filiz Ölmez Arşivi, Kırşehir, 2017)

1.1. CEPKEN

Koçu (1969)'ya göre cepken, yakası düz kesim, önü düz ya da çapraz, eteği kısa, ancak bele kadar inen, kolları uzun ve kol boyu el üstüne kadar düşen bir üstlüktür. Cepkenlerin kol kesimi iki türlüdür, birinde kol bedene fırdolayı dikilir diğerinde kol, cepken bedenine omuz başından dikilir. Yaşlıların cepkenleri siyah veya kahverengi, gençlerin al ve mavi renkli kumaşlardan kesilir, giyen kişinin ekonomik durumuna göre, yaka ve kol kenarları, önleri, etek köşeleri ipekle, sırma ile işlenir, süslenir. Biçimleri ve süsleri birbirinden farklıdır ve özel adları vardır. Başlıcaları fermene, salta, hırka ve yelektir (Koçu, 1969: 51)). *Salta*, çuhadan yapılan ve üzeri çeşitli tekniklerle işlenen bir tür kısa cepkendir. Cepkenden farkı, kollarının tamamen ceket koluna benzemesidir (Koçu, 1969: 201).

Çarıksaraylar beldesinde cepken *mintan* olarak adlandırılır. Mintanlar, genel olarak siyah, mavi, lacivert ve bordo renkli kadife kumaşlardan dikilir. İçleri kırmızı, pamuklu kumaşlarla astarlanır. Önleri, arkaları ve kolları, motiflerle süslenir, sim ya da kordon iplerle işlenir (Kartal ve Ölmez 2014a: 25).

Bu giysi *gazeki* adıyla Tokat yöresinde de kullanılır ve koyu renk kadife ve çuha kumaştan dikilir. Kol ile bedenin birleştiği kısma *kuş* (kare ya da dikdörtgen şeklinde kesilmiş bir parça) ilave edilir. Bedenin önü açıktır ve belden sonrası yuvarlaklaştırılarak etek ucu ile birleştirilir. Bedenin ve kolun kenarlarına, sim kaytan[2] ve şerit harçlar geçirilerek süslenir. *Gazeki* genellikle kadınlar tarafından giyilen bir tür cekettir. Genç kızlar tarafından kullanılmaz (Çağlayan, 1990:22; Altuntaş vd., 2000:4).

İncelenen örnek, bordo rengi kadife[3] kumaştan dikilmiştir (Fotoğraf 2-6). Önü iki parça olup ön ortası açıktır ve aşağı doğru düz bir biçimde inmektedir. Cepkenin ön açıklığında, herhangi bir düğmeye veya kopça bulunmamaktadır. Ön omuzdan eteğe kadar ölçülen uzunluğu 47 cm'dir. Arka omuzdan eteğe kadar ölçülen uzunluğu 48 cm'dir. Arka, yaka oyuntusundan eteğe kadar ölçülen uzunluğu 49 cm'dir. Ön sağ yan 25 cm, sol yan 23 cm uzunluğundadır. Yaka, yuvarlak hâkim yakalıdır. Hâkim yaka üzerinde makine işlemesiyle yapılmış üçgen şeklinde geometrik bir kenarsuyu vardır. Kol boyu, kol ağzından omuzun bedenle birleştiği noktaya kadar 56 cm uzunluktadır. Kol eni dirsek hizasından 19 cm genişliğindedir. Kol ağzı manşetli olup manşet uzunluğu 20 cm, genişliği 2,5 cm olup kol manşetinden sonra 10 cm yırtmaçlıdır. Kol üzerinde manşetin altından başlayan üç adet makine dikişi ile yapılmış pili vardır. Kol ağzındaki manşet çıtçıtla kapatılmaktadır. Kol ile bedenin birleştiği kısımda, kol altında dikdörtgen formanda kuş (ekstra kesilmiş bir parça) ilave edilmiştir. Makine dikişi ile yapılan işlemeler ile süslenmiştir. Süslemeleri bitkisel motiflerden oluşmaktadır. Cepkenin içi Amerikan beziyle astarlanmış olup bu astar da makine dikişi ile geçirilmiş ve işlemeleri astar üzerinden yapılmıştır.

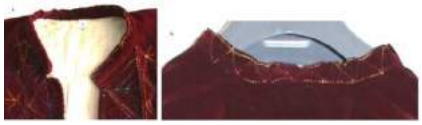


Fotoğraf 2. Bordo renkli kadife cepken: a. Önden ve b. Arkadan görünümü (Filiz Ölmez Arşivi, Kırşehir, 2017)

[2] **Kaytan**: 1. Pamuk veya ipekten sicim, 2. Eskimemesi için şalvar paçasına geçirilen örgü.
[3] **Kadife:** Çözgüsü ipek, atkısı ipek ya da pamuk olan havlı bir kumaştır. Kadifenin havı, çözgülerin arasına atılan fazla çözgü iplerinin ön yüze çıkarılıp aynı seviyede kesilmesiyle yapılır (Salman, 2011: 216).



Fotoğraf 3. Bordo renkli kadife cepkenin ayrıntıları: a. Sağ ön, b. Ön açıklık, c. Sırt etek görünümü (Filiz Ölmez Arşivi, Kırşehir, 2017)



Fotoğraf 4. Bordo renkli kadife cepkenin yaka ayrıntıları: a. Ön, ve b. Arkadan görünümü (Filiz Ölmez Arşivi, Kırşehir, 2017)



Fotoğraf 5. Bordo renkli kadife cepkenin kol ayrıntıları: a. Kolun bedenle birleştiği yer, b. Önden kuş görünümü, c-f. Kol ağzı ve manşet ayrıntıları (Filiz Ölmez Arşivi, Kırşehir, 2017)



Fotoğraf 6. Bordo renkli kadife cepkenin aster ayrıntıları: a. İçten görünüm ve b.Ön sol yan ayrıntısı, c. Motifin vektörel çizimi (Filiz Ölmez Arşivi, Kırşehir, 2017)

1.2. UÇKURLU ŞALVAR

Şalvar, genellikle erkeklerin yünlü, kadınların ipekli giydiği geniş, bol, düşük ağlı, bir giysi parçası olup üst kısmı geniş ve bol ağlı, üstlük bir dondur. Genellikle yün kumaştan ve şaldan yapıldıkları için şalvar denilmiştir. Farsça *şelvar* kelimesinden gelir. Şalvarın iki parçası arasına verev konulan *peş* isimli ara parça, daha rahat ve dökümlü olmasını sağlar. Oldukça geniş kesimi olan bel ve paçalar uçkur bağları bağlanarak kullanılır. Sonradan paçalarda lastik kullanılmaya başlanmıştır. Entari ve üçeteğin altına giyilen şalvarlar ipek, kutnu vb. gibi her tür kumaştan dikilir. İpekten ve pamuk bezden yapılanları, erkek ve kadınlara göre olanları da vardır (Oral, 1962:15; Koçu 1969: 215; Apak vd. 1997: 129; Sami 2010: 1114). Şalvarlar, biçki bakımından dört tipe ayrılır:

1. Çeşitli ende kumaşların birbirine dikilmesiyle, bir torba şeklinde yapılan paçalı şalvar,

2. Belden ayak bileklerine kadar bir bütün olan ve ayakların görünmeyeceği biçimde dikilen paçasız şalvar,

3. Daha çok Yörüklerin kullandığı yarı açık peyikli şalvar. Peyik; *Don, şalvar paçalarının birleştiği yere konulan üçgen biçiminde kumaş parçasıdır (Türkiye Türkçsi Ağızları Sözlüğü).*

4. Açık peyikli şalvar (Özbel 1947: 3-12; Oral 1963: 14-20; Komsuoğlu vd. 1986: 214-220; Ölmez ve Şimşek, 2008: 479).

Ayrıca bazı yörelerde, *cepkenli şalvar* ya da *işlikli şalvar* denilen çeşitleri de vardır (Önder, 1969, 30). Şalvarlar ülkemizin yöresel giysileri içerisinde entarilerin altına giyilen giyim elemanlarıdır. Isparta yöresel giysileri arasında şalvarlar kendine özgü kesimleriyle dikkati çeker. Yörede şalvar uçkurlu don olarak adlandırılır (Kartal ve Ölmez, 2014a: 43). Hem iç giyimde hem de dış giyimde kullanılan şalvarlar vardır. Şekil 9'de görülen işlemeli uçkurlu ve ipekli şalvar bir dış giyim ögesidir. Ağ kısmı, geniş üçgen peyiklidir[4]. Bele gelen kısmına kendi kumaşından parça kumaş eklenmiş, 5 cm genişliğinde uçkurluk alan oluşturulmuş ve içinden uçkur geçirilmiştir. Boyu ayak bileğine kadar uzanır ve ayak bileklerine gelen kısmına 34 cm uzunluğunda astarlık beyaz pamuklu kumaş geçirilmiştir. Bu kumaşın ayak bileğine gelen kısmı astarlık kumaştan dikilmiş iplerle büzülmüştür. Büzülen kısım diz kapağı hizasına kadar çekilir, şalvarın bol ve dökümlü paçaları bu kısmın üzerine düşerek görünmesini engeller. Dökümlü duran şık bir görünüm meydana gelir. Şalvarın içi de pamuklu astarlık kumaşla astarlanmıştır.

Şalvara Kırşehir'de halk arasında *göçmen donu* adı verilmektedir. Türkiye Türkçesi Ağızları Sözlüğünde don; kadın elbisesi, şalvar, gecelik, olarak tanımlanmaktadır (www.tdk.gov.tr-don). Tarım işlerinde kullanılan şalvarlara da yörede *don* denilir. İlk örnekleri *kara kumaş* denilen kumaşlardan dikilen ve *kara don* olarak adlandırılan şalvarlardır. Bu örneklerin içleri hümayun astarlıdır. Altlarına ayrıca iç çamaşırı giyilmemiştir. Sonraları kara don yerine, koyu renk zeminli desenli basmadan dikilen donlar giyilmeye başlanmıştır. Bu örnekler astarsız dikilmiş ve altlarına *kaput bezi* ya da *hümayun*dan dikilen *iç donu* giyilmiştir. Donlar 3,5- 4 metre kumaştan dikilir, ağları peyiklidir. İlk örneklerin belleri uçkurla, paçaları iplerle büzülmüştür. Sonraki örneklerinse belleri ve paçaları lastikle büzülmüştür. Yörede don, tarım ve hayvancılık yapan kadınlar tarafından hâlen kullanılmaktadır.

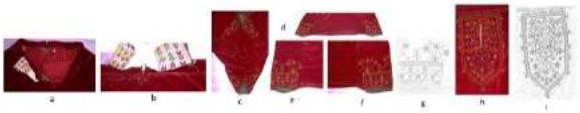
İncelenen şalvarın kumaşı bordo kadife kumaştır, beli keten uçkurludur (Fotoğraf 7, 8). Belde, uçkurun geçirileceği yerin eni 6 cm'dir ve suyolu motifi ile elde işlenerek süslenmiştir. Şalvarın hem önünde hem de arkasında **V** şeklinde, 6 cm uzunluğunda, ekstra parçayla kalınlaştırma uygulanmış uçkur açıklığı bulunmaktadır. Şalvarın ön uçkur açıklığından sarkan, kendinden desenli, elde dokunmuş, keten kumaştan uçkur vardır. Şalvarın boyu belden ayak açıklığına kadar 98 cm'dir. Dikiş özelliği açısından paçasız şalvar sınıfına girmektedir. Ancak ayakların geçeceği 17 cm genişliğinde bir açıklık bulunmaktadır. Şalvar paçasız olduğu için peyik bulunmamaktadır. Dikdörtgen formunda üç parça kumaştan meydana gelmektedir. Bu üç parça kumaş şalvara oldukça zengin bir duruş için gerekli olan bolluğu kazandırmaktadır. Şalvarın eni toplam 105 cm'dir. Büzgülü olarak 83 cm'dir. İki ayak açıklığı arası 66 cm'dir. Bu bölgeye yerleştirilen kumaş parçası, orta noktaya denk gelmektedir ve belden itibaren uzunluğu 95 cm'dir. Bu parçanın sağına ve soluna eklenen kumaşların uzunluğu belden ayak açıklarına kadar 98 cm'dir. Şalvar alt kısmında, ayak açıklığının çevresi ve cep çevresi işlemelerle süslenmiştir. Makinede nakışıyla bitkisel motifler işlenmiştir. Astarsız bir şalvardır. Ayak açıklığının kenarlarına makine dikişi ile sertleştirmek ve belirginleştirmek için içerden kalın keten bir kumaş eklenmiştir. Bu ekleme ayak açıklığının düzgün durması için yapılmıştır. Ayak açıklığının kenarlarına siyah ipek kaytan geçirilmiştir. Şalvar da sadece sağ yönde, önde bir cep bulunmaktadır. Sağ yanda 13 cm cep açıklığı vardır. Cep derinliği 8

[4] Peyik: Bacaklara giyilen giysilerin iki bacağının birleştiği kısımdır. Zorlamayla yırtılmaması için bu birleşim yerine üçgen şeklinde ek kumaş parçası dikilir. Bu kumaş parçası ne kadar geniş olursa ağ kısmı o kadar fazla aşağı doğru sarkar.

cm'dir. Cep, kırmızı renkli pazen kumaştan makine dikişi ile dikilmiştir. Şalvar kullanılırken; şalvarın bol olan yanları elle toplanarak uçkuruna altına sokulmaktadır.



Fotoğraf 7. Bordo renkli kadife şalvarın: a. Önden görünüm ve b. Giyildiğinde duruşu, c. Genel görünümü, d. Sağ yan ayrıntısı (Filiz Ölmez Arşivi, Kırşehir, 2017)



Fotoğraf 8. Bordo renkli kadife şalvarın ayrıntıları: a. Önden bel ve b. Uçkur ayrıntısı, c. Paçaların görünümü, d-f. Paçaların süslemelerinden ayrıntılar, g. Paça süslemesinin vektörel çizimi, h-ı. Cep kenarı işlemesi ve desenin vektörel çizimi (Filiz Ölmez Arşivi, Kırşehir, 2017)

1.3. UÇKUR

Güncel Türkçe Sözlükte uçkur, *şalvarı ya da iç donunu bele bağlamak ya da torba, kese gibi şeylerin ağzını büzmek için bunlara geçirilen bağ,* olarak tanımlanmaktadır. Uçkur, uçları ipekle, sırmayla işlenerek süslenen, elde özel olarak dokunan ince keten bezi veya pamuklu kumaştan yapılan bir giyim ögesidir. Eni 22-35 cm boyu 190-210 cm arasında değişir. Uçkurların iki ucu ipekli sırmalı işlemeleri ile tanınır (Sürür, 1976: 25).

İncelenen örnekte, şalvarın beline geçirilen uçkur el dokuması keten kumaştan hazırlanmıştır (Fotoğraf 9). Bu çukurun uçlarına pul ve boncuklarla süslenmiş firkete oyası geçirilmiştir. Firkete oyasından sonra 2 mm inceliğinde suyolu motifli pembe dantel benzeri bir sutaşı geçirilmiştir. Uçkurun eni 14 cm'dir, uzunluğu 250 cm'dir. Uçkurun sadece önden görünen kısmında yani iki ucunda desen vardır. Bu desen Anadolu dokumalarında ve mimari eserlerin süslenmesinde sıklıkla kullanılan ve "ok-yay" ya da "yaba" adıyla bilinen bir motifin enine sıralanmasıyla oluşturulmuştur (Görgünay, 2002:5). Desensiz olan kısım bezayağı örgüsüyle dokunmuştur.



Fotoğraf 9. Bordo renkli kadife şalvarın uçkuru ve deseninden ayrıntı (Filiz Ölmez Arşivi, Kırşehir, 2017)

1.4. GÖYNEK

Bu giyim elemanı, yurdumuzun her yöresinde farklı isimlerle adlandırılır (göynek, göğnek, içlik, fistan, vb.). Gömlek terimi, *gönlek*ten gelir. G*ön*, deri anlamındadır ve *gönlek* çıplak tene giyilen şey demektir. Bedenin yukarı kısmını örten ve bazen dizden yukarıda kalıp bazen de ayağa kadar uzanan beyaz yumuşak bezden çamaşırdır. Kadın gömlekleri ince, yumuşak bezlerden kesilir. Boyları ayak bileklerine kadar uzanır. Erkek gömleklerinin eteği dizden yukarıda olur ve belden aşağısı iç donunun içine sokularak kullanılır. Kadın ya da erkek gömlekleri şehirlerde genellikle bürüncükten dikilir ve *helali gömlek* adını alır. Enterilerin içine giyilen göynekler yuvarlak ya da V yaka şeklinde bol, dökümlü ve uzun kollu dikilmektedir. Bluz

havasında olan göyneklerin yaka ve kol ağzına volanlar, fırfırlar ve çeşitli süslemeler, işlemeler yapılmıştır (Koçu, 1969:125; Apak vd., 1997: 129; Sami, 2010: 988).

İncelenen örnekte göynek, çubuklu bürümcük kumaştan dikilmiştir (Fotoğraf 10-11). Kumaşı ham ipeğe, çok az keten ipliği karıştırılarak, bezayağı örgüsüyle dokunmuş bir kumaştır. İnce seyrek dokulu krepon görünüşündedir. Kumaşın çubuklu olan kısımlarının ipliğinde kalın çözgü kullanılmıştır ve çubuklarda çözgününün rengi açık kahverengindedir. Göynek, ön ve arka beden olmak üzere iki parçadan dikilmiştir. Ön beden, üç parça, arka beden üç parça kumaş birleştirilerek dikilmiştir. Dikişlerin tamamı elde kişidir. Beden uzunluğu, omuzdan eteğe kadar 77 cm'dir. Göynek, sıfır yakalıdır. Yaka kenarları kendi kumaşı içe katlanıp, elde dikilerek 2 mm kadar kalınlaştırılmıştır. Arka uzunluk enseden itibaren, etek ucuna kadar 79 cm'dir. İki koltuk arası mesafede eni 50 cm'dir. İki yan arası mesafe, etek ucunda 60 santimetredir. Yani koltuk altından eteğe doğru 10 cm kadar genişleyerek açılmaktadır. Yakanın ön ortasında, **V** formunda kesilmiş 13 cm'lik bir ön açıklık vardır. Bu açıklığın kenarları el kişiyle, kırmızı ve mavi iplikle işlenerek süslenmiştir. Süslemelerde tren yolu motifi kullanılmıştır. Hemen boyun altından itibaren gizli bir şekilde yerleştirilmiş tek çıtçıtla kapanmaktadır. Kol takma koldur. Kol boyu, bedene iliştiği yerden, kol ağzına kadar 47 cm'dir. Kol eni 18 cm'dir. Kol ağzı aynı ende olup 18 cm'dir. Kol altında kuş bulunmamakta ancak peş eklenmiştir. Kol ağzı kendi kumaşından beş mm'lik bir kalınlıkta elde kişi ile pekiştirilmiş ve kalınlaştırılmıştır. Etek uçları el dikişiyle 1 mm eninde içerden pekiştirilerek kalınlaştırılmıştır. Sırtı yani giysinin arkası önü ile birebir aynıdır, üç parça kumaştan birleştirilerek dikilmiştir. Kol altından eklenen peş, dikdörtgen formundadır. Kısa kenarı altta dokuz santimetredir. Kol altından etek ucuna kadar peşin uzunluğu 60 cm'dir. Kol altından içeri doğru 75 derecelik bir açıyla kol evi oluşturulmuştur. Kol evi her iki tarafta da eşit açıdadır. Kollarda dikkati çeken bir husus, iki parça kumaşın dikdörtgen formunda, çubukların hizasından el dikişiyle birleştirilerek oluşturulmuş ve beden takılmış olmasıdır. Kolun kumaş birleşme yeleri ve beden takıldığı yerler el dikişini kapatacak şekilde kırmızı ve mavi iplikle işlenerek süslenmiştir.



Fotoğraf 10. Göynek: a. Önden ve b. Arkadan görünümü (Filiz Ölmez Arşivi, Kırşehir, 2017)



Fotoğraf 11. Göynek ayrıntıları: a-b. Önden ve arkadan yaka ayrıntısı c-d. Ön ve arkadan beden ayrıntısı, e-f. Sağ ve sol kol ayrıntısı (Filiz Ölmez Arşivi, Kırşehir, 2017)

1.5. DELME

Delme, göyneğin üstüne, cepkenin altına giyilen, boyu bele kadar uzanan, ön orta açıklığı düz inen ve yan yana kavuşan, kolsuz, yuvarlak yakalı içi astarlı bir giyim elemanıdır.

Eğirdir'de sıkma adıyla bilinir. Sıkmaların önleri, sarı sim iple, kum iğnesi tekniğiyle, arka ortaları, basit Türk işi tekniği ile karanfil motifi işlenerek süslenir. Etek uçları sim iple yapılan, zincir işi ile çevrelenir (Akkaya,1997:146).

İncelenen örnekte delme, bordo rengi kadife kumaştan dikilmiştir (Şekil 12-15). Önü iki parça olup ön ortası açıktır ve aşağı doğru düz bir biçimde inmektedir. Ön açıklığı kapatmak için, her iki yanda karşılıklı olarak yerleştirilmiş, beş adet siyah ipek kaytanla yapılmış çaprast[5] ilik vardır. Önü ipek kaytan çaprastlarla kapanmaktadır. Her iki ön beden üzerinde birbirine koşut gelen beş adet de mercan düğme bulunmaktadır. Yakası hâkim yaka formundadır. Hâkim yaka üzerinde makine işlemesiyle yapılmış üçgen şeklinde geometrik bir kenarsuyu görülmektedir. Ön beden uzunluğu hâkim yakadan etek ucuna kadar 33,5 cm'dir. Arka beden uzunluğu hâkim yakadan etek ucuna kadar 39,5 cm'dir. Ön yan açıklığının eni 23 cm'dir. Sırt eni kol altından itibaren 36 cm'dir. Kol oyuntusu boyuna 13 cm, enine 5 cm'dir. Kol altına 4,5 santimetrelik kuş gibi kendi kumaşından bir parça eklenmiştir. İçi Amerikan beziyle astarlanmıştır. İç astar makine dikişi ile dikilmiştir. Önde boydan, arkada eteğe yakın bitkisel motifli işlemeler bulunmaktadır. Süslemeleri ve işlemeleri makine dikişi ile yapılmıştır. İşlemelerinde kazayağı motifleri dikkati çekmektedir. Kol oyuntusunun kenarlarında ve etek kenarlarında suyolu motifi vardır. Delmenin düğme formatı üçü yakada birbirine yakın, ikisi aşağıda birbirine yakın olacak şekilde yerleştirilmiştir. Alt iki düğme arası boşluk 7cm'dir. Orta iki düğme arası boşluk 15 cm'dir. Yakadaki iki düğme arası boşluk 5 cm'dir. Ayrıca hâkim yaka üzerinde tek düğme vardır. Kol kenarına geçirilen kaytan süslemeler omuz hizasına denk gelmektedir. Omuz dikişi suyolu motifleriyle işlenerek süslenmiştir. Delmenin kenarlarına siyah ipek kaytan dolandırılarak geçirilmiştir. Omuz başlarında ve arka etek ucunun ortasında fiyonk biçemi verilerek dolandırılmıştır.



Fotoğraf 12. Delme: a. Önden ve b. Arkadan görünümü (Filiz Ölmez Arşivi, Kırşehir, 2017)



Fotoğraf 13. Delme ayrıntısı: a. Sağ yan ve b. Sol yan çaprastların dizilimi (Filiz Ölmez Arşivi, Kırşehir, 2017)

[5] Çaprast: Kaftan ve entarilerin göğüs kısmı açıklığını birleştiren karşılıklı şeritlerdir. Bunlar değerli taşlarla bezeli, altın veya mineli olabilir. Kaftanın bele kadar gelen ön yüzünü kaplayacak sıklıkta dikilmiş çaprastların elmaslı olanları, ilk olarak 19. yüzyıl padişah portrelerinde görülür. Giysi ile bütünleşmiş mücevherler olarak tanımlayabileceğimiz çaprastlar, özellikle sultan III.Mustafa ve Sultan I.Abdülhamid portrelerinde dikkati çeker (İrepoğlu 2018).



Fotoğraf 14. Delme ayrıntısı: a. Kol ayrıntısı ve b-c. Sağ ve sol kol süslemesinden ayrıntı (Filiz Ölmez Arşivi, Kırşehir, 2017)



Fotoğraf 15. Delme ayrıntısı: a-b. Sağ yan deseni ve vektörel çizimi, c-d. Sol yan deseni ve vektörel çizimi (Filiz Ölmez Arşivi, Kırşehir, 2017)

SONUÇ VE ÖNERİLER

1924'de Bulgaristan'ın Şumnu vilayeti, Omurtag ilçesi, Sofuyurt köyünde doğan Hatice Denizoğlu, 1943'de 19 yaşında, Gulağızlar köyüne gelin gitmiş, 29 Ocak 2010'da 86 yaşında vefat etmiştir. Bu çalışmada Hatice Denizoğlu'nun kendisi için özel olarak diktirilen gelin giyimi incelenmiştir. Gelin giyimini oluşturan başlıca parçalar cepken, işlemeli uçkurlu şalvar, göynek ve yelektir.

Kaynanasına ait olan bu gelin giyimini Emine Denizoğlu ve kızı Emel Denizoğlu'nun, çeyiz ve anı geleneğinin etkisiyle, özenli ve bilinçli bir şekilde sakladıkları ve korudukları gözlemlenmiştir.

Giysilerde o dönemin en iyi kumaşı olan kadife kumaş kullanılmıştır. Giyimin bir parçası olan şalvarının uçkur dokumasını, adetleri gereği kendisinin dokuduğu öğrenilmiştir. Giysilerin dikiminde kumaş israfından kaçınıldığı dikkati çekmiştir.

İncelenen giysiler arasında hem el dikişi hem de makine dikişi kullanıldığı belirlenmiştir. Bu giysiler yakın döneme ait olduklarından makine dikişi kullanılmıştır. Ayrıca, gelin giysilerini diken terzilere diktirildiğinden, o dönemde varlıklı sayılabilecek bir aileye ait giysiler olması da etkendir.

Giysiler toplumların din, yaş, ırk medeni hal, inanç gibi kültürel ögelerini üzerlerinde taşıyan ve böylelikle de toplumların birbirine göre farklılıklarını gösteren önemli kültürel unsurlardır. 19. yüzyıla kadar geleneksel olarak sürdürülen giyim kuşam kültürü, modern dönem olarak adlandırılan bu tarihten sonra, başta moda faktörü ile yapı değiştirmiş, geleneksel giyimin yerini bireysel tercihlerin oluşturduğu farklı bir giyinme tarzı almıştır. Günümüzde geleneksel giysiler, kırsal kesimde sadece özel günlerde giyilerek yaşatılmakta ve çoğunlukla sandıklarda ya da müzelerde koruma altında tutulmaktadır. Varlığı ve kullanımı giderek azalan geleneksel giysiler Türk kültürünün maddi miraslarıdır. Belgelenmesi ve gelecek kuşaklara aktarılması bu anlamda oldukça önem taşımaktadır. Teknolojinin etkisi ile yerini hazır giyimlere bırakan yöresel giyiminin kaybolmaması adına bu tür değerlere sahip kişiler, geleneksel giysilerin önemi ve korunmasının gerekliliği hakkında bilinçlendirilmelidir. Ayrıca sandıklarda muhafaza edilen iç giyim ürünlerinin, etnografya müzelerine kazandırılması adına teşvik edici projelerin yapılması önemli görülmektedir.

KAYNAKLAR

Altuntaş, Yener., Yüksel. Şahin ve Mücella. Kahveci. (2000). Tokat İli Halk Oyunları Kıyafetleri Teknik Çizimleri, Kültür Bakanlığı Halk Kültürü Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları, Yayın No: 297, Ankara, s-4.
Akkaya, A. (1997). Eğirdir'de Kültür Değişmesi, Etam A.Ş. Matbaa Tesisleri, Eskişehir.
Apak, Melek S., Gündüz, Filiz O., Eray, Fatma Ö. 1997. Osmanlı Dönemi Kadın Giyimleri. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. Ankara, s-27, 29, 129.
Çağlayan, Beyzat Esen. (1990). Tokat Bölgesi Geleneksel Kıyafetleri, Kültür Bakanlığı Halk Kültürü Araştırma Dairesi Yayınları:135, Maddi Kültür Dizisi:3, Feryal Matbaası, Ankara, s-22.
İrepoğlu, Gül. 2018. Osmanlıda Mücevher Geleneği. http://www.antikalar.com/osmanlida-mucevher-gelenegi/. Er. Tar: 04.05.2018
Görgünay, N. 2002. Oğuz Damgaları ve Göktürk Harflerinin El Sanatlarındaki İzleri. Kültür Bakanlığı Yayınları/2987, Yayımlar Dairesi Başkanlığı Sanat Eserleri Dizisi/442. Türk Tarih Kurumu Basımevi. s-5. Ankara
Kartal, Z., Ölmez, F., N. 2014a. Isparta Yöresel Kadın Giysileri. TC Isparta Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları: 11, 300 s, Konya, ISBN: 978-605-149-450-0
Kartal, Z., Ölmez, F., N. 2014b. Yalvaç Yöresel Giysileri. Yalvaç Belediyesi Kültür Yayınları. Dönmez Ofset basımevi, 324 s, Ankara, ISBN: 978-605-61494-3-6
Koçu, Ekrem, Reşat. (1969). Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü, Sümerbank Kültür Yayınları, Başnur Matbaası, Ankara, s-51, 125, 201, 215.
Komsuoğlu, Şükran., Arsal. İmer, Mine. Seçkinöz, Serap, Alpaslan, Serap. Etike. (1986). Resim II Moda Resmi ve Giyim Tarihi, Türk Tarih Kurumu Basımevi, WEB-Ofset Tesisleri, Ankara, s. 214-220.
Oral, Zeki. M. (1963). "Selçukilerde Giyim Eşyası", Türk Etnografya Dergisi, Sayı: V, MEB Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yayını Türk Tarih Kurumu Basımevi (Yayın Yılı: 1962), Ankara, s. 14–20.
Ölmez, N. Filiz. ve Habibe. Şimşek. (2008). "Senirkent (Isparta) Geleneksel Kadın Giysileri", Eskişehir Osmangazi Üniversitesi HAMER Halk Kültüründe Giyim Kuşam ve Süslenme Sempozyumu Bildirileri, I. Baskı, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Basımevi, Yayın No:146, Eskişehir, s. 473–487.
Önder, Mehmet. (1969). "Konya'da Kadın Giyimleri", Türk Etnografya Dergisi, Yayın Yılı 1968, Sayı 11, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, s. 29-31.
Özbel, Kenan. (1947). Anadolu Kadın Kılıkları, Kılavuz Kitaplar, XIII CHP Yayınları, Ankara, s. 3-12.
Salman, Fikri. (2011). Türk Kumaş Sanatı. Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum, s-209, 216, 219, 227
Sami, Şemseddin. 2010. Kamus-ı Türki. Türk Dil Kurumu Yayınları. Hazırlayan Paşa Yavuzarslan., Ankara, s- 350, 693, 988, 1114.
Sürür, Ayten., 1976. Türk İşleme Sanatı. İstanbul, s-25
Sürür, Ayten. (1983). Ege Bölgesi Kadın Kıyafetleri, Akbank Yayınları, İstanbul, s-15.
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_ttas&view=ttas&kategori1=acikla2&kod=164552, PEYİK, Er. Tar: 03.05.2018
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=U%C3%87KUR , UÇKUR, Er. Tar: 03.05.2018

İBRAHİM ÖZDEMİR DERLEMİNDE BULUNAN KIRŞEHİR KİLİMLERİ

(KIRSEHIR KILIMS IN IBRAHIM OZDEMIR COLLECTION)

Sema ETİKAN[7]*
Filiz N. ÖLMEZ*
Hande KILARSALAN**

ABSTRACT

Being a collector is a pursuit that contain collection of objects entering the person's interests, accumulation, and preservation by being classified in a specific order. Collecting stamp, money, rosary, art and ethnographic works are the most common ones. The collection is defined in the Turkish Language Association's Turkish Language Dictionary as "*the whole of the objects separated into classes according to their characteristics, which are brought together for the purpose of providing learning benefit or enjoyment*". The collector is expressed as "*someone who is interested in making a collection, compiler*". İbrahim Özdemir is a collector that accumulates ethnographic works, antiques and books. İbrahim Özdemir, born in 1939 in the village of Dalakci, Mucur District of Kırşehir, is a graduate of Technical Agriculture and Agriculture School. After working in State Production Farms for a while, he went abroad in 1970. Özdemir returned to Kırşehir in 2002 and is also a poet and writer. His collection includes ethnographic artifacts and antiques from Kırşehir and Anatolian cultures, old and new books on various topics and various local musical instruments. In this study, kilims in Ibrahim Ozdemir's collection will be introduced. There are 9 kilims in Ibrahim Ozdemir's collection. The kilims belong to Kırşehir-Dalakçı region and some of them are weaved by the wife of İbrahim Özdemir. The others were compiled through round-up collection and purchase. The technical and pattern characteristics of the rugs are examined.

Key Words: Collection, Collector, Kırşehir, Dalakçı, Kılım

GİRİŞ

Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlüğü'nde koleksiyon, "*öğrenme, yarar sağlama veya zevk amacıyla bir araya getirilmiş ve özelliklerine göre sınıflara ayrılmış nesnelerin bütünü, derlem*" olarak tanımlanmıştır. Koleksiyoncu ise "*koleksiyon yapmaya meraklı kimse, derlemci*" olarak ifade edilmektedir (http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts& arama, 2018). Birçok kişi ilgi duyduğu alanda pul, kartpostal, para, antika eşya, tablo, halı-kilim vb. el sanatı ürünleri ve etnografik eserler biriktirmekte ve bunları bir süre sonra da müze haline getirerek ilgilenenlerin ziyaretine sunmaktadır. Sunay Akın'ın Oyuncak Müzesi, Rahmi Koç'un Sanayi Müzesi, Sakıp Sabancı'nın kendi adıyla kurulan Sakıp Sabancı Müzesi, Ahmet Urkay'ın Marmaris Halıcı Ahmet Urkay Müzesi bu oluşumlara verilebilecek birkaç örnektir. Korunması gereken kültür ve tabiat

* Prof. Dr., Ahi Evran Üniversitesi, Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü. Kırşehir.
*Prof. Dr., Ahi Evran Üniversitesi, Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü. Kırşehir.
** Dr. Öğr. Üyesi, Ahi Evran Üniversitesi, Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü. Kırşehir.

varlıklarını toplayanlar yani derlemciler 15-03-1984 tarih ve 18342 sayılı Resmi Gazete de yayınlanan yönetmelikle denetim altına alınmışlardır. Derlemcilerin bulundukları ilin müze müdürlüğüne başvurarak koleksiyonları hakkında bilgi vermek ve izin almak zorunluluğu bulunmaktadır.

Kültür varlıklarının derlenmesi ve sonrasında da uygun koşullar gerçekleştiğinde müze haline dönüştürülmesi kültürün korunması ve gelecek nesillere aktarılması açısından oldukça önemlidir. Bu önemli misyonu kendine amaç edinmiş derlemcilerden birisi de Kırşehir'de yaşayan İbrahim Özdemir'dir (Fotoğraf 1).



Fotoğraf 1. İbrahim Özdemir evinde konuklarıyla

İbrahim Özdemir etnografik eserler, antikalar ve kitaplar biriktiren bir derlemcidir. Kırşehir'in Mucur İlçesi Dalakçı köyünde 1939 yılında doğan İbrahim Özdemir, Teknik Tarım ve Ziraat Okulu mezunudur. Bir süre Devlet Üretme Çiftliklerinde çalıştıktan sonra 1970 yılında yurt dışına gitmiştir. 2002 yılında Kırşehir'e dönen Özdemir aynı zamanda şair ve yazardır. Derleminde Kırşehir ve Anadolu kültürüne ait etnografik eserler ve bazı antikalar, farklı konularda eski ve yeni kitaplar ile çeşitli yöresel müzik aletleri bulunmaktadır. Etnoğrafik eserler arasında başta Kırşehir ve çevresi olmak üzere Anadolu kültürüne ait tarım aletleri, mutfak eşyaları, çeşitli günlük kullanım eşyaları, dokumada kullanılan araç-gereçler ile Kırşehir yöresine ait bazı halı ve kilimler yer almaktadır. Bu çalışmada İbrahim Özdemir derleminde bulunan kilimlerin boyut, renk, motif ve desen özelliklerinin tanıtılması amaçlanmıştır.

1. İBRAHİM ÖZDEMİR DERLEMİNDE BULUNAN KİLİMLER

İbrahim Özdemir'in derleminde 9 kilim yer almaktadır. Kilimlerin tamamı *Dalakçı kilimi*'dir. Kırşehir ili Mucur ilçesine bağlı Dalakçı köyünde dokunan ve köyün adıyla tanınan Dalakçı kilimleri genellikle duvara asılmak amacıyla dokunan büyük boyutlu ve zengin motifli kilimlerdir. İbrahim Özdemir ve eşi Mucur ilçesi Dalakçı köyünde doğup büyümüşlerdir. Derlemde yer alan kilimlerin bir kısmı İbrahim Özdemir'in eşi ve akrabaları tarafından dokunmuştur. Diğerleri ise satın alınma yoluyla derleme katılmıştır.

Dalakçı kilimlerinin genel desen özelikleri incelendiğinde; altıgen şeklinde bir *sandık* motifi, kilimin orta zemininde dokumanın boyutuna göre birden fazla sayıda sıralanmakta ve sandığın içerisi *çıtlık* ve *başlı çıtlık* motifleriyle doldurulmaktadır. Yine orta zeminde, sandık motiflerinin dışında kalan alanda *kıvrım, gerdan ayağı, pıtrak, tazı kuyruğu, eli böğründe, seleser eli, sevdim-dolaş* gibi motifler yer almaktadır. Orta zemini çevreleyen bordürde ise, *ev, kaşık sapı, kurtağzı, yelan ve parmak* motifleri sık kullanılan motiflerdir. Kırmızı, sarı, hardal, kahverengi, yeşil, gri, mavi, siyah ve beyaz dokumalarda sıklıkla kullanılan

renklerdir. Dalakçı kilimlerinin çok eski örneklerinin iplikleri bitkisel boyalarla boyanmıştır. Bu amaçla bağ yaprağı, ceviz yaprağı ve yarpuz yörede kullanılan bitkilerden bazılarıdır.

Yöre insanı uzun yıllar bu kilimleri satmak için dokumuştur. Köylünün geçim kaynakları arasında dokumacılık önemli bir yer tutmuş ve dokunan kilimler Kırşehir pazarında satışa sunulmuştur. Yakın tarihe kadar Kırşehir ve çevresinde evlilik çağına gelmiş her genç kızın çeyizinde bir Dalakçı kilimi bulunmaktaydı. Ancak el sanatlarımızın yaşadığı sorunlar bu yöre dokumacılığında da kendini göstermiş ve Dalakçı kilimlerinin dokumacılığı da günümüzde artık sona ermiştir.

İbrahim Özdemir derleminde bulunan 9 Dalakçı kilimi teknik, renk, motif ve desen özelikleri yönünden incelenerek aşağıda verilmiştir:

Kilim 1.



Dokuma tipi: Dalakçı kilimi/ Namazlağı
Boyut: 74x155cm
Malzeme: Çözgü ve atkı yün
Ömrü: 140 yıllık
Menşei: Dalakçı Camisi'nde satın alınmış
Motif ve desen özelliği: Orta zeminde üç sıra *sandık* motifi sıralanmaktadır. Sandığın içerisinde *çıtlık* motifi, dışında ise *kıvrım, yarım kıvrım* ve *gerdan ayağı* motifleri yer almaktadır. Kilimin iki uzun kenarında *kaşık sapı*, kısa kenarlarında da *yarım kaşık sapı* motifleri görülmektedir.
Renkler: Kiremit kırmızı, siyah, mavi, hardal, gri, kahverengi, çimen yeşili, vişne çürüğü, kemik rengi dokumada kullanılan renklerdir. Ancak oldukça eski bir dokuma olduğu için renkleri solmuştur.

Kilim 2.



Dokuma tipi: Dalakçı kilimi/ Namazlağı
Boyut: 69.5x123cm
Malzeme: Çözgü pamuk, atkı yün
Ömrü: 50 yıllık
Menşei: Esme Özdemir tarafından dokunmuş
Motif ve desen özelliği: Orta zeminde üç sıra sandık motifi sıralanmaktadır. Sandığın içerisinde çıtlık motifi, dışında ise pıtrak ve tazı kuyruğu motifleri yer almaktadır. Kilimin iki uzun kenarında kurtağzı, kısa kenarlarında da yarım kaşık sapı motifleri görülmektedir.
Renkler: Mavi, kırmızı, siyah, kahverengi dokumada kullanılan renklerdir.

Kilim 3.



Dokuma tipi: Dalakçı kilimi/ Namazlağı
Boyut: 60x99cm
Malzeme: Çözgü pamuk, atkı yün
Ömrü: Yaklaşık 50 yıllık
Menşei: Esme Özdemir Kardeşi Hatice Özkaya tarafından dokunmuş
Motif ve desen özelliği: Orta zeminde üç sıra *sandık* motifi sıralanmaktadır. Sandığın içerisinde *çıtlık* motifi, dışında ise *pıtrak* ve *eli böğründe* motifleri yer almaktadır. Kilimin iki uzun kenarında *bıçkır*, kısa kenarlarında da *parmak* motifleri görülmektedir.
Renkler: Yeşil, siyah, gri, kırmızı, kahverengi, mavi, beyaz dokumada kullanılan renklerdir.

Kilim 4.



Dokuma tipi : Dalakçı kilimi/ Duvar kilimi
Boyut: 114x286cm
Malzeme: Çözgü pamuk, atkı yün
Ömrü: 46 yıllık
Menşei: Esme Özdemir Kardeşi Hatice Özkaya tarafından dokunmuş
Motif ve desen özelliği: Orta zeminde dört sıra *sandık* motifi sıralanmaktadır. Sandığın içerisinde *çıtlık* motifi, dışında ise *seleser eli* ve *sevdim-dolaş* motifleri yer almaktadır. Kilimin orta zemini çevreleyen bordürlerinde kurtağzı, kıvrım ve el motiflerinden oluşan ve *yelan (karakol yelanı)* adı verilen bordür deseni görülmektedir.
Renkler: Kırmızı, kahverengi, mavi, siyah, yeşil, gri, bordo dokumada kullanılan renklerdir.

Kilim 5.



Dokuma tipi : Dalakçı kilimi/ Tek Şak Duvar kilimi
Boyut: 75.5x412cm
Malzeme: Çözgü ve atkı yün
Ömrü: 140 yıllık
Menşei: Dalakçı Camisi'nde satın alınmış
Motif ve desen özelliği: Orta zeminde dört sıra *sandık* motifi sıralanmaktadır. Sandığın içerisinde *başlı çıtlık* ve *çek oyası* motifleri, dışında ise

yine *başlı çıtlık, bukağı* ve *sevdim-dolaş* motifleri yer almaktadır. . Kilimin iki uzun kenarında *ev, parmak*, kısa kenarlarında da yine *parmak* motifleri görülmektedir.

Renkler: Kahverengi, beyaz turuncu, mavi, yeşil, kırmızı, beyaz dokumada kullanılan renklerdir. Ancak oldukça eski bir dokuma olduğu için renkleri solmuştur.

Kilim 6.



Dokuma tipi : Dalakçı kilimi/ Namazlağı
Boyut: 88x196cm
Malzeme: Çözgü pamuk, atkı yün
Ömrü: 20-25 yıllık
Menşei: İbrahim Özdemir'in kız kardeşi tarafından dokunmuş

Motif ve desen özelliği: Orta zeminde üç sıra *sandık* motifi sıralanmaktadır. Sandığın içerisinde *çıtlık* motifi, dışında ise yine *çıtlık* ve *seleser eli* motifleri yer almaktadır. Kilimin iki uzun kenarında *kurt ağzı*, kısa kenarlarında da *yelan* motifleri görülmektedir.

Renkler: Kırmızı, siyah, gri, koyu yeşil dokumada kullanılan renklerdir.

Kilim 7.



Dokuma tipi : Dalakçı kilimi/ Taban Kilimi/İki Şak Çubuklu Kilim
Boyut: 183x249cm
Malzeme: Çözgü ve atkı yün
Ömrü: 45 yıllık
Menşei: Esme Özdemir tarafından dokunmuş

Motif ve desen özelliği: Kilimin zemini farklı renkte dokunan şeritlerin sıralanmasıyla oluşturulmuştur. Dokunduğu tarih olan 1973 yılı kilim üzerinde yer almaktadır.

Renkler: Kırmızı, siyah, gri, petrol mavisi dokumada kullanılan renklerdir.

Kilim 8.



Dokuma tipi : Dalakçı kilimi/ Yolluk/ Çubuklu Kilim
Boyut: 80x290cm
Malzeme: Çözgü ve atkı yün
Ömrü: 70 yıllık
Menşei: Esme Özdemir'in çeyizlik kilimi

Motif ve desen özelliği: Kilimin zemini farklı renkte dokunan şeritlerin sıralanmasıyla oluşturulmuştur. Dokunduğu tarih olan 1973 yılı kilim üzerinde yer almaktadır.

Renkler: Kırmızı, sarı, kahverengi, sütlü kahve dokumada kullanılan renklerdir. Ancak oldukça eski bir dokuma olduğu için renkleri solmuştur.

Kilim 9.



Dokuma tipi : Dalakçı kilimi/ Yolluk/ Çubuklu Kilim
Boyut: 120x359cm
Malzeme: Çözgü ve atkı yün
Ömrü: 73 yıllık
Menşei: İbrahim Özdemir'in babaannesi tarafından dokumuş
Motif ve desen özelliği: Kilimin zemini farklı renkte dokunan şeritlerin sıralanmasıyla oluşturulmuştur. Geniş şeritlerin üzerinde *çıtlık, kıvrım, çatal kıvrım* ve *tavşan topuğu* motifleri yer almaktadır.
Renkler: Gri, mavi, sarı, kahverengi, kırmızı, yeşil, füme, kimyon, kına, sütlü kahve dokumada kullanılan renklerdir. Ancak oldukça eski bir dokuma olduğu için renkleri solmuştur.

SONUÇ

Geleneksel dokuma kültürümüzün Anadolu'da varlığını sürdürdüğü merkezlerden biri olan Kırşehir ilinde, Mucur ilçesi Dalakçı köyü dokumacıları da kendine özgü renk, motif ve desen özelliğine sahip kilimleri uzun yıllar dokumuşlar ve bu kilimler aynı zamanda onların geçim kaynağı olmuştur. Ancak sanayi ve teknolojide gerçekleşen değişim ve ilerlemeler, geleneksel yaşamdan uzaklaşma, gençlerin okuyarak köyden ayrılmaları, dokumadan elde edilen gelirin azalması ve moda olgusunun günlük yaşamda etkisini giderek arttırması gibi değişimler dokuma kültürünün de giderek değişmesine ve azalmasına neden olmuştur. Bugün Kırşehir'in birçok yerleşim yerinde olduğu gibi Dalakçı köyünde de dokumacılık bitmiştir. Sonuç bu şekilde olduğunda, kültürün toplanmasının, derlenmesinin ve koruma altına alınmasının önemi daha da belirgin olmaktadır. İbrahim Özdemir bu anlamda oldukça önemli bir uğraşı içindedir. Topladığı ve derlemine aldığı dokumalar, dokuma dışındaki etnografik eserler ve diğer kültür ve sanat değerine sahip ürünler İbrahim Özdemir'in korumasında gelecek nesillere aktarılacaktır. Bu değerli çalışma şu an derlemcinin kendi ikamet ettiği konutunun bir bölümünde sürdürülmektedir. Bu derlemin ilgili kurum ve kuruluşlar tarafından destek verilerek müzeye dönüştürülmesi kültürün devamlılığının sağlanması açısından önem taşımakla beraber derlemcinin de en büyük isteğidir.

KAYNAKLAR

Koleksiyon, Koleksiyoncu
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5ad514442f01b1.26708965. Erişim tarihi: 16-04-2018

KAYNAK KİŞİLER

İbrahim Özdemir, 79 yaşında, Ziraat Teknisyeni, Şair ve Yazar, Kırşehir
Esme Özdemir, 79 yaşında, Okur-yazar değil, Ev Hanımı, Kırşehir

ÇAL-BAKLAN (DENİZLİ) YÖRESİ ÇOBAN TORBALARI

(SHEPHARD BAGS FROM CAL, BAKLAN REGION (DENIZLI))

Ayşegül KOYUNCU OKCA*

ABSTRACT

Many well-established weaving centres are found in Anatolia. Denizli is of course one of these weaving centres with a long-standing history. Denizli which is well-known for fabric weaving in the past and towel or bathrobe production today is not as famous with traditional weaves (such as carpets, rugs, jejims, zillis and sumakhs) as Bergama-Izmir, Kula-Manisa and Milis-Mugla which are the other weaving centres in Western Anatolia. Cal-Baklan region which dates back to Roman Period was an important centre for weaving in the past. The weaving in Cal-Baklan region had gained a significant pace with oriental rug campaign and had experienced its brightest days during that period. The changes and developments that have happened recently are causing some problems for societies in sustaining their cultural values today. While scientific, industrial, technological and communicational skills are improving, many values that used to be a part of the Anatolian culture are being lost. The biggest problem with traditional weaves is that they are unable to meet the requirements of today. Traditional weaves which were an integral part of the lifestyle pursued in Cal-Baklan region in the past and which have been produced with tremendous effort pose a great significance for cultural sustainability. Shephard bags which used to be woven specially for shepherds who constantly took their livestock to one place after another in order to find more fertile pastures all the time are the subject of this study. The cultural significance of these shepherd bags have also been explained besides describing them in terms of techniques and patterns they feature. Within the light of our methodological approach required to conduct this study; on-site research, observation and interview techniques were used and having conducted literature scanning, the study is based on a scientific ground. Shephard bags that were produced in the past and people weaving them today have een documented y the photograps we took.

Key Words: Culture, Traditional Weaving, Cal-Baklan, Shephard Bags

GİRİŞ

Anadolu'daki köklü geçmişe sahip dokuma merkezlerinden birisi de kuşkusuz Denizli'dir. Denizli, Ege Bölgesi için önemli bir sanayi, tarım ve kültür şehridir. Geçmişte bez dokumacılığı ile günümüzde ise havlu ve bornoz üretimi ile adını dünyaya duyurmuş olan Denizli, Batı Anadolu'nun önemli dokuma merkezleri arasında yer almaktadır. Denizli'nin ilçeleri arasında adını yetiştirmiş olduğu ürünler ile duyuran birçok ilçe vardır. Çal ve Baklan ilçesi Denizli'nin kuzey doğu sınırındaki en eski ilçelerinden birisidir. Halen geleneksel yaşam biçimlerini sürdürmeye çalışan bu ilçeler dokumacılık tarihinde de önemli bir merkez konumunda

* Doç. Pamukkale Üniversitesi Denizli Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu El Sanatları Bölümü, Denizli.

olmuşlardır. Çal-Baklan yöresindeki dokumacılık özellikle şark halı kumpanyası ile ciddi bir hız kazanmış ve o dönemlerde en parlak günlerini yaşamıştır.

Günümüz toplumlarında meydana gelen gelişim ve değişimler, toplumlara ait kültürel değerlerin devamlılığının sağlanmasında bir takım problemlerin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Bilim, sanayi, teknoloji ve iletişim becerileri gelişirken Anadolu kültürüne ait birçok değeri de beraberinde yok etmektedir. Geleneksel dokumaların en büyük sorunu günümüzdeki ihtiyaçları karşılayamaz olmalarıdır. Çal-Baklan yöresinin geçim kaynakları tarım ve hayvan yetiştiriciliğe bağlı olduğu için bu durum üretimlere de yansımıştır. Yörede halı, kilim, cicim ve zili dokumalar geçmişte yoğun olarak dokunmuştur. Bu dokumalar arasında yaygılar, çuvallar, heybeler ve torbalar önemli bir yer almaktadır.

Çal-Baklan yöresinde geçmişte sürdürülen yaşam biçiminin bir parçası olan, yoğun emek harcanarak üretilen geleneksel dokumalar, kültürel devamlılık açısından büyük önem arz etmektedir. Hayvanlarını yaylaya otlatmaya çıkaran çobanlar için özel olarak dokunan çoban torbaları (azık torbaları) bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Kültürümüzün yapı taşları arasında yer alan geleneksel dokumaların doğru bir şekilde yaşatılması ve gelecek kuşaklara aktarılması için yöre özelliklerinin belirlenmesi, bunların bir bütün içerisinde değerlendirilmesi gerekir. Bu çalışmada teknik ve desen özellikleri açısından değerlendirilen çoban torbalarının aynı zamanda kültürel olarak önemine dikkat çekilmiştir. Bu çalışmanın gerçekleşmesi için yöntem anlayışı ışığında amaca ulaşmada gerekli araçlar olan alan araştırması, gözlem ve söyleşi teknikleri kullanılmış, literatür taraması yapılarak çalışmanın bilimsel bir tabana oturtulması sağlanmıştır. Geçmişte üretilen çoban torbaları ve günümüzdeki dokuyucular tarafımızdan fotoğraflanarak belgelenmiştir.

ÇAL-BAKLAN (DENİZLİ) YÖRESİ ÇOBAN TORBALARI

Çal-Baklan yöresindeki çoban torbaları Anadolu'nun diğer dokuma merkezlerinde olduğu gibi aynı amaçla kullanılmıştır. Genellikle koyun, keçi, sığır güden çobanlar veya kısa yolculuğa çıkanlar azıklarını koymak (yiyecek taşımak) için torba taşırlar (Deniz, 2000: 77). Ayrıca hayvanların saman ve yemleri de daha büyük ebatlardaki torbalar içerisine konularak taşınır (Akan, 2007: 26). Geçmişte çeyizlerde oldukça fazla bulunan çoban torbaları günümüz çeyizleri arasındaki yerini kaybetmiş durumdadır.

Çoban torbaları ve heybeler farklı ölçülerdeki dokumalardır. Renk, desen, motif ve teknik özellikleri açısından benzerlik gösteren bu dokumalar işlevsel özellikleri bakımından birbirinden farklılık göstermektedir. Her iki dokumada da renkler ve motifler atkıdan verilir. Bu yüzden atkı yüzlü dokumalardır. Bazı kişiler tarafından heybe ve torba kavramının kelime olarak karıştırılarak birbirinin yerine kullanıldığı ya da her ikisinin de heybe olarak nitelendirildiği görülmektedir. Çoban torbaları çözgü, atkı ve desen ipliği olmak üzere üç iplik sisteminde tek parça olarak dokunan taşıma eşyalarıdır. Çal-Baklan yöresinde genellikle pamuk çözgü üzerine pamuk atkı ve yün desen ipliği ile dokunan çoban torbaları 35 cm x 35 cm, 35 cm x 40 cm ve 40 cm x 40 cm boyutlarında dokunmaktadır. Daha çok cicim dokuma tekniği az da olsa kilim dokuma tekniği (daha az malzeme kullanıldığı için dayanıklılığı cicim tekniği ile dokunan torbalara nazaran daha azdır) ile tek parça halinde dokunan çoban torbaları genellikle tek kulpludur.

Çal-Baklan yöresinde yapılan alan araştırması sonucunda kullanılan tezgâh türünün "ıstar tezgâh" olduğu ve bu tezgâhın dokuyucuların kendi imkânları ile oluşturulduğu gözlemlenmiştir. Istar tezgâhı istenilen boyutta üretilebildiği, hızlı bir şekilde sökülüp takılıp, rahatça taşınabildiği için tercih edilmektedir. Istar tezgâhlarda dokunan günlük kullanım eşyalarının arasında çoban torbaları önemli bir yer almaktadır. Çoban torbası dokumak için özel olarak küçük boyutlu ıstar tezgâhlarının yaptırılmış olması da yörede çoban torbalarının ne kadar önemsendiğini belgelemektedir (Bkz. Fotoğraf: 1-2-3).



Fotoğraf 1-2-3: Istar Tezgâhında Dokunan Çoban Torbaları (Ayşegül KOYUNCU OKCA Arşivi, Çal-Baklan, 2018)

Çoban torbalarının motif ve desenleri genellikle heybe gözlerinde kullanılan motif ve desenlerden alınır. Daha çok küçük motiflerden oluşturulan torbalarda diğer dokuma türlerinde kullanılan motifler bazen sıra sıra dokunarak da kullanılır. Yörede farklı motiflere sahip olan çoban torbalarından en çok tanınanı "paşa kapısı" olarak bilinen örnektir. Paşa kapısı dışında çoban torbalarında yörede en çok pıtrak, sarı yanış, destere dişi, tabakalı, gözcük, almacık, beşik, cığa, parmak, kadınkaşı, çatalca, gara kıç, sığır sidiği, analıkızlı, gazan kulpu, kazayağı, karnıyarık ve bereket motiflerinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Çözgüsü ve atkısı pamuk olan torbaların zemini beyaz ya da krem rengindedir. Pamuk ipliği piyasadan hazır olarak alınmaktadır. Desen ipliği olarak kullanılacak olan yün ipliği geçmişte kendi koyunlarından elde ettikleri yünlerin eğrilip, doğal boyalar ile renklendirilmesi ile elde edilirken, zaman içinde doğal boyamacılığın yerini "boyacı" olarak tabir edilen gezci kişilerin belirli günlerde yöreye gelerek yaptığı boyamalar almıştır. Daha sonraki etapta ise çarşı ve pazardan satın alınan paket (yapay) boyalar ile kadınların kendilerinin yaptığı boyama işlemi doğal boyamacılığın yavaş yavaş unutulmasına neden olmuştur. Günümüzde yapılan dokumalar ise piyasadan hazır olarak alınan renkli örgü yumakları ile yapılmaktadır. Desen iplikleri genelde sarı, kırmızı, mavi, yeşil, turuncu ve mor renktedir. Geçmişte doğal boyama teknikleri ile renklendirilen dokuma iplikleri zamanla bu tekniklerin uygulanmaması, maliyetinin yüksek olması ve kuşaktan kuşağa aktarılmaması nedeni ile unutulmuş ve terk edilmiştir. Piyasadan hazır olarak temin edilen ipliklerin dokuyuculara kullanım açısından daha ekonomik ve kolay gelmesi nedeni ile zaman içinde yapılan dokumalarda bu tür iplikler kullanılmıştır.

Yörede yapılan alan araştırması sırasında incelenen çoban torbalarının kompozisyon özelliklerine bakıldığında kullanılan motiflerin ve bu motifleri yerleştirme düzenlerinin geometrik şekilde olduğu tespit edilmiştir. Çoban

torbalarında kullanılan motif ve desenler genellikle bir başka dokumadan örnek alınarak dokunduğu için birbirine büyük benzerlik göstermektedir. İnce ve uzun şekilde tek parça halinde dokunan çoban torbaları yanlardan dikilerek torba şeklini alır (Atlıhan, 1999: 41). Bu dikme işlemine yörede "çırpma dikişi" adı verilir. Çoban torbaları kulpundan omuzda yan tutularak (Bkz. Fotoğraf: 4) ya da boyundan çapraz geçirilerek göğüs hizasında kullanılır.



Fotoğraf 4: Çoban Torbasının Kullanılması
(Ayşegül KOYUNCU OKCA Arşivi, Çal-Baklan, 2018)

Bir kişi omzuna astığı torbayı tüm gün beraberinde taşıyabilir. Bazı torbalarda çobanların boynundan geçirip beline bağlayacakları ikinci bir kulp da bulunmaktadır. Bu kulplar tek renk ya da farklı renklerdeki birden fazla iplik grubunun çeşitli tekniklerde düğümlenerek elde örülmesi ile oluşturulur. Yörede bu kulplara "torba sapı" adı verilir. Sapı örmek için en az üç farklı iplik grubuna ihtiyaç duyulur. Dörtlü, altılı ve sekizli gruplar şeklinde örülen torba sapları yassı ya da silindirik şekilde yapılır (Bkz. Fotoğraf: 5-6-7-8). Bazen torbalar saplarından hayvanların eğer ve semerlerine de asılarak kullanılabilir.



Fotoğraf 5-6: Çal-Baklan Yöresi Çoban Torbaları
(Ayşegül KOYUNCU OKCA Arşivi, Çal-Baklan, 2018)



Fotoğraf 7-8: Çal-Baklan Yöresi Çoban Torbaları
(Ayşegül KOYUNCU OKCA Arşivi, Çal-Baklan, 2018)

SONUÇ

Anadolu toprakları yüzlerce yıl birçok medeniyete ev sahipliği yapmış, bu medeniyetlerin kültürleri ile yoğrulmuş ve çeşitli sanatsal üretimlere zemin oluşturmuştur. Türk milletinin en köklü sanatı olan dokuma, Anadolu insanının günlük yaşantısında vazgeçilmez olmuştur. Kendi imkânları ile elde ettikleri hammaddeleri bir ürüne dönüştüren kadınlar açısından bu dokumaları yapmak da kullanmak da ince sanat zevklerinin bir göstergesi olmuştur. Öyle ki doğada gördükleri çeşitliliği ve renkleri dokumalara aktaran kadınlar hem fonksiyonel hem de sanat değeri taşıyan ürünler ortaya çıkarmışlardır. Her bir ihtiyaç için ayrı dokuma ürünler yapılması ve her birinin kendine özgü estetik değerler taşıması (Atiş Özhekim, 2009: 193) Türk kültürünün zenginliğinin birer göstergesidir. Değişen ve gelişen bilim, sanayi, teknoloji ve iletişim becerileri nedeni ile Anadolu'nun birçok yerleşim yerinde olduğu gibi Çal-Baklan yöresinde de geleneksel dokumaların gündelik hayattan yavaş yavaş çıkması ile yerlerini plastik torba ve çantalar almıştır. Bir kültür ürünü olan çoban torbalarının yok olacağı düşüncesi ile bu araştırma ve belgeleme işlemi gerçekleştirilmiştir. Maddi kültürün bir parçası olan bu dokumaların kullanılan ham madde, araç-gereç, dokuma tekniği ve desen özellikleri açısından incelenmesi ve belgelenmesi çalışmayı önemli kılmaktadır. Eğer bu belgeleme işlemi gerçekleştirilmez ise sadece müzelerde ve koleksiyonlarda yerini alan etnografik eserler olarak geleceğe ulaşabilecektir.

Çal-Baklan yöresinde hayvancılığın özellikle koyun yetiştiriciliğinin fazla olması ile bir ihtiyaç olan çoban torbalarının günümüzde hayvancılığın azalması ile birlikte çoban sayısında yaşanan düşüşe bağlı olarak fonksiyonlarını yitirmiş olması aslında hiç de yadırganmamaktadır. Ancak bu düşüşe rağmen yılda bir gün "Aşağıseyit Köyü Sudan Koyun Atlatma Yarışı ve Yörük Şenliği" çoban torbalarının kullanımı açısından bir fırsat olmaktadır. Yerli ve yabancı fotoğraf sanatçıları, belgesel yapımcıları ve basın tarafından yarış izlenirken ve görüntülenirken çobanların üzerinde bulunan ve kültürel geçmişin izlerini taşıyan torbaların dikkat çekmesi ile her geçen gün bu yarışlara katılan çobanlarda torba kullananların sayısında artış olmaktadır. Çal-Baklan yöresinde yapılan alan araştırması sonucunda hemen hemen her evde özellikle "paşa kapısı" örneğinden en azından bir tane torba örneğinin bulunması, bu dokumanın geçmişte ne kadar çok dokunduğunu belgelemektedir. Araştırma kapsamında ulaşılan çoban torbaları arasında kıl malzemeye rastlanmamış olup genellikle çözgü ve atkı ipliğinin pamuk desen ipliğinin ise yün olduğu tespit edilmiştir. Geçmişte kare formunda dokunan çoban torbaları günümüzde olması gereken ebatlarının dışında, farklı ebatlarda dokunması, aslında bu konudaki gelenekselliği bozmaktadır. Ancak bu dokumaları ebatlarındaki değişikliklere rağmen yöre tanıtımına ve turizmine kazandırmak için başta yerel yönetimlerin çaba vermesi konu açısından olumlu görülmektedir. Günümüzde dokunan çoban torbaları incelendiğinde, kullanılan desen ipliklerinin kalitesinin oldukça düştüğü ve geleneksellikten uzaklaştığı görülmektedir. Öyle ki kullanılan iplikler arasında simli ipliklerin de yer alması bu konuda kalıcı çözümler üretilmesi gerektiğini de açıkça ortaya koymaktadır. Bu torbaların dokumasını yapmak isteyenlerin bulunduğu, alıcıların olması ile birlikte satışların hızlanması bu konu üzerinde üretilecek projeler vasıtası ile bu yöredeki çoban torbalarının dokunmasını canlandıracağı muhakkaktır. Ancak bu üretimler aşamasında dokuyucunun ne türde iplik bulursa dokuması değil, geleneğe uygun hammaddelerin kullanılarak, geçmişteki örnekler ışığında yeni ebatlarda

dokumaların yapılması yörenin kültürel mirasının yaşatılması açısından son derece önemlidir.

Anadolu'daki birçok dokuma merkezinde, günümüzde fonksiyonelliğini kaybetmiş olan çoban torbalarının artık dokunmamasına rağmen Çal-Baklan yöresinde hammadde olarak kötü malzeme kullanılarak da olsa halen çoban torbalarının dokunmaya çalışılması ve boyutlarında yapılan değişiklik ile yöre tanıtımına ve turizme kazandırılma çabaları halk tarafından takdir görmektedir. Türk kültür mirasının önemli değerlerinden olan geleneksel dokumaların korunup, yaşatılması ve özelliğinin bozulmadan gelecek kuşaklara aktarılması ancak doğru projelere imza atmakla mümkündür. Gerçekleştirilecek olan projeler vasıtası ile yöredeki dokuyuculara fırsat verilmesi durumunda özüne uygun dokumaların yöre tanıtımına ve turizme kazandırılması daha doğru olacaktır. Bu yüzden başta yerel yönetimler ve üniversitelerin ilgili bölümleri ortak çalışmalar yürütmek zorundadırlar.

KAYNAKÇA

Atiş Özhekim, Didem (2009). "Türk Kültüründe Taşıma Amaçlı Üretilen Kirkitli Dokumalar-'Kirkitli' Weavings Which Are Produced to Carry Belongings in Trkish Culture", **II. Uluslararası Türk El Dokumaları (Tekstil) Kongresi ve Sanat Etkinlikleri-II. Internationaş Turkish Tekstile (Hand Wovens) Congress and Art Activity (14-15 Mayıs-May 2009-Konya),** Anka Basım Yayın Ltd. Şti., Konya.

Atlıhan, Şerife (1999). "Batı Anadolu'da Yaşayan Yörüklerde Heybe ve Torba Dokumalar", **Erdem**, Halı Özel Sayısı: I, Cilt: 10, Sayı: 28, Ankara.

Akan, Meral (2008). "Yörüklerde Taşımada Kullanılan Dokumalar", **38. İCANAS-38. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi (10-15 Eylül 2007 Ankara),** Cilt: 1, Ankara.

Deniz, Bekir (2000). **Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygılar,** Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.

12. OTURUM (12. SESION)-C Salonu (C Hall)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Nesrin ÖNLÜ-Doç. (Assoc. Prof.) İbrahim ÇOBAN

İTALYAN MAYOLİKALARINDA İZNİK MAVİ & BEYAZ SERAMİKLERİNİN ETKİSİ

(INFLUENCES OF IZNIK BLUE & WHITE CERAMICS ON ITALIAN MAJOLICA)

Başak ÇORAKLI*

ABSTRACT

In this paper influences of motif and styles observed in Iznik blue and white ceramics on porcelain- like majolicas named "*simile alla porcellana*" manufactured in Italy and Medici porcelains will be studied with comparative examples. Italy, leading the Mediterranean trade until the beginning of 16th century, was placed at the forefront of early trading period of the Ottoman Empire. Influences of Iznik ceramics on Italian majolicas are also a result of this commercial network. Iznik ceramics were exported to Italy through the seaway between Ottomans and Venetians. Iznik ceramics which is thought to be exported to Italy starting from the beginning of 16th century attracted great attention and made considerable effects on Italian native ceramics especially on Venetian and Genova majolicas. Products of this interaction came to existence either by direct imitation or by Italian ceramists masterfully blending Iznik blue and white styles with their own style dynamics.

Key words: Majolica, Ceramic, Iznik, Blue &White, Medici Porcelain

GİRİŞ

16. yüzyıl başına kadar Akdeniz ticaretini yönlendiren İtalya Osmanlı İmparatorluğu'nun erken dönem ticaretinde ön sıralarda yer almış, İznik seramiğinin İtalyan mayolikası üzerindeki etkileri de bu ticaret ilişkilerine bağlanmıştır.[1] 16. yüzyılda Cenovalı tüccarların İznik'teki atölyelerden önemli miktarda çiniyi Karamürsel İskelesi'nden gemilerle İtalya ve Avrupa'ya ihraç ettikleri bilinmektedir.[2] J. Carswell, İznik seramiğinin İtalya'ya ihracatının Osmanlı - Venedik deniz bağlantısı ile gerçekleştiği ve bu ihracatın İtalyan yerli seramiğinde özellikle Venedik ve Padova mayolikalarında önemli etkiler bıraktığına dikkat çekmiştir.[3]

İznik ve İtalyan mayolika seramikleri üretim tekniği açısından birbirinden farklı özellikler göstermektedir. İznik seramiğinin en önemli özelliği 15. yüzyılın ortalarında ortaya çıkan silika, cam, frit ve beyaz kilden oluşan fritli hamurudur. Porselene benzeyen sert beyaz hamur, beyaz astarla astarlandıktan sonra desenlendirilip şeffaf sırla sırlanarak fırınlanır.

İtalyan mayolikaları ise kalay sırlı bir seramik üretimidir. Kalay sırın oluşturduğu opak beyaz yüzey, seramik üzerinde her türlü bezeme ve Rönesansın figürlü temalarını uygulayabilecek ideal bir tuval yüzeyi oluşturur. Ham sır üzerine boyama yapılan bu teknik, pişirim sırasında renklerin eriyerek sır içine nüfuz etmesinden dolayı sır içi dekorasyon adıyla da bilinmektedir. 16. yüzyıl başlarında

* Dr. Öğretim Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Eski Çini Onarımları Ana Sanat Dalı, İstanbul.

[1] N. Atasoy- L. Uluç, **Osmanlı Kültürünün Avrupa'daki Yansımaları**, 139-141.

[2] F. Kırımlı, *"İznik Çinileri ve Cenovalı Çini Tüccarları"*, **Antika**, Çini Özel Sayısı, 51.

[3] J. Carswell, **İznik Pottery**, 102,83.

teknik ilerletilerek kalay sırın ve renklerin parlaklığını artırmak için *"coperta"* adı verilen şeffaf kurşunlu sırla ikinci kez sırlanarak fırınlanmıştır.[4]

Farklı üretim tekniklerine karşın Osmanlı ve İtalyan seramik sanatının en önemli ortak etkileşim noktalarından biri Çin mavi-beyaz porselenlerine duydukları beğeni ve bu beğeniyle yaptıkları mavi-beyaz üretimlerdir. İznik seramikleri Çin porselenlerinden etkiler alsa da, porseleni andıran fritli seramikteki teknik başarısı ve mavi- beyaz bezeme programına kattıkları üslup ve motif yenilikleriyle tamamen kendine has bir Osmanlı seramiğiyle adından söz ettirmiştir.

Öte yandan İtalya'da Çin porselenlerine olan ilgi 15. yüzyıl sonu ve 16. yüzyılda doruğa ulaşmış, İtalyan zenginleri porselen bulmanın güçlüğünü sahte porselen satın alarak gidermeye çalışmıştır. Dönemin belgelerinde geçen porselenlerin tümünün Çin kökenli olmadığı, o dönem Venedik'te bulunan ve sahte porselen tabiriyle bilinen objelerin Çin porselenlerini andıran İznik mavi-beyaz seramikleri olabileceği düşünülmektedir. Henüz porselen üretim tekniğine erişemeyen mayolika ustalarının mavi-beyaz bezeme ile porseleni taklit etme çabasından *"Simile Alla Porcellana"* yani porselen benzeri üslup ortaya çıkmıştır. Beyaz zemin üzerine kobalt mavisi ile kıvrım dallar, stilize küçük çiçekler, hatayiler ve rumilerden oluşan bu üslupla İtalyan ustalar, 15. yüzyıl Çin Ming desenleri ve porseleni andıran İznik mavi-beyaz seramiklerinden aldıkları etkiyi Rönesans öğeleriyle harmanlayarak porselene olan beğeni ve talebi karşılamaya çalışmışlardır.[5] Alla porcellana mayolikalarda görülen rumi, hatayi benzeri motiflerin kökenine, 15. yüzyıl Ming porselenlerinin yanı sıra 1480- 1520 yıllarını kapsayan erken dönem İznik mavi-beyaz seramiklerinin kaynaklık ettiği konusunda uzmanlar birleşmektedir.[6] Bu tarih aralığı İznik mavi-beyaz seramiğinde Baba Nakkaş Hatayi ve Rumi üslubunun yoğun olarak kullanıldığı döneme denk düşmektedir.

Alla Porcellana Mayolikalarda İznik Rumi Üslubu Etkisi

Batılı yayınlarda "*Arabesk*" olarak tanımlanan Rumi üslubunun İznik mavi-beyaz seramiğindeki ilk örnekleri 1470-80 yıllarına dayanmaktadır. İtalyan mayolikalarında ise rumi üslubu 1520'den sonra üretilen Venedik mayolikalarında sıklıkla görülmektedir. B. Rackham Venedik seramiklerinde Çin etkili desenlerin yakın doğunun "*arabeskleri*" ile birlikte sıklıkla kullanıldığını tespit etmiş ve bu desenlerde tüccarlar tarafından Venedik'e götürülen İznik seramiklerinin güçlü bir etkisi olduğuna dikkat çekmiştir.[7]

Rumi kompozisyonu, Piccolpasso'nun (1557) Çömlekçi Sanatının Üç Kitabı adlı eserinde bir tabak deseninin yarısında "*rabesche"* tabiriyle karşımıza çıkmaktadır. Batının resimsel anlayışı ile doğunun bezeme anlayışını bir araya getiren bu çarpıcı çizim, rumi üslubunun mayolikalarda yaygın kullanımını

---

[4]H. V. Lemmen, **Tiles in Architecture**, 42; B. Çoraklı,*"İtalyan Mayolika Seramiklerinde Osmanlı Figürleri"*,**VI. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi Kitabı**, 2. Cilt, 962.

[5]R.E. Mack, **Doğu Malı - Batı Sanatı**, **İslam Ülkeleriyle Ticaret ve İtalyan Sanatı 1300-1600,** 175, 179,180.

[6]M.V. Fontana, *"Islamic Influence on the Production of Ceramics in Venice and Padua"*, **Venice and the Islamic World**, 286-287; A. Lane, *"The Ottoman Pottery of Isnik",***Ars Orientalis**, vol.2, 278; M. Penkala, **European Pottery, Marks on Maiolica Faience and Stoneware**, 18.

[7] A. Lane, *"The Ottoman Pottery of Isnik",***Ars Orientalis**, vol.2, 278.

belgelemekle beraber Piccolpasso'nun İslam dünyasıyla yakın ilişkileri olan Cenova ve Venedik'te üretilen mayolikalarda bu bezemenin sıklıkla kullanıldığını aktarması bakımından büyük önem taşır. Nitekim bu kentler, İznik etkisinin mayolikalar üzerinde en belirgin olduğu seramik merkezleridir.

Mayolika örneklerde rumi kompozisyonun tepelik ve ortabağ gibi temel unsurları kullanılmış olmasına karşın, Osmanlı saray üslubunun tasarım prensiplerine oranla daha özgür ve serbest fırça anlayışının benimsendiği görülmektedir.



Fotoğraf 1: "Arabesk" Çizimi,1557, Centrale des Arts Decoratifs, Musee du Monde Arabe, Paris, env.no:515, Foto: J. Raby, Iznik, Res.274



Fotoğraf 2: İznik, 1480,Union Li tre Libri dell'Arte del Vasaio, Çömlekçi Sanatının Üç Kitabı, C.Piccolpasso, c.66, 203



Fotoğraf 3: Venedik, 1543 Jacopo Pesaro, V&A Museum, OCI 6-36



Fotoğraf 4: İznik, 1480, Haags, Gemeentemuseum,env. no: env.no:8512-1863, Ö.Ilıcalı, Res: 6 Foto: J. Raby, Iznik, Res: 279

Alla Porcellana Mayolikalarda Haliç İşi Üslubu Etkisi

İznik mavi- beyaz seramik grubunda 1520 - 1550 yılları arasında ortaya çıkan Haliç İşi, helezonlar üzerine düzenli aralıklarla yerleştirilen stilize küçük çiçek motifleri, virgül biçimindeki yapraklar ve serbest fırçayla

çizilmiş çengel şeklindeki bezeme öğeleri ile karakteristiktir. Haliç İşi İtalya'ya ihraç edildiği bilinen ilk Osmanlı seramiğinin bezemesi olması bakımından önem taşır. İtalyan desen repertuvarına 1540'larda Venedik, 1570'lerde Ligurya seramiklerine girerek taklit edilmiş ve 17. yüzyıla kadar etkisini sürdürmüştür.[8]



Fotoğraf 5: İznik,1540 16.yüzyıl David Collection, Res: Kunst Fra İslams,185



Fotoğraf 6: Ligurya, 1570, British Museum, Res: J.Carswell, MIC Faenza, env.no: 24989 env.no:11/1970 Iznik Pottery, 130



Fotoğraf 7: Lazio, env.no:11/1970

Haliç İşi desenli mayolikalarda helezonlar ve üzerindeki motiflerin İznik örneklerindeki gibi düzenli aralıklarla seyretmediği, işçiliklerin serbest fırçayla ve özensizce yapıldığı görülmektedir. İznik seramiklerinde helezonların kesiştiği yerlere monotonluk riskine karşı, düğüm, şemse, madalyon gibi motifler konularak ustaca bir tedbir alınırken, mayolikalarda iri lotus ve şakayık benzeri soyut çiçeklerle benzer etki sağlanmıştır. Üslubun birebir taklit edildiği örneklerin yanısıra, helezonlar yerine basit kıvrım dallardan oluşan haliç işi benzeri örneklere de rastlanmaktadır.

Mayolikalarda İznik Düğüm Motifi Etkisi

Baba Nakkaş üslubunda 15. yüzyılın son çeyreğinde ortaya çıkan önemli motif yeniliklerinden biridir. Rumi, bulut gibi motiflerin saplarının kırılarak birbirine geçmesiyle oluşan çeşitli düğümler, motifleri birbirine bağlayarak üç boyutluluk hissi vermektedir. [9]

[8]R. E. Mack, **Doğu Malı - Batı Sanatı**, **İslam Ülkeleriyle Ticaret ve İtalyan Sanatı 1300-1600**, 182.

[9] N. Dönmez, *"Mavi- Beyaz İznik Seramiklerinde Desen: Baba Nakkaş Üslubu",***Seramik Türkiye Dergisi**, S:5, 120- 128.






Fotoğraf 8: İznik, 1495- 1510 Bursa Arkeoloji Müz.,env.no: 814 Fotoğraf 9: Berettino, 16.yüzyıl, MIC Faenza, env.no: 25011 Fotoğraf 10: Detay Fotoğraf 11: Detay

İtalyan mayolikalarının desen repertuvarına 16. yüzyıl başında girerek 1557'lerde yaygın bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır.[10] Bir grup mayolikada tabakların tüm yüzeyine yayılan geometrik geçmeli düğüm kompozisyonlarına rastlanmaktadır. Bu örneklere 16. yüzyıl Avrupa'sında Doğu – İslam Sanatı bezemesinden etkilenerek çeşitli kopya ve uyarlamalar yapan sanatçıların gravürleri kaynaklık etmiştir. Zira Leonardo ve Dürer'indairesel kompozisyonlu düğüm gravürleri seramik tabaklara uyarlamak için oldukça elverişlidir. Diğer bir grup mayolikada ise düğüm motifi İznik örneklerindeki gibi kompozisyonda motifleri birbirine bağlayan bir unsur olarak kullanılmış olup, bu örneklerde İznik düğümlü kompozisyonlarının büyük oranda etkisi olduğu söylenebilir. İncelediğimiz 15. yüzyıla tarihli bazı albarello örneklerinde tek çizgi halinde serbest fırçayla çizilmiş basit düğüm motiflerinin, 16. yüzyıl alla porcellana örneklerinde geliştirilerek çift tahrirle boyutlandırılmış olduğu dikkati çekmektedir.

Medici Porseleni'nde (1574-1587) İznik Başak Demeti Üslubu Etkisi

Medici ailesinin himayesinde Floransa'da üretilen Medici Porselenleri Çin porseleninin bileşimine yaklaşan ilk Avrupa seramiğidir. Gerçek porselenin sertliği ve parlaklığına ulaşmayı başaramadığı için yumuşak hamurlu porselen olarak tanımlanmıştır.[11] Medici Porseleninin üretimindeki iki önemli kaynaktan biri kuşkusuz Çin porselenleri, diğer güçlü kaynak ise İznik'in porseleni andıran fritli seramiğidir.[12]

[10]R. E. Mack, **Doğu Malı - Batı Sanatı İslam Ülkeleriyle Ticaret ve İtalyan Sanatı 1300-1600**, 173- 174.
[11] J. Carswell, **Iznik Pottery**, 102.
[12] C. Hess, **The Arts of Fire: Islamic Influences on Glass and Ceramics of the Italian Renaissance**, 20.

Medici porseleni ve İznik seramiği kuvars içermeleri bakımından teknik açıdan birbirleri ile ilişkili olduğu analizlerle saptanmıştır.[13] Zira Medici porseleninde yapılan son teknik analizler "Doğulu bir sanatçı aracılığıyla İznik seramiklerinden teknik ilham alındığı" görüşünü desteklemiştir.[14]



Fotoğraf 12: Floransa, 1580, J.P.Getty Museum, David Los Angeles, env. no:86.DE.630, Res:C.Hess, Arts of Fire, 159 Res: Kunst Fra Islams Verden, 187



Fotoğraf 13: İznik 1575, Collection, env. no: 27/1978,

Medici porselenleri form ve bezeme açısından Çin porselenleri, İznik mavi-beyaz seramikleri ve İtalyan Rönesans süslemesinin sentezinden oluşan eklektik bir görünüme sahiptir. J. Raby teknik bağlantının yanısıra bir grup Medici örneğinde İznik Başak Demeti üslubu benzerliklerine de dikkat çekmiştir. İznik'te 1560- 70'lerden itibaren üretilen Başak demeti üslubunun iri hatayi, palmet, lotus ve sivri uçlu başak motiflerinin etkisi bir grup Medici porseleninde çok belirgindir.

İznik Hatayi Motifi - İtalyan "Palmette Persiana" Motifi

Orta Asya, Çin ve Osmanlı sanatında görülen hatayi motifi, nilüfer, şakayık ve gül çiçeklerinin stilize edilmiş hali olup,[15] İtalyan mayolikalarında İran palmeti - *"Palmette Persiana"* olarak tanımlanmıştır. 1470'lerde Faenza'da üretilen mayolikalarda görülmeye başlanan[16] İran Palmeti motifinin, İznik'teki çağdaşı seramikler ile yakın bağlantısı olduğu düşünülmektedir.[17] Zira bazı örneklerde tohum kesesi ve etrafını saran taç yaprakları ile İznik hatayi motifinin benzer stilizasyon özelliklerini taşıdığı görülmektedir. Seramiklerin yanısıra bu motifin en zengin örnekleri Bologna San Petronio Bazilikası, San Sebastian Şapeli'nin yer döşeme çinilerinde görülmektedir.

[13]J. Raby, **Iznik**, 268.
[14] A. Lane, **The Ottoman Pottery of Isnık,** 280; R. E. Mack, **Doğu Malı - Batı Sanatı**, **İslam Ülkeleriyle Ticaret ve İtalyan Sanatı 1300- 1600**, 184, 338.
[15]S.T. Bakır*, "Osmanlı Sanatında Bir Zirve İznik Çini ve Seramikleri"*, **Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı**, 299.
[16] Ö.Ilıcalı, **XV- XVII. Yüzyıl İznik ve İtalyan Mayolika Seramiklerinin Teknik, Motif ve Üslup Bağlamında Karşılaştırılması**, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 74.
[17]R. Charleston, **World Ceramics**, 149.






Fotoğraf 14: İznik, 1530-35, Detay Fotoğraf 15: Mayolika, Metropolitan Museum of Art, env. no: 14.40.727, Res: J.Raby, Iznik, Res.337 Fotoğraf 16: 15.yy. son çeyreği Fotoğraf 17: Detay M.I.C. Faenza, env.no: 14882

SONUÇ

16. yüzyılda İtalya'ya ulaşan İznik seramikleri büyük bir beğeniyle karşılanmış; bu beğeninin etkileri İznik seramiklerindeki üslup ve motiflerin doğrudan taklit edilmesi ya da kendi üslup dinamikleriyle harmanlanması yoluyla kendini göstermiştir. İznik mavi-beyaz seramiklerinde görülen Haliç işi, Rumi ve Başak Demeti Üslubu ile Hatayi ve düğüm motiflerinin etkileri özellikle ticari ilişkilerin yoğun olduğu Cenova, Venedik gibi mayolika üretim merkezlerinde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.

SEÇİLMİŞ KAYNAKÇA

ATASOY, N.- ULUÇ, L.,(2012), **Osmanlı Kültürünün Avrupa'daki Yansımaları: 1453- 1699**, Armaggan Yayınları, İstanbul.

BAKIR, S.T., (2007), *"Osmanlı Sanatında Bir Zirve İznik Çini ve Seramikleri"*, **Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 279–305.

CARSWELL, J., (1998), **Iznik Pottery**, British Museum Press.

HESS, C., (2004), **The Arts of Fire: Islamic Influences on Glass and Ceramics of the Italian Renaissance**, J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

ILICALI, Ö., (2013), **XV-XVII. Yüzyıl İznik ve İtalyan Mayolika Seramiklerinin Teknik, Motif ve Üslup Bağlamında Karşılaştırılması**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

LANE, A., (1957), *"The Ottoman Pottery of Isnık",* **Ars Orientalis**, Vol.II, 247-281.

LEMMEN, H., (1993), **Tiles in Architecture**, London.

MACK, R.E., (2005), **Doğu Malı - Batı Sanatı**, **İslam Ülkeleriyle Ticaret ve İtalyan Sanatı 1300-1600**, Çev: Ali Özdamar, Kitap Yayınevi, İstanbul.

PİCCOLPASSO, C. (1976), **Li Tre Libri Dell'Arte Vasaio**, cura Giovanni Conti, Firenze.

PENKALA, M., (1951), **European Pottery - 5000 Marks on Maiolica Faience and Stoneware,** London.

RABY, J., (1994), **Iznik**, Alexandra P.-Laurence King, London

RACKHAM.,B., (1972), **Italian Maiolica**, Faber and Faber, London.

KAPALIÇARŞI KUYUMCULUK GELENEĞİ

(GRAND BAZAAR JEWELLERY TRADITION)

Pelin DEMİRTAŞ DİKMEN*

ABSTRACT

Societies carry the traces of their long- standing creator pasts that shaped them and turned them into what they are. “The Grand Bazaar” is one of the values where we could observe the art-craft and master-apprentice relation that forms one of the countless traditions which enable the formation of ethnic cultures the Anatolia has born. The Grand bazaar has been defined, organised, built, improved and survived till this day as a giant mechanism that keeps the identity of empire and the economy alive and brisk. During this time it has faced many problems, gone through earthquakes, burnt down, been destroyed but has been improved once it was restored quickly.

In Ottoman Empire, the jewellers practiced as being members of two different professions. The first one was the jeweller tradesmen that were in business in and near the Grand Bazaar and the other was the jewellers that was regarded as artisans and worked in palace workshops. But when mentioned Ottoman Jewellery, the Grand Bazaar comes to one’s mind. It still carries on the traditions with its production, presentation, master and apprentice relation and manners.

In this study, the history and the traditions of the Grand Bazaar and its reflections on present time were analysed and presented.

GİRİŞ

Toplumlar kendilerini biçimlendirip yoğuran, var oldukları hale gelmelerini sağlayan, yani kendilerini var den köklü geleneklerin derin izlerini taşırlar. Anadolu’ nun özünde barındırdığı etnik kültürlerin oluşumun sağlayan birçok öğeden biri olan gelenekleri oluşturan sanat-zanaat-usta-çırak ilişkisini gözlemleye bildiğimiz değerlerden biridir “kapalıçarşı” (RHM Katalog 2017:4).

Fatih Sultan Mehmet, Ayasofya’ya gelir getirmesi amacıyla Cevahir ve Sandal bedestenlerini yaptırmış, bunların etrafında 250 yıl boyunca İstanbul Kapalıçarşısı gelişmiştir. Kapalıçarşı’nın inşaatına başladığı 1461 yılı, Kapalıçarşı’nın kuruluş yılı olarak kabul edilmiştir. Kapalıçarşı, Osmanlı İmparatorluğu’nun geliştirdiği en önemli ve karmaşık projelerden birisidir. Kapalıçarşı, İmparatorluğun ürün kimliğinin ve ekonomisinin canlı kalmasını sağlayan dev bir mekanizma olarak tanımlanmış, düzenlenmiş, inşa edilmiş, gelişmiş ve günümüze kadar gelmiştir. Bu uzun süre içinde birçok önemli sorunla karşılaşmış, depremler yaşamış, yanmış, yıkılmış, ama her seferinde hızla onarılarak yeniden geliştirilmiştir (Küçükerman, 2007:231).

Mücevherler Osmanlı imparatorluğunda hükümdarlık olgusunun ayrılmaz bir parçası olmuştur. Altın, gümüş madenler; elmas, inci, sedef, yakut, zümrüt, firuze, lal, zebercet, safir, yeşim, mercan, akik, Necef gibi taşlar ile üretilen mücevherler genellikle saray atölyelerinde bazen de saray dışında üretilmişlerdir.

* Öğr. Gör. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.

Kuyumculuk, Osmanlı Döneminde gelişimini sarayda ve saray dışında olmak üzere iki yönde sürdürmüştür. Osmanlı da usta-çırak üretim sistemi, Ehl-i Hıref sistemi içinde, acemilikten ustalığa, eğitim sürecine bağlı olarak meslek ustası yetişmekteydi. Osmanlı Döneminde kuyumculuk özellikle Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman zamanında gelişmiştir. Bu iki padişahin kuyumculuk eğitimi almış olması kendi dönemlerinde kuyum zanaatının yayılmasına neden olmuştur. Osmanlı da kuyumcular "esnaf-ı zergeran" adı ile anılmıştır. Zerger-(an) kelimesi "altından şeyler yapan, altını işleyen, kuyumcu anlamına gelmektedir." Kanunı Sultan Süleyman döneminde Bedesten de (Kapalıçarşı da) üretim yapan gözde sadekarlardan bazıları vergiden muaf tutulmuşlardır (İrepoğlu,2013:185).

Osmanlı İmparatorluğunda kuyumcular iki farklı meslek grubuna mensup olarak faliyet göstermiştir. Birincisi; saray dışında üretim yapan yani Kapalıçarşı ve çevresinde örgütlenen kuyumcu esnafı diğeri ise; saray atölyelerinde çalışan ve Ehl-i Hıref içinde yer alan kuyumculardır. Saray içerisindeki kuyumculuğun, farklı dallarla uğraşan bölükleri yani braşnları bulunmaktaydı. Altın işleriyle yapanlar "zergeran bölüğü", taş ve maden üzerine altın kakmacılığı yapanlar "zernişani bölüğü", taş yontan ve işleyenlere "hakkakan bölüğü" ve taşa foya yapanlara ise "foyager bölüğü" denilmekteydi.

Osmanlı toplumunun etnik yapısı kuyum üretimine de yansımıştır. Kanuni Sultan Süleyman döneminde Ehl-i Hıref topluluğunda Arnavut, Rum, Bosnalı, Gürcü, Çerkez ve Ermeni usta ve çıraklar bulunmuştur. Mal alınan tüccarların ise Yahudi olduğu bilinmektedir.

Kapalıçarşı mekansal olarak; Sandal Bedesteni ve İç Bedesten in (Cevahir Bedesteni olarak ta bilinir) etrafında şekillenmiştir. Daha sonra bu bedestenlerin dış duvarlarına bitişik dükkanlar yapılmış, dükkan dizileri ve yeni tezgahlar kuruldukça sokakların üzerine çadır bezleri ve yeşillikler konularak üzeri örtülmüştür. Daha sonra taş yapılar ve tonozlu çatılar inşa edilerek binalaştırılmış ve bugünkü görünümüne yaklaşmıştır. Kapalıçarşı nın merkezindeki bedesten ve etrafında gelişen sokaklarda kuyumculuk ile ilgili malzemeler satılmaktaydı. Bedestenin çok önemli bir özelliği de tarihsel olarak bankacılığın gündemde olmadığı dönemlerde değerli eşyaların saklandığı bir alan olmasıdır. Lonca sisteminin Kapalıçarşı üzerindeki önemli bir yansıması Kapalıçarşı nın dükkanlar ile genişlenmesinden sonra oluşan sokaklara; İnciciler, Varakçı, Altuncular gibi kuyumculukla ilgili isimlerin verilmesidir.



Kapalıçarşı'da bir dükkan fotoğrafı, 19yy ikinci yarısı, Suna ve İnan Kıraç Vakfı Fotoğraf Koleksiyonu

Kapalıçarşının günümüze kadar gelen bir tarihinin olmasında Kapalıçarşı etrafındaki hanların önemi büyüktür. 18.yy da Anadolu-Selçuklu mimarisinde yapılan Han-kervansaray tipi yapılar konaklama işlevi ile birlikte ticari bir mekân olma özelliği kazanmıştır. Hanlar satış ve depolamaya elverişli ortasında avlu bulunan iki katlı binalar olarak düzenlenmişlerdir. Tarihsel süreç içerisinde Kapalıçarşı da üretimin 1877 yılına kadar farklı uzmanlıktaki ustaların aynı mekânda çalışması ile yapıldığını ancak bu tarihte saraydan gelen bir emir ile ateşle iş gören kuyumcu, kalaycı gibi meslek guruplarının hanlara ve dışarıda ki dükkânlara taşınması istenmiştir. Günümüzde de üretim tüm dinamikliği ile Kapalıçarşı etrafındaki hanlarda gerçekleştirilmektedir.

Kapılar: Beyazıt, Çarşıkapı, Çuhacıhan, Kuyumcular, Mahmutpaşa, Nuruosmaniye, Örücüler, Sepetçihan, Takkeciler, Tavukpazarı ve Zenneciler.

Hanlar: Ağa, Alipaşa, Astarcı, Balyacı, Bodrum, Cebeci, Çukur, Çuhacı, Hatipemin, İçcebeci, İmamali, Kalcılar, Kapılar, Kaşıkçı, Kebapçı, Kızlarağası, Mercan, Perdahçı, Rabia, Safran, Sarnıçlı, Sarraf, Sepetçi, Sorguçlu, Varakçı, Yağcı, Yolgeçen, Zincirli ve Evliya.

Sokaklar: Acıçeşme, Ağa, Altuncular, Aminçiler, Araracıoğlu, Aynacılar, Basmacılar, Çuhacıhanı, Bitpazarı, Fesçiler, Ganiçelebi, Hacıhasan, Hacıhüsnü, Hacımemiş, Halıcılar, Hazırelbiseciler, İplikçiler, Kahvehane, Kalpakçılar, Karakol, Karamanlıoğlu, Kavaflar, Kazazlar, Keseciler, Kilitçiler, Kolancılar, Koltukçu, Kürkçüler, Lütfullahefendi, Mercançıkmazı, Muhafazacılar, Mühürdaremin, Ortakazazcılar, Örücülerhamamı, Parçacılar, Perdahçılar, Püskülcüler, Reisoğlu, Ressam, Sahaflarbedesteni, Sandal, Sandalbedesteni, Serpuççular, Sıraodalar, Sipahi, Tacirler, Takkeciler, Tavukpazarı, Terlikçiler, Terzibaşı, Terziler, Tuğcular, Varakçıhan, Yağlıkçılar, Yarımtaşhan, Yeşildirek, Yorgancılar, Yüncühasan ve Zenneciler (Küçükerman, 2007:187).



Kapalı çarşı sokak fotoğrafı, 19 yy ikinci yarısı, Suna ve İnan Kıraç Vakfı Fotoğraf Koleksiyonu

Kapalıçarşı Kuyumculuk geleneği günümüze gelene değin belli dönemlerde kesintiye uğramış, fiziksel tahribatın yanı sıra siyasi, sosyal ve ekonomik sınavlardan geçmiştir. Yangın, deprem gibi fiziksel tahribata neden olan durumlar Kapalıçarşı kuyumculuk mücevher üretimini etkilemiştir. Tanzimat tan sonraki yıllarda tüm dünyada görülen endüstrileşme ve makinalaşma süreci kuyumculuk üretimine makinelerin girmesine neden olmuş, erken Cumhuriyet

döneminde zanaat üretimi arka plana atılmıştır. Cumhuriyet ideolojisi ile örtüşen modernleşme arzusu kuyum üretimine sağlıklı bir şekilde aktarılamamıştır.

Buna rağmen kapalı çarşı geleneğinde üretim geleneksel yapılanmasından vazgeçmemiştir. Kapalıçarşı kuyum geleneğinde üretim, farklı uzmanlık alanlarının işbirliği ile oluşmaktadır. Bir mücevherin ortaya çıkabilmesi için en az üç-dört tezgâhtan geçmesi gerekmektedir. Usta ve mücevheri tamamlamasında ona destek olan diğer uzmanlık alanı sahipleri bir atölyede çalışırlar.

Kapalıçarşı Kuyumculuk geleneği içerisinde yer alan uzmanlık alanları:

Pres Kalıpçısı: Pres tekniği bilinen en eski seri üretim yöntemidir. Madeni pra üretiminde yoğun olarak kullanılır. Pozitif ve negatif kalıplar ile levha metalu ağırlık uygulanması ile biçimlendirilir. Pres kalıpçısı pozifif ve negatif (dişi-erkek) kalıpları hazırlayan ustadır.

Dökümcü: En eski seri maden şekillendirme yöntemlerindendir. Döküm tekniğinde önemli olan asıl yani ana modeldir. Ana model eski bir parça ya da yeni bir parça olabilir. Çoğaltılmak istenişle model kauçuk kalıp yardımı ile kalıplanır, içine mum basılarak model çoğaltılır ve mum modeller ağaca dizilerek döküme hazırlanır. Tüm bu aşamaları gerçekleştiren usta dökümcüdür. Kapalıçarşı da döküm usları bu yöntem ile düğmeler, elbise süsleri üretmişlerdi. Ürettikleri malları ticaret yolu ile İtalya gibi Avrupa ülkelerine göndermişlerdir.

Sadekar: Hammaddeyi ürüne çeviren usta olarak tanımlanır. Sadekar elindeki madeni hiçbir ısıl işlem görmeden sadece mekanik biçimde şekillendirir. Sadekar diğer bütün uzmanlık dallarını bilir ve mücevher üretirken yapılacak işlemleri bu bilgisi ile yönlendirir. Kapalı çarşı kuyumculuk geleneği içerisinde çok önemli bir yere sahip olan sadekarların yetişmesi çok katı bir eğitimle sağlanmıştır.

Mıhlayıcı: Madenden elde edilen ürünün tasarım doğrultusunda mücevher taşının maden üzerinde taş için ayrılan yerlere –boşluklara yerleştirilme işlemidir. Bu işlemi yapan ustaya mıhlamacı denilir. Mıhlama alaturka ve alafranga olmak üzere ikiye ayrılır. Alaturka mıhalama sadece elmas için kullanılan mıhlama çeşididir. Kapalıçarşı mıhlama ustaları yaptıkları mıhlamalar ile birbirlerinden ayrılımıştır. Her mıhlamacının kendine özgü bir tekniği vardır.

Cilacı; Cila, ortaya çıkan mamulün bitirme aşamasıdır. Kullanıma hazır hale gelmesi için parlatılmasıdır. Bu işlemi yapan kişidir. Gül irepoğlu kitabında Kapalıçarşı da bir çırağın cila yapmasına izin verilmesi için çok uzun bir süre gerektiği yazmaktadır.

Kalemkâr: Madeni levha üzerine çelik kalem yardımıyla, kakma ve çökertme tekniğinin kullanıldığı işçiliktir. Kalemi kullanan ustaya verilen isimdir. Kalemkârlar olan bir deseni metal üzerine işledikleri gibi kendi yarattıkları desenleri de kullanmışlardır. Kapalıçarşı geleneğinde kendi desenlerini kullanan kalemkârlara ayrı bir değer verilmiştir.

Mineci: Mine bir maden süsleme tekniğidir. Mine; madenin üzerini kısmen ya da tamamen renkli camlarla (bu camlar toz haline getirilmiş ve içerisine maden oksitleri konulmıştur) kaplanmasıdır. Bu işi yapan ustaya Mineci denilmiştir. Mineci maden üzerinde istediği yere yerleştirdiği camı fırınlayarak bu tekniği uygular. Bu sıcak minedir ve Kapalıçarşı geleneğinde sıcak mine uygulanmıştır. 8Günümüzde soğuk mine tekniği uygulanmaktadır.

Ocakçı: Ocak, altın ve gümüş gibi madenlerin, grafit potalar içinde eritilerek tel veya levha haline getirildiği yerdir. Ocakta bulunan ve bu işlemleri yapan usta ocakçıdır. Madenleri eritmek için yüksel ısı gerektiğinden Kapalıçarşı da ocakçılar ocakta taş kömürü kullanmışlardır (Vitiello,1995:145).

Kapalıçarşı kuyumculuğunun önemli bir özelliği de saray kuyumculuğundan kopuk olmamasıdır. Çarşı esnafının saray büyükleri tarafından beğenilmesi ve takip edilmesi ile saraya ürün satan ustalar özgürce üretimlerine devam etmişlerdir.

İmparatorluk döneminde saray dışındaki kuyum ustalığının merkezi olan Kapalıçarşı da çeşitli yörelerden gelen ustalar tezgâh kurmuştur. Türk ustaların yanı sıra Rumlar, Ermeniler, Süryaniler, Acemler, Azeriler, Kazaklar Osmanlı zevkine uygun mücevherler üretmişlerdir. Kapalıçarşı Osmanlı döneminde "seri üretim" ve "sıra malı" kavramından çok uzaktır. Çünkü Ehl-i Hıref geleneğinde özenli, özellikli ve farklı mücevher üretimi vardır. Bu nedenle Kapalıçarşı, özel ve özellikli olanın üretildiği yer olmuştur.



Divanhane Çivisi Yüzük, Elmas-Altın, 19 yy, Özel Koleksiyon RHM Kataloğu

Kapalıçarşı, Osmanlı Döneminin bitişine yakın zamanlarda birçok ustasını başta Fransa, İngiltere ve Amerika ya ihraç etmiştir. Bu ülkelerde bazı ünlü kuyumcuların İstanbullu Rum ve Ermeni ustalar olduğu bilinmektedir.



Harem Yüzük, Pırlanta-Safir-Altın, 19 yy sonu, Özel Koleksiyon RHM Kataloğu

Kapalıçarşı kuyumculuğunu gravürler ve Osmanlıyı ziyaret den seyyahların özellikle kadınların kaleme aldığı seyahatnameler üzerinde incelediğimizde 17. Yy lın sonlarından itibaren Osmanlı kadınları arasında inci kullanımının yaygınlaştığı, yaşmak üzerine takılan mücevherlerin ve küpelerin sıkça kullanıldığını

görmekteyiz. 18. yy dan 20 yy başına kadar olan süreçte Kapalıçarşı kuyumcuları tuğralı kolyeler, yaşmak üzerine takılan iğneler uzun zincirler üretmişlerdir. Günümüzde de bu tip özel üretimler yurtiçi ve yurtdışından gelen istekler doğrultusunda yapılmaktadır.

SONUÇ

Kapalıçarşı, günümüzde hala aynı ahlak prensiplerini ile yaşantısına devam etmektedir. Usta-çırak ilişkisinin devam ettiği, esnaflık kültürünün değişmediği Kapalıçarşı, Kurulan esnaf Derneği ile geleneğini sürdürme çabasındadır. Kapalıçarşının kuyum sektötürüne katkılarının yanı sıra ülke ekonomisine de katkıları büyüktür. Mimarı yapılanması, satılan ürünler ve kuyum mağazaları ile turizme katkı sağlamaktadır. 1980 lerden sonra Kapalıçarşının zanaat kökenli geleneksel üretimi sektörleşmeye başlamış, el işçiliğine bağlı üretimin yanına teknolijide girmiştir. Üretim tanımlanması gelişse de Kapalıçarşının usta-çırak adabı yerini korumaktadır.

KAYNAKÇA

Corti, C, W, Altın Takı Üretim Teknikleri El Kitabı, İKO Yayınları 1995
İrepoğlu, Gül, Osmanlı saray Mücevherleri, Mücevher Üzerinden tarihi Okumak, Bilkent Kültür Yayınları, 2013
Küçükermen, Önder, Kapalıçarşı, Ankara, TC, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2007
Vitiello. L. Modern Teknik ve Pratik Kuyumculuk, MEB yayınları 1995

Katalog

Cevher ve Zanaat Kapalıçarşı Ustaların İzinde, Kadir Has Müzesi Kataloğu 2017

TÜRK TAKI KÜLTÜRÜNDE MÜHÜR YÜZÜKLERİN YERİ VE ÖNEMİ

(PLACE AND IMPORTANCE OF SEAL RINGS IN THE TURKISH JEWELERY CULTURE)

Müjgân EMRE*

ABSTRACT

Since the years when jewelry was born, rings have been used for ornament purposes as a sign of wealth and status; but also with different forms and variations. The rings which have been most valued in history and reached to the day are undoubtedly the seal-rings that embellished the fingers of the monarchs. These rings, on which the power and status of the wearer were engraved with symbols and letters, were regarded as a sign of sovereignty.

The seal-rings reminded and symbolized the strength of the wearer. The seal-rings were used by the rulers of the Seljuk Empire starting from the first years of the foundation of the state. The Sultan's ring was a clear evidence that the work referred to it by him was official, legal and procedural. Therefore, the person holding it declared that he acted directly on behalf of the Sultan. The seal rings were not objects special to Sultans but were also used by other leading statesmen.

Although the decorative rings, ornaments and figurines, which have an important place in Turkish culture continuously changed since ancient eras, metals and precious stones were often preferred as the main material.

In this study, the use and the importance of seal rings in the Turkish jewelry culture was examined through the information in the literature.

Key words: Seal, ring, Turkish culture.

GİRİŞ

Türklüğün beşiği ve Türk medeniyetinin kaynağı Orta Asya, özellikle de Doğu Türkistan'dır. Asya Hunları, Kök Türkler, Uygur Türkleri buralarda devlet kurmuşlar ve günümüze ışık tutan Türk kültür ve medeniyet çevresinin gelişmesini sağlamışlardır (Kaşgarlı,2004,s.11).

Geçmişten günümüze kadar ortaya konan kültür varlıkları içinde, zenginliği ve kuvveti bakımından Türk kültürü her dönem dikkat çekmektedir. Türk kültürü Orta Asya'da filizlenmiş, ilk önemli gelişimlerini yine bu coğrafyada yaşamıştır.

MÖ II. binlerde Altay bölgesi altın endüstrisinin merkeziydi. Bu döneme ait bakır ve bronz eserlerinin üzeri tamamen ya da kısmen altın ile kaplıdır. Eserler arasında bıçaklar, yüzükler ve bilezikler yer alır. Bunlar şekil bakımından Kazakistan eserlerini, motif bakımından ise Yenisey motiflerini andırmakla beraber, Altaylı sanatçıların kendilerine ait özellikleri, eserlere yansıtmıştır (Türk Dünyası Kültür Atlası.1997,s.8).

Kalkolitik dönemden itibaren altın ve gümüş yanında çeşitli metallerden, akik gibi yarı kıymetli taşlardan, fildişi ve pişmiş topraktan yapılmış yüzükler üstü çeşitli şekillerde hazırlanmış mühür biçimindeydi. Bunlar birilerinin mülkünü işaretlemek, yetkisini belirtmek ve bazı objelerin kişiye özel olmasını sağlamak için yaygınlaşmıştır. Öte yandan insanların büyük çoğunluğu okuma yazma

* Öğr. Gör., DEÜ. İzmir Meslek Yüksekokulu Kuyumculuk Ve Takı Tasarımı, İzmir.

bilmediğinden mühür işlevi gören yüzük kişinin yegâne kimlik işaretiydi. (http://www.islamansiklopedisi.) Bu yüzüklerin en meşhuru Hz. Süleyman'a isnat edilen, mucizevi niteliği yanında Allah'ın ona bahşettiği pek çok özelliği taşıyan, kaşında altı köşeli yıldız bulunan yüzüktür.

Sultan Veled, "mühür kimdeyse Süleyman odur", sözündeki gibi Süleyman adını zikrederek hükmeden kişiyi kastetmektedir. Rivayete göre Hz. Süleyman'ın her mahlûka hükmetmesini sağlayan bir mühür yüzüğü vardı. Onun yüzüğünü şeytana kaptırdığı ve bu yüzden iktidarını kaybettiği, daha sonra bir balığın içinde yüzüğünü bulunca tekrar iktidar sahibi olduğu şeklindeki hikâyesi, yüzük ile iktidar ilişkisinin ilk örneklerindendir (Oruç; 2017, s.343).

TÜRK KÜLTÜRÜNDE MÜHÜRLER

Türk Dil Kurumuna göre mühür; üzerinde bir kimsenin, bir kuruluşun ya da kurumun adının ya da sanının tersine kazılı bulunduğu, metal, lastik vb.den yapılmış araç, damga anlamına gelmektedir. Hem mühürleme işleminde kullanılan yüzüğe/alete hem de onun bıraktığı ize mühür denilmektedir. Ancak mühürleme işleminde kullanılan alet/yüzük ile onun bıraktığı izi birbirinden ayırt etmek için mühür ve mühür baskısı şeklinde de kullanıldığı görülür. Kaynaklarda "hâtem" kelimesi de mühür, üstü mühürlü yüzük anlamında karşımıza çıkmaktadır.

Türkçede damga/tamga kelimesi mührü karşılamaktadır. Türkler hayvanlarını ve silahlarını hatta hububatı dahi damgalarlardı ve her boyun, ayrıca her kişinin bir damgası olurdu (Ögel, II, 2000: 43; VI: 71). Türk devletlerinde damgalar belgeler üzerine kırmızı mürekkeple vurulduğundan bunlara al tamga demişlerdir (Taş-Bozkurt, 31, 2006: 529).

"Eski Türk yazıtları" adlı eserinde H. N. Orkun'a göre de Kök – Türk phonogramları ve harfleri, çok eski devirlerde damgalardan geliştirilmiştir. Türk damgaları çeşitli evrelerden geçerek Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde gerçek figürlerini bulmaya başlamıştır. (Gülensoy. 1993.s.38)

Türklerde başlangıçta mülkiyet işareti olarak görülen damgalar, mühür anlamında kullanılmıştır (Aksoy, 2014: 148-149).

Mühür; Hat sanatı, hakkâktık ve süsleme sanatı bakımından da Türk kültür tarihi açısından önemlidir. Kendi başına bir sanat olan mühür kazıma, bu işi meslek edinen kişiler hakkaklar tarafından yapılıyordu. Tipografik öğeleri oldukça iyi bir şekilde görselleştirmeleri, onların aynı zamanda birer hattat olduklarını göstermektedir. Yazı düzenlemesi konusunda bu kadar becerikli ve bilgili hakkaklar, kendi isimlerini de mührün kenarına kazırlardı. Kimi zaman ise mühür sahibine saygıdan kendi isimlerini kazımazlardı. Aşki, Azmi (1267 H–1299), Benderyan, Fehmi, Sabri, Sami (1291–1308), Vefa (1279–1297), Mecdi, Yümni (1331) ve Zeki bilinen hakkaklardandır. Hakkakların kendi bastıkları mühürleri topladıkları bir de defterleri vardı. Bu defterler, mühür yaptırmak isteyen kişilere fikir verirken hakkakların ne kadar ne türde ve kimler için mühür kazıdıklarını gösteren birer koleksiyon niteliği kazanmışlardır (Masaracı 2005: 26).

Mühürler resmî belgelerin ve mektupların mühürlenmesinde de kullanıldığından üzerindeki yazı ve şekiller ters olarak kazınmaktaydı. Böylece mühürleme sırasında kâğıt üzerine olması gerektiği şekliyle basılabiliyordu. Belge üzerindeki mühür, o belgenin kıymetini ve doğruluğunu göstermekteydi (İbn Haldun, II, 1996: 20, 23).

TÜRK KÜLTÜRÜNDE MÜHÜR YÜZÜKLER

Türk kültüründe yüzük süs eşyası, nişan ve hâkimiyet belirtisi olarak hem İslâmiyet'ten önce hem İslâmiyet'ten sonraki dönemlerde büyük önem taşımıştır. Uygur Türeyiş, Oğuz Kağan ve Dede Korkut destanlarında yüzük bu işlevleriyle sıkça yer alır.

İskit kurganlarından çıkan takılar içerisindeki yüzükler Türklerdeki yüzük kullanımının milattan önceki yıllardan bugüne uzandığını ortaya koymaktadır (Durmuş, 2007: 136). Fergana bölgesinin kuzeyindeki bir kurgandan, üzerinde Göktürk alfabesi ile İnanç unvanının yazılı olduğu bir yüzük bulunmuş olması da bu açıdan oldukça önemlidir (Ögel, 1984: 199).

Şehnâme'de Türklerin atası olarak kabul edilen Efrasyab'ın, Siyavuş'a silah ve külah ile birlikte egemenlik sembolü olarak yüzük de gönderdiği belirtmesi, yüzüğün Türkler arasında eski dönemlerden itibaren meşruiyet ve egemenliğe işaret ettiğini göstermesi bakımından dikkate şayandır (Firdevsi, Lugal,2009,s.473).

"Türk kültüründe, sultanın yüzüğünün önceki İslam devletlerinde olduğu gibi mutlak bir egemenlik sembolü olduğu görülmektedir."(Atalay;1986s.18). Bununla birlikte hükümdar yüzüklerinin saltanatı sembolize etmekten başka çeşitli kullanımları vardı. " Meşruiyet sembolü olması ile bağlantılı olarak sultanın yüzüğü, onun tarafından birisine havale edilen işin resmî, hukuki ve usule uygun olduğuna ilişkin açık bir alametti" (Lugal;2009s.141,142). Öncelikle hükümdarlar devlet adamlarını bir görev ile görevlendirdiklerinde veya bir işi halletmek için yetkili kıldıklarında mühür-yüzüklerini o kişilere vermişlerdir. Bu yüzük görev tamamlanıncaya kadar yetkilendirilmiş kişide kalmaktaydı. Şayet verilen emir iptal edilirse yüzük geri alınırdı. Emrin iptali durumunda bir emân işareti olarak ayrıca mendil de verilebilmekteydi (İbn Bîbî, I, 1996: 283-289).

Selçuklularda hükümdarların mühür-yüzükleri üzerine tuğra kazdırdıkları görülmektedir. Bu kullanım, Osmanlı hükümdarlarının tuğralarını mühürleri üzerine kazdırmalarının Selçuklulardaki ilk örneği olmalıdır. Ayrıca ele geçen kurşun mühürlerin üzerindeki unvan ve lakapları da göz önüne alarak, Selçuklu hükümdarlarının mühürleri üzerine isimleri yanında halifeden aldıkları unvan ve lakapları kazdırdıkları söylenebilir(Oruç; 2017,s.342). Selçuklu hükümdarları görevlendirdikleri devlet adamlarına yüzüklerini verdiklerinde, hükmün ve iradenin hükümdara ait olduğu, dolayısıyla hükme karşı çıkılmaması gerektiği bilinirdi. Dolayısıyla mührü alan kişi bundan aldığı güvenle ve hiçbir engelle karşılaşmadan hareket edebiliyordu. Aynı zamanda mühür antlaşma metinlerinde verilen yemin ve sözleri garanti etmekte, belgeye resmî bir hüviyet vermekte ve belgede sözü edilenlere hükümdarın vâkıf olduğunu göstermekteydi.

Osmanlı hükümdarlarından her birinin kendi adları ile babalarının adlarını ihtiva eden, tuğra şeklinde üç ya da dört mühürleri vardı. Her hükümdar değiştikçe tuğra gibi mühür de değişirdi. Yeni hükümdarın kazdırdığı mühür gerekenlere verilir ve eski hükümdarın mührü geri alınarak hazineye konurdu. Bu yeni mühürlerden biri sadrazama teslim edilirdi. Eğer sadrazam başkentte bulunmayıp seferde veya dış memlekette ise mühür ya kapıcılar kethüdası ya da diğer güvenilir birisi aracılığı ile ona gönderilirdi. Sadrazamlar kendilerindeki mühr-i hümayun ile divan günlerinde defterhane ile maliye hazinesini mühürlerlerdi. Padişahların kendi şahsına ait mühürden başka öteki iki veya üç mühürden biri sadrazama, diğeri has odabaşı denilen padişahın özel işlerine bakan adama, biri de harem dairesi hazinedarı olan bir kadına verilirdi. Padişahların parmaklarına taktıkları yüzük

şeklindeki tuğralı mühürleri zümrüt, diğerleri de altın idi (Oruç-Gökbilgin;2017-1992,s.342,s.50).

Yüzük, ayrıca sarayın önde gelen ekâbiri ve özellikle vezir için de bir meşruiyet alameti olmuştur. Vezir göreve başlayacağı zaman huzura kabul edilir ve sultan tarafından kendisine isminin yazılı olduğu bir yüzük (mühür) verilirdi (Özaydın,2013,s.83). *Kutadgu Bilig*'de hükümdarın Ay Toldı ve Ögdülmiş'i vezir tayin ettiğinde onlara vezirlik unvan ve mührüyle diğer vezaret alâmetlerini (tuğ, davul, silâh) verdiğine dair kayıtlar da bu geleneğin yaygın olduğunu göstermesi bakımından önemlidir (Has Hacib,1959,s.86,135) .

Osmanlı hükümdarları ekseriya serçe parmaklarında tek taşlı yakut, zümrüt ve diğer kıymetli taşlardan yüzükler taşırlardı. Bugün Topkapı Sarayı hazinesinde muhafaza edilen hükümdar yüzüklerinin en eskisi Yavuz Sultan Selimin taşı mühür halinde kullanılan yüzüğüdür. Saltanatlığın kaldırıldığı tarihe kadar hazine kapısı bu mühürle mühürlenirdi (http://earsiv.sehir.edu.tr).

Yüzük Ortaçağ İslam devletlerinde hâkimiyet alâmetlerinden biriydi. Yine mühür olarak da kullanılan bu yüzüklere halife, sultan ve hükümdarların soylarının sembolleri işleniyordu. Hükümdar yüzükleri altından yapılır, yakut, firuze ve zümrüt gibi kıymetli taşlarla süslenirdi. Semboller yüzük mühür gibi kullanılacaksa ters, yalnız yüzük olarak kullanılacaksa düz işlenirdi. Tılsım amacıyla da kullanılan ve uğur getireceğine inanılan yüzüklerin üzerine çeşitli ibareler yazılırdı. Timur dönemi hattatlarından Ömer-i Aktâ'nın, mühür yüzüğünün yuvasına sığabilecek kadar küçük gubârî hatla mushaf yazdığı nakledilmektedir (http://www.islamansiklopedisi.info). İstanbul'daki mühür kazıyan zanaatkârlardan bahseden Evliyâ Çelebi, yüzüklere tılsım yazanlardan başka, gümüş mühür-yüzük ve vezir mühürleri kazıyanların da olduğunu söyler. (Kahraman, Dağlı: 2008, s. 580) Hakkâklar çarşısında bulunan ustalar, mührün kaybolması ya da çalınması ihtimaline karşı birbirinin aynısı iki mühür kazmazlar, mührün önemine binaen kaybolması halinde yeni mührü ilkinden farklı yaparlardı.

Osmanlı padişahları iç hazineden çıkan meblağları mühr-i hümâyun niyetiyle kullandığı parmağındaki yüzüğün zümrüt taşıyla mühürlerdi. Fâtih Sultan Mehmet'in Nakkaş Sinan Bey veya Şiblîzâde Ahmed Çelebi tarafından yapılan, gül koklayan bağdaş kurmuş portresinde serçe parmağında mühür yüzüğü, başparmağında ise okçu yüzüğü görülmektedir.



Resim 1: Fâtih Sultan Mehmet'in Nakkaş Sinan Bey veya Şiblîzâde Ahmed Çelebi tarafından yapılan, gül koklayan bağdaş kurmuş portresi. Kaynak: https://www.dailysabah.com/feature/2015/04/12/the-rose-a-flower-with-deep-roots-in-turkish-culture. Erişim: 21.02.2018

Mühür, işlevi ve kıymeti sebebiyle hem hükümdarlar tarafından devlet işlerinde ve özel işlerinde hem de halk tarafından kullanılmaktaydı. Özellikle imza yerine ve kapalı durumda kalması istenen çeşitli eşyaların mühürlenmesinde yaygın olarak kullanılmıştır.

Mühür yüzüklerin yapımında, çoğu toplumda olduğu gibi Osmanlılarda da altın, gümüş, pirinç ve bakır madenleri kullanılmıştır. Genellikle oval, köşeleri kesik dikdörtgen, daire ve kare forma sahip olmuşlardır. Halk tarafından gündelik kullanılan mühürlerde daha çok sarı pirinç malzeme tercih edilmiştir (Engin, 1994: 35-37). Mühürler erken dönemde birer ziynet eşyası gibi yüzük şeklinde parmağa takılarak veya boyuna kolye şeklinde asılarak da kullanılmış ya da özel kese ve kutularda muhafaza edilmiştir.

Kaynaklarda mühür-yüzükler ile ilgili bilgilerin, antik çağ kültürleri ve Osmanlı dönemi ile sınırlı olduğu, Türk kültüründeki yeri ile ilgili diğer dönemlere dair çok fazla bilgiye yer verilmediği görülmektedir. Bunun sebebi; kaynaklarda yazan yüzük ile mühür-yüzüğün de kastedilmiş olması, ayrıca hâtem, hem mühür hem de mühür-yüzük anlamında hatta yüzük anlamında dahi kullanılmasıdır (Sami, 2006: 565; İbn Haldun, II, 1996: 21-22).

SONUÇ

Mühür yüzük, Türk devletlerinde aksesuarın ötesinde sembolik ve hukuki değere sahip bir takıdır. Mühür yüzükler; Türk devletlerindeki uygulama alanlarıyla ilgili, kendilerinden önce yaşamış antik medeniyetlerden beslendiği söylenebilir. Türk İslam devletlerinde mühür ve yüzük kavramları iç içe geçmiş, çoğu zaman mühür olarak da kullanılan işlevsel yüzükler sultan ve diğer önde gelen devlet adamları tarafından kullanılmıştır.

Türkler çok geniş bir coğrafyada, köklü ve zengin kültürlere sahip bir medeniyettir. Hüküm sürmüş oldukları dönemler boyunca hükümdarların gücünü, hâkimiyetini, günlük yaşamdaki ticaret ve sahipliliği, çeşitli semboller ve isimler yazdıkları mühür yüzükler ile aynı zamanda tarihe kazımışlardır.

KAYNAKÇA

FİRDEVSÎ, *Şehnâme,* Çev. N. Lugal, İstanbul, 2009.

GÖKBİLGİN, M. Tayyib, "Osmanlı Paleografya ve Diplomatik İlmi", Enderun Kitabevi, İstanbul 1992.

GÜLENSOY, Baybars, "Türk Damgalarında Hayvan Motifleri", Türk Dünyası Tarih Dergisi. İstanbul, Nisan, 1993.

HAS HACİB, Yusuf, "Kutadgu Bilig", Çev. R. R. Arat, c. II, Ankara 1959

İBN BÎBÎ , "El Evamirü'l-Ala'iye fi'l-Umuri'l-Ala'iye (Selçuk Name)", I, çeviren: Mürsel Öztürk, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1996.

İBN HALDUN, "Mukaddime", II, çeviren: Zakir Kadiri Ugan,: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1996.

KAŞGARLI, Sultan Mahmut, Uygur Türkleri Kültürü ve Türk Dünyası, İstanbul 2004.

KAHRAMAN, Seyit Ali; Dağlı, Yücel, "Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnâmesi", I. cilt-II. kitap, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2008.

MASARACI, Yasemin. "İnanç Dünyamızdan Gizemli Objeler (2) Tılsımlı Mühürler-Şifa Tasları." Collection, İstanbul 2005.

ORUÇ, Züriye, "Selçuklularda Bir Hâkimiyet Alâmeti Olan Mühür-Yüzük Ve Kullanımı Üzerine Bir Değerlendirme", Uluslararası Sosyal Araştırmalar Cilt: 10 Sayı: 54, 2017. http://www.sosyalarastirmalar.com.
ÖGEL, Bahaeddin. "Türk Kültür Tarihine Giriş", cilt: V, Kültür Bakanlığı Yayınları. Ankara 1978.
ÖGEL, Bahaeddin. "İslamiyet'ten Önce Türk Kültür Tarihi Orta Asya Buluntularına Göre", Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1984.
ÖZAYDIN, Abdülkerim, "Vezir", *DİA,* c. 43, Ankara, 2013.
SAMİ, Şemseddin, "Kâmûs-ı Türkî", Çağrı Yayınları, İstanbul 2006
TAŞ, Necati Fahri-Nebi Bozkurt. "Mühür", DİA, cilt: 31, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2006
TUTKUN, K.Yücel. İmza, Paraf, Kişisel Mühür, Parmak Basma. 1993
Türk Dünyası Kültür Atlası, "İslam Öncesi Dönem (A Cultural Atlas of the Turkish World – the Pre-Islamic Period)", İstanbul 1997
http://www.islamansiklopedisi.info/dia/pdf/c44/c440037.pdf Erişim: 18.02.2018
http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/17711/001583545010.pdf?sequence=1 Erişim: 12.01.2018
http://www.barakatgallery.com Erişim: 18.02.2018.
http://www.sosyalarastirmalar.com/yeni/anasayfa.html Erişim: 25.02.2018.

ANADOLU SELÇUKLU UYGARLIĞI'NDA DERİCİLİKLE İLGİLİ MESLEKLER

(PROFESSIONS RELATED TO LEATHER IN ANATOLIAN SELJUK EMPIRE)

Canan ERDÖNMEZ*

ABSTACT

Being advanced in leather, the Turks settled in Anatolia with the migration of tribes after the 10th century. The existence of famous philosophers, scientists and artists such as *Mevlana, Hacı Bektaşi Veli, Yunus Emre, Ahi Evren* grew up in Horasan and the delicate approach of Seljukians towards science, art and trade became the proof of Turks living in an advanced civilisation during the Anatolian Seljuk Empire. Rich leather culture remains of Phrygians, Hellenes and Byzantines were blended with Middle Asian knowledge and thus, within an environment where art and trade were promoted, the art of leather was also improved.

The best and most reliable written sources on the art of leather in Seljukians are The Travels of Ibn Battuta and the sources on Ahi- Order Organisation. By studying these sources, it has been learned that there was a brisk trade on leather goods in Anatolian Seljuk. From the reliefs, porcelain, ceramic, miniature and metal artworks, it is seen that leather was frequently used in clothes and accessories and horse harnesses. It is seen that leather shoes, boots, bags, belts and harnesses were the highest demanded products to sell in the bazaars set up in various Anatolian towns. Leather was one of the main consumer materials of Anatolian Seljuk and shoe-making, tanning, furriery, saddle making, saddlery and bookbinding were profession fields which also worked together with other professions.

GİRİŞ

Batı Avrasya bozkırlarından çıkıp İran, Irak ve Anadolu'yu fethederek ortaçağ İslam dünyasının en büyük imparatorluklarından birini kuran Selçuklu Türkleri Çin sınırlarından İstanbul önlerine, Aral gölü ve Kafkaslar'dan Kızıldeniz ve Mısır'a kadar geniş bir coğrafyaya hâkim oldu. Selçuklular, devrin önemli siyasî olaylarının yanı sıra bulundukları coğrafyaların; etnik, dinî ve kültürel yapısının yeniden şekillenmesinde de ciddi bir rol oynadılar.[1] Anadolu'ya kazandırdıkları en önemli katkı ise; göçebe yaşamdan gelen hayvancılıkla ilgili pratik bilgileri ve *At yetiştiriciliği, Baytarlık, Cellâblık*[2]*, Çobanlık, Nalbantlık*[3]*, Samancılık, Seyislik* gibi hayvancılıkla ilgili meslekler ile *Debbâğlık, Ayakkabıcılık (başmakçılık), Ayakkabı tamirciliği (iskaf), Çizmecilik (muze-duzun), semercilik (palan-duz), Kürkçülük*

* Öğr. Gör. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarım Bölümü, Moda Aksesuar Tasarım Ana Sanat Dalı, İzmir.

[1] Osman G.Özgüdenli**, "Selçuklular** Cilt-1 Büyük Selçuklu Devleti Tarihi (1040-1157)**"** İSAM Yayınları, Ankara, 2017

[2] **Cellâblık;** Hayvan ticaretiyle uğraşan meslek sahibidir.

[3] **Nalbantlık**; Genel anlamıyla nalband; atlara ve benzer hayvanlara nal takan zanaatkar olup, Türkçesi takavcıdır

(pustin-duz), Saraçlık, ciltçilik gibi dericilikle ilgili mesleklerdeki tecrübeleri olmuştur[4].

Selçuklularda dericiliğin varlığını en iyi, en doğru, en güzel yansıtan yazılı kaynaklar *İbn Batuta'nın Seyahatname*'sindeki bilgiler ile Ahilik teşkilatına ait bilgilerin alındığı kaynaklardır. Bu kaynaklardan; Anadolu Selçuklular devrinde deri mamullerle ilgili çok canlı bir ticaret ortamının olduğunu öğrenilmektedir. Selçuklu döneminden kalma yazılı kaynaklar, rölyef, çini, keramik, minyatür ve madeni eserler gibi sanat yapıtlarından; başta ciltler olmak üzere; pabuç, çizme, torba, kese, kalkan, ok ve yay torbaları, kınlar, hayvan koşumları, perde ve Karagöz Hacivat figürlerinde derinin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Anadolu'nun çeşitli şehirlerinde kurulan *arastalarda*[5] satışları yapılan çeşitli mallar arasında deriden yapılmış ayakkabılar, çizmeler, çantalar, kemerler, koşum takımları en büyük miktarları oluşturmuştur. Selçuklular devrine dair yazılı eserlerden, deriden üretilmiş çizme, ayakkabı, giysilik kürk kullanımının sadece tüketim amaçlı olmadığını aynı zamanda çok kıymetli bir hediye unsuru haline geldiğini de görülmektedir.[6] Deri Anadolu Selçuklularının ana tüketim malzemelerinden biridir ve dericilik her daim diğer iş kollarıyla da işbirliği içinde çalışmış bir meslek dalı olmuştur.

Sürecin dericilik meslekleri açısından vurgulanması gereken özelliği ise debbağların, ayakkabıcıların, sayacıların, saraçların en kalabalık esnaf toplulukları olmalarının yanında, dayanışma ve örgütlenme modellerinin farklılığından dolayı en güçlü ve etkili yapıyı temsil etmiş olmalarıdır. Selçuklu ve Beylikler Anadolu'su tarihinde, kamusal düzen, toplumsal ve ticari dayanışma bağlamında deri zanaatkârlarının doğrudan ve dolaylı işlevleri, diğer meslek dallarından daha ileri düzeyde olmuştur.[7]

Selçuklu döneminde dericiliğin Anadolu'da kökleşip gelişmesinde Ahilik kurumunun önemi büyüktür. Deri işçiliğinin gelişimi, ayakkabı yapımını ve biçimlerini de büyük ölçüde etkilemiştir kuşkusuz. Ayakkabı tarihinin, özellikle bu dönemden sonra dericilik ve deri işleme sanatı ile paralel ilerlediği göz önüne alınarak, her iki gelişim paralel değerlendirilmelidir.

Hayvanların kurutulmuş olan derilerinin sanayide kullanmadan önce tabaklanması ve terbiye olunması gerekmektedir. İşte bu işlemi yapan zanaatkâra **Debbâğ-Tabak** denilmektedir. Dericilikle uğraşanlara aynı zamanda *Cellâdî* de denilmekteydi. Ahiliğin piri kabul edilen Ahi Evran'ın da debbağ olduğu ve fakihler (alimler) ile sufilerin (erenler) de derilerin yünlerini yolarak para kazandıkları bilinmektedir.

Bazı kentlerde yerleşim alanlarının dışında olmak kaydıyla, sulama işlerinde ve değirmencilikte yararlanılan akarsuların üzerlerinde, tabakhaneler kurmuşlardır. İş yeri ve işçi mevcudu çok olan tabakhanelere *"debbağistan"* denilmiştir. Zaman içinde kent çarşılarındaki *saraçhane, köşkerler arastası, yemeniciler arastası, haffaflar arastası* gibi, deri işleyen veya deri üretimlerini satan

---

[4] Prof.Dr. Erdoğan Merçil, '**Türkiye Selçukluları'nda Meslekler'**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 2000, s. 30-40

[5] **Arasta; *isim, eskimiş Farsça,*** Çarşılarda veya alışveriş bölgelerinde aynı işi yapan esnafın bir arada bulunduğu bölüm, http://www.tdk.gov.tr, 2008

[6] Hasan Yelmen, **"Türk Dericiliği 2400 Yaşında"** (Birinci Baskı), Derimod Yayınları, İstanbul, 2005, s.204-205

[7] Sakaoğlu, Akbaylar, a.g.e.,. s.92-93

esnaf zümreleri arasında da günümüzün sanayi sitelerini anımsatan bir tür dayanışma sistemi kurulmuştur. Akarsuyun ve çarşı dokusunun elverişli olduğu kentlerde *"kanaral sallahhane"*si denilen hayvan kesim yerleri, bunların yakınında tabakhaneler, sokakları birbiriyle kesişen veya birbirine koşut kasaplar pazarı, saraçlar, köşkerler, ayakkabıcılar, semerciler, nalbantlar arastaları bulunmuştur.

Hayvancılığın özellikle de koyun yetiştiriciliğinin Anadolu yaşamında başlıca geçim kaynağı olmasının, deri zanaatlarının da daha çok önemsenmesine olanak vermiştir. Fakat tıpkı eski Yunan ve Roma uygarlıklarında olduğu gibi, Selçuklu Anadolu'sunda da deri işçileri her zaman toplumca dışlanan bir zümre olmuştur. *Mevlana Celaleddin-i Rumi,* hem *Divan-ı Kebır*'de hem *Mesnevi*'de Konyalı debbağlara ilişkin ilginç bilgilere yer vermiştir. Divan-ı Kebir'de, debbağların hayvan postlarına pislikler sürüp durduklarını ve bu işi binlerce defa tekrarladıklarını, amaçlarının, derideki gizli illeti yok etmek olduğunu anlatır. Bu tiksindirici işle uğraşanların, köpek pisliğiyle deriyi tabakladıklarını, yani pislik kullanıp deriyi temizlediklerini anlatmıştır. [8]

Dericilikle ilgili meslek dallarının düzeni konusunda, dönemin kaynaklarından; Debbağların, 12. ve 13. Yüzyıllar Türkiye'sinde, toplumun etkili bir kesimini oluşturduklarını; deri zanaatların en önemli iş kolunun ise ayakkabıcılık olduğunu, Kunduracıların dükkânlarında malzeme olarak güzel derileri ve tahtadan kalıpları bulundurduklarını bilgilerine ulaşıyoruz.

Selçuklu dönemde deri işlerinin gelişmiş bir dalı da **Kürkçülük** olmuştur. Hayvanlardan elde edilen ürünler ile uğraşan önemli mesleklerden biri de *pûstindûz* yani kürkçüler kabul edilmiştir. Anadolu'da, Selçuklular döneminde deriden yapılma kürk giysiler ve ipekli kumaşlar sıklıkla kullanılmıştır.[9] Deri ve kürk, hem moda hem de sınıfsal vurgulama öğesi olarak geniş bir pazara hitap etmiştir. Örneğin samur kürkü sadece devletin ileri gelenleri giyebilmişlerdir. Gerek saray ortamında gerekse günlük hayatta kürk modası devam ettiği gibi, kürk hediye etmek de gelenek olmuştur. Ticari takaslarda da en çok el değiştiren mallar arasında en çok şap, yün, ipek, mücevherat ile kereste ve dokumalar olmuştur.

Dericilik ile ilgili önemli mesleklerden biri de **Ayakkabıcılık**tır. Bu meslek ile ilgili dört kelime kullanılmıştır. *Iskâf, Kefş-ger, Haffâf-Kavvâf* ve *Başmakçı*dır. Döneme ait yazılı kaynaklardan Selçuklu çizme ve ayakkabılarının detaylarını, bunları yapan ustaların çalışma tekniklerini, dükkânların özelliklerini, kullanılan alet ve edevatlarını, müşterilerini, çalışma koşullarını, üretim kapasitelerini, kazançlarını, esnaf geleneklerini vs. öyküler ve anekdotlarda ki değinmelerden öğreniriz. Ayakkabıcının dükkânında ana malzeme olarak güzel renkli deriler ve tahtadan kalıblar bulunurmuş. Ayakkabıcıların kimisi sipariş ve ölçü ile çalıştığı hâlde büyük çoğunluğu hazır iş satarmış.[10] Eskiyen ayakkabılar **Ayakkabı Tamircileri** tarafından tamir edilip, giyilmektedir. Selçuklular devrinde Ayakkabı tamircilerine *kefşdûz, iskâf* ve *harrâz* denilmektedir. Celâleddîn Karatay, Kayseri, Elbistan arası İlbaşı bucağına bağlı Karadayı (Karatay) köyünde yaptırdığı

[8] Sakaoğlu, Akbaylar, **a.g.e., s.**84-86
Merçil**, a.g.e., s.** 33-34
[9] Sakaoğlu, Akbaylar, **a.g.e.,** s.92-93
[10] **y.a.g.e.,**, s.92-93,
Merçil**, a.g.e., s.** 35

kervansarayda, her yolcunun ayakkabısını tamir eden ayakkabı tamircisine yılda yüz dirhem -gümüş- para ve tahıl verilmesini şart koşmuştur. [11]

Selçuklularda deri işleriyle ilgili önemli mesleklerden biri de **Çizmecilik**tir. Bu dönemde çizmeler, deriden ve keçeden olmak üzere iki türde üretilmiştir. Selçuklularda *'oyma'* adı verilen keçe çizme Türkmen keçelerinden yapılmıştır. Kaşgarlının eserinden, çizme yapımında kullanılacak en iyi derinin sırttan yapıldığını ve deri çizmeler dikilirken de dikişler arasına '*sızgı*' adı verilen bir parça kullanılmıştır. Selçuklular devrinde Anadolu da özellikle ucu kıvrık, kırmızı, beyaz, sarı renkte çizmeler giymiştir ve bu çizmeler desenlidir. Bunların konçları bazen düz, bazen de diz kapağına kadar yuvarlak dizlik şeklinde yapılmaktadır. [12] Türkler, işlemeli olarak yaptıkları ayaklarına giydikleri yanları postlu, süslü yumuşak çizmeleri ve at-koşum takımlarıyla dericilik tarihine geçmiştir.

Türkler hayatlarını at üstünde geçirdikleri için, atlarına ve atları korumak, süslemek amacıyla uyguladıkları saraçlık sanatına çok önem vermişlerdir. Selçuklularda araba koşumları, binek veya çeki at takımları, eyer, semer, kamçı gibi bütün takımların deri ve meşinden olan kısımlarını yapma ve tamir etme işine ve bu işi yapan zanaatkarlara **Saraç** bu sanata ise **Saraçlık** denilmiştir. Sanat sahiplerinin toplu hâlde bulundukları yerlere de **Saraçhâne** ismi verilmiştir.

Selçuklular da atın sürekli bir güç ve ihtişam simgesi olarak görüldüğü yazılı kaynaklardan anlaşılmaktadır. Selçuklu sultanlarının haralarında en az 10.000 at besledikleri, yeniçağlarda bir Türk ordusunun ortalama yedekleriyle - 200.000 - ata sahip oldukları bilinir. Gazneliler ve Selçuklulardan beri Memluk ve Osmanlılarda da önemli tayinler ve kutlamalar, karşılıklı at ve koşum takımları bağışlanarak yapılmıştır. Bu padişahlara takdim edilen fevkalade at ve eyer takımlarıyla hükümdara özel üretilen hayvan takımları *Raht-ı Humayun* hazinesine konulmuştur.

Pâlân, binek hayvanlarına ve bazen ata vurulan bir çeşit eyer olarak tarif edilir. Selçuklular zamanında Palan diken veya yapan kişiye **Pâlân -ger** veya **Pâlân-dûz** yani **Semerci** olarak adlandırılmıştır. Selçuklular zamanında palanın, bir tür protokol ve tören eyeri olduğu düşünülmektedir. Minyatürlerde ve yazılı kaynaklardan alınan bilgilerde, ulema sınıfından olanların, *sırma işlemeli* (*zer-duz*) ve *saçaklı palanlar* vurulmuş atlara bindikleri, hükümdarın ve vezirlerin bindikleri atların ise daha da süslü palanlarla giydirildikleri görülmektedir. Bu eyerleri yapan *palan-duzlar*ın da saraçlığın özel bir dalını temsil ettikleri öğrenilmektedir. Palan yapımında kaliteli kösele ve meşinlerin yanı sıra, eyerin kaltağı, önünde ve arkasındaki bulunan kaltak kaşları için ahşap parçalar; ayrıca keçe, kilim, sim sırma, madeni halkalar pullarla bezenmiştir.[13]

Ciltçilik ise özellikle islam dini ile birlikte hat sanatı geliştikçe başta Kur'an olmak üzere çeşitli dini metinlerin yazımıyla çoğalmıştır. Ciltçilik, İslami sanatların diğer dalları ile birlikte seçkin ve zarif bir sanat olmuştur. İslam cilt sanatına ait ilk örnekler, parşömen üzerine yazılmış Kur'an sayfalarını muhafaza etmek için kullanılan tahta üzerine deri kaplanarak yapılmış basit geometrik süslemeli

---

[11] Merçil**, a.g.e., s.** 36
[12] **y.a.g.e., s.** 35-37
Sakaoğlu, Akbaylar, s.92-93,
[13] Sakaoğlu, Akbaylar, a.g.e., s.92-93

ciltlerdir. Daha sonra tahta yerine deri kullanılmaya başlanmış ve süslemeler zenginleşmiştir.[14]

Selçuklu Dönemi'nde deri üreticilerinin en ünlü olduğu alan cilt sanatı olmuştur. Türk Dil sanatının en parlak gelişmesi 15. ve 16. yüzyıllarda olmuştur. 15.yüzyılda Türk ciltleri İran'lılar tarafından taklit edilmiştir. Selçuklu ciltleri, kahverenginin çeşitli tonları ve bazen de siyah deriden yapılmıştır. Cilt üzerinde kapağın iç ve dış yüzeyi *Şemse, Rumi* gibi Türk-İslam sanatında sıkça rastladığımız tasarım öğeleriyle süslenmiştir. Şemse yuvarlaktır ve içinde rumi veya geometrik motifler yerleştirilmiştir. Bazı Selçuklu ciltlerinde geçme motiflerin tamamen bütün kapağı kapladığı ya da ön ve arka kapağı ayrı ayrı motiflerle bezendiği örnekleri mevuttur. Biri yuvarlak, diğeri beyzi şemseli olarak görülür. İç kapaklar genellikle süslemesiz düz deri bırakılmıştır.[15]

SONUÇ

Türk Sanat Tarihinde önemli bir geçiş devresi meydana getiren Anadolu Selçuklu sanatı, genel karakter ve biçim anlayışı yönünden, kendine has bir kişilik kazanmış, tamamen farklı bir sentez halinde eserlerini yaratmış, tamamen özgün bir nitelik oluşturmuştur. Derinin işlemesini çok iyi bilen Selçuklular gittikleri ve kendi idarelerine geçirdikleri her yere saraçlık sanatını götürmüş ve oralarda yaymışlardır. Anadolu Selçuklu döneminde, Anadolu kent ve kasabalarından herhangi birinde saraç dükkânı, hatta saraçlar çarşısı adı altında bir arastanın veya iş hanının olmadığı da düşünülemez. Başta Konya olmak üzere, Sivas, Kayseri, Karaman, Erzincan, Erzurum, Amasya, Tokat, Divriği, Niksar, Kastamonu, Kırşehir, Aksaray, Akşehir gibi önemli merkezlerde saraçlık önde gelen mesleklerden kabul edilmiştir. Hatta yazılı kaynaklardan, Selçuklu sultanı I. Alaeddin Keykubad'ın usta olduğu mesleklerden birinin de saraçlık olduğu öğrenilmektedir. [16]

Selçukluların dericilik meslekleri açısından vurgulanması gereken özelliği ise; debbağların, ayakkabıcıların, sayacıların, saraçların en kalabalık esnaf toplulukları olmalarının yanında, dayanışma ve örgütlenme modellerinin farklılığından dolayı en güçlü ve etkili yapıyı temsil etmiş olmalarıdır. Selçuklu ve Anadolu Beylikleri tarihinde, kamusal düzen, toplumsal ve ticari dayanışma bağlamında deri zanaatkârlarının doğrudan ve dolaylı işlevleri, diğer meslek dallarından daha ileri düzeyde olmuştur. Selçuklular bilim, sanat ve ticarette çok hassan davranmışlar ve bu yüzden Anadolu Selçuklu Devri Türklerin uygarlık tarihinde çok önemli bir yere sahip olmuştur. Zanaat bağlamında Selçuklu dönemine baktığımızda örneklerine az sayıda ulaşmamıza rağmen, dericilik zanaatının da ileri seviyelere ulaştığını görülmektedir. Türk sanat eserlerinde ki sosyal karakter anlayışı; halk için yapılmış olmalarıdır. Bu gelenek tarih boyunca yaşayan ve Türkleri diğer milletlerden ayıran bir özellik olmuştur.

KAYNAKÇA

- ASLANAPA, Oktay, **Türk Sanatı El Kitabı İslam Öncesi Sanat–Mimari- Hat-Kumaş-Çini-Keramik-Minyatür,** İnkılâp Kitapevi, 1992, İstanbul

[14] Arş.Gör. Uzm. Pınar Toktaş "Cilt Sanatı" Gazi Üniversitesi Mes. Eğt. Fak. Yeni İpek Yolu Dergisi - Aylık Dergi – Konya Ticaret Odası Yayınları Sayı: 230 Nisan 2007 Konya

[15] Mine Esiner Özen, "Türk Cilt Sanatı", Türkiye İş Bankası yayınları, Ankara, 1998,s.16-17

[16] Sakaoğlu, Akbaylar, a.g.e., s.94-95

- KÖYMEN, M. Atlan "Büyük Selçuklu İmparatorluğu Tarihi III", Ankara, 1992
- BAŞAR ERGENEKON, Cavidan "**Tepme Keçelerin Tarihsel Gelişimi, Renk, Desen ve Kullanım Özellikleri"**, TC. Kültür Bakanlığı Yayınları: 2331, Ankara-1999
- BARIŞTA, H.Örçün**, Türk El Sanatları,** Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1998
- DAĞTAŞ, Lütfü, **Müze ve Koleksiyonlardan Deri Eserler**, 1. Baskı, Dönence Basımevi, İstanbul, 2007
- ÖGEL, Bahaeddin **Türk Kültür Tarihine Giriş V,** Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara
- TÜRKOĞLU, Sabahattin, **Tarih Boyunca Anadolu'da Giyim Kuşam,** İstanbul, 2002
- SALMAN Doç. Dr. Fikri **"Başlangıcından Anadolu Selçukluları Sonuna Kadar Türklerde Kıyafet Biçimleri "** Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Erzurum, 2013
- SAKAOĞLU Necdet, AKBAYLAR Nuri, **Derinin Anadolu'da Bin Yıllık Öyküsü,** Orjin Group, İstanbul, 2002
- GARGI Zeynep, **Orta Asya'dan Osmanlı'ya Türk Deri Sanatı ve Aksesuarları Üzerine Bir Kimlik Araştırması,** (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2007)
- GARGI Zeynep, **"Ege Bölgesi Geleneksel Kadın Giyiminde Bel Aksesuarları",** Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, DEU Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2007,
- KATLI, Yrd. Doç. Tomris, **İç Anadolu Bölgesi Etnografya Müzelerinde Bulunan Deri Ürünlerinin Süsleme ve Kompozisyon Özellikleri Üzerine Bir Araştırma,** (Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü El Sanatları Eğitimi Bölümü, 1998)
- YELMEN, Hasan **"Türk Dericiliği 2400 Yaşında"** (Birinci Baskı), Derimod Yayınları, İstanbul, 2005[17]

SERAMİK YÜZEYLERDE UYGULA NAN SIRÜSTÜ KAZIMA (SİGRAFİTTO) TEKNİĞİNİN GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE UYGULAMA BİÇİMLERİ

(WAYS OF APPLICATION OF SGRAFITTO ON CERAMICS SURFACES FROM PAST TO PRESENT)

Halil İbrahim ÇAKIR [*]
Kadir ERTÜRK [**]

ABSTRACT

Artists or craftsmen have always been in a struggle to find different ways of expression in order to tell themselves, their environment, their social and cultural lives and beliefs. The method of sgrafitto which is applied with different methods in the art of ceramics has an important place while decorating and it has always continued to be used from past to present.

Sgrafitto means “engraved” in Italian.

The motherland of it is accepted as China, and it has been improved and become widespread in Iran, Europe and especially in Italy where it got its name. Since this art which was applied quite well in the Seljuk Period, was interrupted later, it was not dealt in the Ottoman and Republican period. However, the technique of sgrafitto has enlivened in Kütahya recently.

Sgrafitto was formed with red clay by hand then covered with white primer and decorated with sharp metal pens and needles. After the acceptance of Islam of the Turkish, in addition to red clay, white clay also started to be used in Qarluks and Karakhanid period. Different textures such as plotting, centering, notching were used on sgrafitto works in Qarluks and Karakhanid period.

The art of sgrafitto is applied on ceramics, granite and porcelain surfaces by using black dye on glaze. The first dyed material is dried in natural environment without being fired. The out line of the desired image is drawn on dried surface by copying method. The details, shades of the copied image whose outline is drawn are completed by performing plotting and scanning by millions of strokes of bead needles which are replaced with the nib of a mechanical pencil. Lastly the work is fired at 750-800 centigrade degrees. It is an art which necessitates enormous patience till the last stage.

In this study, historical way of application of sgrafitto technique is going to be analyzed and it is aimed that this art which is performed by a few artists or workshops in Kütahya today should be known more and with the idea that more people should know about this art and it should become a part of the schedules in architectural decorative arts programs of crafts department in occupational high schools. The students in these schools should develop their authentic designs related to the art of sgrafitto along with the arts of ceramics and china and they should have jobs in this field in the future.

Keywords: Crafts, Ceramics, Sgrafitto

[*] Öğr. Gör. H. İbrahim ÇAKIR, Adnan Menderes Üniversitesi, Karacasu M.Y.O. Mimari Dekoratif Sanatlar Programı, Karacasu, Aydın.
[**] Öğr. Gör. Kadir ERTÜRK, Adnan Menderes Üniversitesi, Karacasu M.Y.O. Mimari Dekoratif Sanatlar Programı, Karacasu, Aydın.

GİRİŞ

Seramik yüzey süslemelerinden biri olan sgraffito, İtalyanca kazımak anlamına gelen graffiare kelimesinden türemiş, bu dilde sgraffia ve sgraffituna şeklinde adlandırılmıştır. 17.yüzyıl'daki Fransızca 'da sgrafit ve graver, gravür, aynı anlamlara gelmektedir ancak yöntem adı olarak sgraffito kelimesi kullanılmaktadır. Almancada krantzputz, Japoncada kakiotashi İspanyolca'da sgraffiato ve İngilizce'de sgraffito, kazıma yöntemi olarak tanımlanmış ve seramik kaynaklarına bu farklı dillerdeki karşılıklarıyla girmiştir (Sarnıç, 2004:2).

"Grafitto-[kazıma resim](ital.): Bir seramik vazo süs tekniğidir. Bu teknikte önce seramik kabın yüzeyine bir renk sürülür. İstenilen figürler sivri bir uçla kazınır ve alttan kabın kendi esas rengi çıkar. Bunun üzerine sır sürülür ve kap tekrar pişirilir. Bu işlem pişirme hariç duvar üzerine de yapılır. Bugün bu teknik aynı şekilde sgraffito olarak adlandırılmaktadır (Turani, 2000:48).

Sgraffito muhtemelen MS 5. ve 6. yüzyıllar boyunca Mısır'daki Başkaları tarafından kendi başına dekoratif bir teknik olarak geliştirmiştir. Daha sonra Bizans, Orta Asya ve 11. Yüzyılda büyük olasılıkla Çin'den İpek Yolu boyunca ticaret yoluyla yayılmıştır (Sentance, 200:.78-79).

Tarihsel olarak incelendiğinde, milattan önceki dönemlerden başlayarak günümüze kadar, Eski Yunan, Roma, Uzakdoğu'da özellikle Çin ve Kore'de, İslam Medeniyetleri, Avrupa, Afrika, Amerika ve Avustralya'da sgraffito süslemelerin sıklıkla kullanıldığı ve her zaman çağdaş bir çizgide olduğu görülmektedir. (Sarnıç, 2004:2)

Selçuklu devrinde ise en yaygın seramik türü İslam sanatında 9. yy. dan beri bilinen, Anadolu'da Bizans ve doğuda Ermeni-Gürcü sanatında da yaygın olarak kullanılan sgraffitodur (İrdelp, 2012:45).

İslam dünyasında 9. yy'da ortaya çıkan sgraffito seramik tekniği daha çok 11-13. yy Mezapotamya, Horasan, İran, Anadolu, Afganistan coğrafyalarında uygulanmış, en güçlü ürünler ise 14.yy'da Suriye'de ortaya çıkmıştır.

Tekniğin 'sgraffito' adıyla anılmaya başlaması ve bunun seramik literatürüne geçişi 15.yüzyılda dönemin İtalyan sanatçılarından Picolpaso'nun, Li tre libaidell'Arte del Vasaio' (Çömlekçilik Sanatının Üç Kitabı) isimli el yazmasında toprak ürünlerin tarifini yaparken kullandığı, questa pitture chiaması sgrafiatto (bu tür boyamalara sgraffito denir) cümlesiyle başlamıştır (Sarnıç 2004:24).

Sgraffito süslemelerin kullanıldığı en önemli Avrupa ülkelerinden biri de İtalya'dır. Sgraffito, kelimenin İtalyanca kökenli oluşundan da anlaşılabileceği gibi bu ülkede özellikle Rönesans'la birlikte 14. ve 15.yüzyıllarda çok revaçta olan bir seramik süsleme yöntemidir. Bu dönemde İtalya'daki en önemli seramik merkezleri Derunta, Urbino ve Faenza'dır (Wondrausch, 2001:94).

Türk toplumunda ise Selçuklu döneminde gayet iyi uygulanmış bu sanat Selçuklular sonrası kesintiye uğradığı için Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde sgraffito sanatıyla ilgilenilmemiştir. Ancak Sgraffito, tekniği son yıllarda Kütahya'da çini sanatıyla birlikte yeniden hayat bulmuştur.

Sgraffito, ilk dönemlerinde kırmızı çamur elle şekillendirildikten sonra üzerine beyaz astar çekilerek, sivri uçlu metal kalemler ve iğnelerle dekorlama yapılarak icra edilmiştir. Türklerin İslamiyeti kabulünün ardından Karluklu ve Karahanlı dönemlerinde, bu sanatta kırmızı yanında beyaz çamur da kullanılmaya

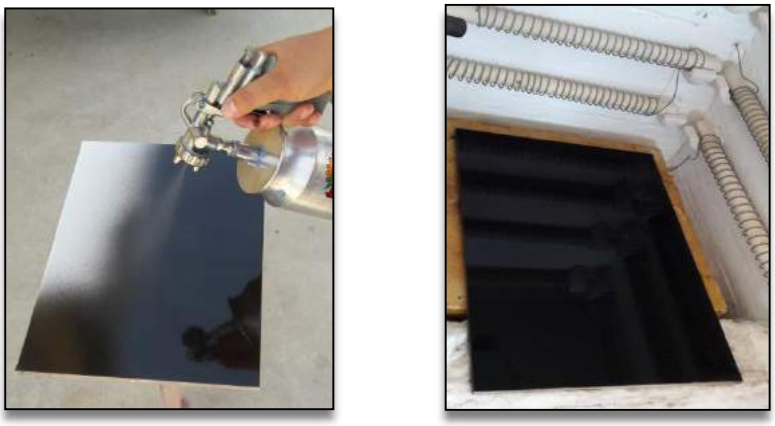
başlanmıştır. Karluklu ve Karahanlı dönemlerine ait sigrafitto eserlerde noktalama, puntolama, taraklama gibi farklı dokular kullanılmıştır.

Günümüz sgraffito tekniği uygulama bakımından sadece yaş çamur üzerine değil bisküvi denilen sırsız ürünler üzerine, sıraltı seramik boyaları sürülerek ya da sırlı mamül üzerine sır üstü seramik boyaları sürülerek de yapılmaktadır. Bu tür sgraffito uygulamaları da boya kazıma tekniği olarak da adlandırılmaktadır. Bunun yanı sıra ham sır uygulanan mamüllerin sivri uçlu aletler yardımıyla yapılan uygulaması da mevcuttur, bu tür uygulamaya da ham sır kazıma tekniği denilmektedir (Yardımcı-İrdelp, 2012:144).

Yaş çamur üzerine sgraffito uygulamasında; renkli astar çeşitleri, desen, ince uçlu kazıma aletleri, renkli veya renksiz saydam sır, Bisküvi ürün üzerine sgraffito uygulamasında; çeşitli bisküvi ürünler, sır altı boya çeşitleri, desen, ince uçlu kazıma aletleri, renkli veya renksiz saydam sırlar gerekmektedir. Ham sırlı ürün üzerine sgraffito uygulamasında; çeşitli bisküvi ürünler, renkli sırlar, kömür tozu veya füzen kalemi, desen, çeşitli ince uçlu kazıma aletleri, seramik boyaları veya oksitler, Sır üstüne yapılacak sgraffito uygulamasında; mat veya parlak sırlı pişmiş ürünler, sır üstü boyaları, renkli karbon kâğıtları, kağıda, desen, sivri uçlu kazıma aletleri, çeşitli kalınlıklarda fırçalar ve bütün uygulamalar için kompresör, püskürtme tabancaları gerekmektedir.

Çalışmada günümüzde yeniden hayat bulmasını hedeflediğimiz sır üstü kazıma(sgraffito) tekniğinin uygulama aşamalarını gösterelim.

İlk olarak seramik, granit ve porselen gibi tercih edilen sırlı malzemenin üzerine siyah boya su bazlı sıvı medium ile birlikte ezilerek yada değirmende kazırlanan sır üstü astar pistole yardımı ile seramik yüzey astarlanır. Astarlanan malzeme, birkaç gün boyunca fırınlama yapılmaksızın doğal ortamda yada 150-200◦C sıcaklıkta fırında kurutulur.



Fotoğraf 1 - 2 : Seramik Yüzeyin Boyanması ve Kurutma İşlemi

Kurutulan seramik yüzey üzerine kopyalama yöntemiyle, yapılacak resmin ana hatları çizilir. Ana hatlarıyla yüzeye aktarılan resmin detayları da en ince

ayrıntısına kadar seramik yüzeye geçirilir. Dikkat edilecek husus resim ne kadar detaylı geçirilir ise kazıma işlemi için kolaylık sağlayacaktır.



Fotoğraf 3 - 4 : Seramik Yüzeye Yapılacak Resmin Aktarılma işlemi

Desen yüzeye aktarıldıktan sonra kazıma işlemine geçilir. Kazıma(Sgraffito) işleminde kullanılacak malzemeler; uçlu kalem ucuna takılan iğne, çivi, maket bıçağı gibi metal gereçler kullanılabilir.

Kazıma(Sgraffito) işleminde ilk olarak desenin daha basit yada yalın kısımlarından başlayarak elimizin alışmasını sağlamalıyız. Örneğin manzara resmi ise gökyüzünden olabilir.

Kazıma(Sgraffito) işleminde tonlamalar için öncelikle resimdeki ışığın geliş yönü tespit edilir. Işığın yoğun olduğu yerlere daha çok iğne darbeleri ile puntolama işlemi yapılır. Gölge olan yerler ise daha az iğne darbeleri ile işlenerek desen ortaya çıkarılmaya çalışılır. Geniş bir alana tarama yapılacaksa daha kalın uçlu aletler kullanılabilir.



Fotoğraf 5 - 6 :Desenin Detaylı Bir Şekilde Kazıma(sgraffito) Aşamaları

Ayrıca çalışırken yüzeyde ki boyanın su bazlı olması çalışma esnasında ellerimizin terleme ihtimaline karşı ve bir bölümü çalışırken diğer bölüm deforme olmasın diye elimizin altına da sürekli olarak havlu peçete koymalıyız. Aksi halde tüm emeğimiz boşa gitmiş olur.

Milyonlarca, hatta milyarlarca iğne darbesiyle noktalama ve taramalar yapılarak tamamlanan çalışma, en son aşama olarak 750-830◦C de elektrikli fırınlarda kademeli olarak fırınlanır. İstenilen sıcaklığa ulaşan fırının ısısı, kademeli olarak 800 dereceden en az 150 dereceye düşürülür. Fırının pişirim ve soğuma süresi ortalama birgün sürebilir. Isı, kademe kademe düşürülerek çatlamalar ve kırılmalar olmaz.. Ürün fırından çıktığında, henüz sıcak iken herhangi bir hava akımına maruz kalırsa da kırılmalar yaşanabilir.



Fotoğraf 7 :Desenin Bitmiş Hali



Fotoğraf 8: Fırınlanmış Hali

Sgraffito sanatının en büyük handikabı, çalışırken yapılan en küçük bir hatanın dahi telafisinin mümkün olmayışıdır. Örneğin; noktalamayı fazla yaptığınızda ışık-gölge dengesi bozulabilir, o zaman da tüm çalışmayı yeniden yapmak zorunda kalabiliriz. Malzeme bakımından pahalı bir sanat olmayan sgraffitonun, emek bakımından hayli pahalı olduğuna dikkat çekicidir.





Fotoğraf 9 - 10 : Sgraffito Tekniği ile Yapılmış Örnekler



Fotoğraf 11: Sgraffito Tekniği ile Yapılmış Besmele Uygulaması

SONUÇ

Sgraffito tekniği uygulama kolaylığı yönünden tercih edilen bir süsleme tekniği olsada, süsleme esnasında titiz ve dikkatli çalışılması gereken bir yöntem olup, uzun bir zaman sürecinde gerçekleşen bir dekorlama tekniğidir. Günümüz çiniciliğinde var olan atölyeler ekonomik açıdan düşünüldüğünde birim zamanda üretilen ürün sayısını çok olmasını istediklerinden, uygulama olarak uzun süren bu tekniği kullanarak ürün üretme işini pek tercih etmemektedirler.

Kütahya'da birkaç sanatçı ya da atölyede tarafından uygulanan böylesine güzel bir sanatın daha çok tanınması gerektiği ve daha birçok kişinin bu sanattan haberdar olmalı' düşüncesiyle, meslek yüksekokullarının el sanatları bölümü mimari dekoratif sanatlar programında okuyan öğrencilerinin seramik, çini gibi sanat dallarının yanında sigrafitto sanatının kendilerine özgü tasarımlarıyla daha da geliştirmesi ve gelecekte kendilerine bu alanda meslek sahibi olmaları amaçlanmaktadır.

KAYNAKÇA

İrdelp, V. (2012). *Günümüz Çini Sanatında Sgraffito Teknikleri ve Uygulamaları, Yüksek Lisans Tezi.* Uşak :Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sarnıç, K. Ö. (2004). *Seramik Sanatında Sgraffito Süslemeler.* Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sevim, S. S. (2012). *Seramik Dekorlar ve Uygulama Teknikleri.* İstanbul: Yorum Sanat Yayınları.

Sentance, B. (2004). *Ceramics, A World Guide to Traditional Techniques.* New York: Thames&Hudson.

Turani, A. (2000). *Sanat Terimleri Sözlüğü.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Wondrausch, M. (2001). *Mary Wondrausch on Astarware*, A&C Black, London.

Yardımcı, İ -İrdelp, V. (2013). *Günümüz Çini Sanatında Sgraffito Teknikleri ve Uygulamaları.* Uşak: Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi 6/2.

Eletronik Kaynaklar

http://ismek.ist/blog/icerik.aspx?p=425 25.04.2018

https://www.haberler.com/kutahya-da-sigrafitto-sanati-5450056-haberi/25.04.2018

13. OTURUM (13. SESSION)-A Salonu (A Hall)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Mustafa ÇETİNASLAN-Dr. Öğretim Üyesi (Assist. Prof. Dr.) Hande KILIÇARSLAN

SANAT EĞİTİMİ VE AİLE BASKISI

(ART EDUCATION AND PARENTAL PRESSURE)

Erdem ÜNVER*

ABSTRACT

It is widely held that a number of university graduates are not happy with their jobs, they work in the fields that they have not received any education, and most students do not want to attend university for the fact that they have not chosen their departments willingly, and they are in search of new pursuits.

Apart from such factors as university entrance exams, preference system, and unconsciously chosen universities and departments, parental pressure on children's choice of departments at universities is one of the major reasons for the above mentioned problems. Actually, parents' attitudes concerning this situation are due to the fact that secondary education institutions do not carry out their tasks effectively.

This case causes individual and familial unhappiness, disappearance of a social value, and decrease in both individual and communal production. It is detected that as long as innate abilities of individuals cannot be identified, countries will experience the issue of human power loss which also includes economic, social and psychological dimensions. It should not be forgotten that countries need not only qualified and productive scientists, but also persons dealing with culture and art for the development of countries is not based on only one aspect as each field is complementary and interconnected. History immortalizes not only scientists but also individuals preoccupied with culture and art.

The most significant objective for the family is to bring up healthy individuals, who are at peace with themselves and life, ready for new experiences, and self-confident. It is apparent that some families, educated or uneducated, poor or rich, ignore the importance of the achievement of the above mentioned objective without considering the results.

Parental pressure on individuals to make them pursue academic success in medicine, engineering, economics, and deal with arts as only a hobby leads to psychological problems in both individual and familial terms. However, families who are used to such attitudes and tendencies are abundant. Consequently, an individual's interests, abilities, research areas and knowledge while choosing his/her department are not taken into consideration.

In this respect, it should be kept in mind that Art Education is a field in which individuals are abused most in our country. The aim of this study is to present sample success stories concerning a number of individuals, oppressed by their parents to choose some specific or popular departments, who have failed, wasted time, and later on, who have been quite successful in Art Education that they have desired to receive so much.

Key Words: Parental Pressure, Ability, Fine Arts Education, Success Stories.

* Prof. Dr., Atılım Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Moda ve Tekstil Tasarımı Bölümü, Ankara.

GİRİŞ

Azımsanamayacak sayıda üniversite mezununun mesleğini severek yapmadığı, eğitimini aldığı alan dışında tercihen çalıştığı, pek çok öğrencinin istemeyerek girdiği bölüme devam etmeyerek yeni arayışlar içinde olduğu görülmektedir.

Üniversiteye giriş sınavlarına, tercih sistemine ve gençlerin üniversite ve bölüm seçimini bilinçsizce yapmalarına bağlı nedenlerin dışında, bölüm seçiminde ailelerin çocukları üzerindeki baskı ve dayatmaları sözü edilen olumsuz sonuçların önemli bir nedeni olarak görülmektedir. Aslında ailelerin bu tutumları, bir ölçüde üniversite öncesi eğitim kurumlarının üzerine düşen görevi tam olarak yerine getirememesinden kaynaklanmaktadır.

Bu durum bireyin ve ailenin mutsuzluğuna, toplumsal bir değerin yok olmasına, bireysel ve toplumsal üretimin düşmesine yol açmaktır. Her bireyin yaradılıştan getirdiği yetilerinin doğru tespit edilmemesi, ülke düzeyinde değerlendirildiğinde büyük ölçüde kayıplarla karşı karşıya kalındığı görülmektedir. Bu kayıp psikolojik ve ahlaki değerlerde olduğu kadar ekonomik ve sosyal boyutları da kapsar. Unutulmamalıdır ki ülkenin nitelikli, üreten bilim insanlarına ihtiyacı olduğu kadar kültür ve sanat insanlarına da ihtiyacı vardır. Çünkü kalkınma hiçbir zaman tek bir alana dönük olamaz, her alan birbirinin tamamlayıcısıdır. Tarih büyük bir buluş yapmış bilim insanı kadar kültür ve sanat insanını da kalıcı hale dönüştürmektedir. Yeter ki kişi var olanın dışına çıkma başarısını gösterebilsin.

AİLE VE OKUL

Sözü edilen başarının ve var olanın dışına çıkabilmenin temel şartı eğitimdir. Yaşamın tümünü kapsayan eğitim olgusunda aile temelde yer alır. Toplumun en küçük hukuki birimi olarak organize edilen aile kurumu, insan ilişkilerinin kurgulandığı ilk yerdir. Kişilik oluşumunda en az yüzde elli değere sahiptir (Yörükoğlu, 1998:126). Bu nedenle aileyi kuran anne ve babanın bu kurumun gereklerini yerine getirebilecek, kendilerine düşen rolleri doğru olarak üstlenebilecekleri hazır bulunuşlukta olması zorunludur. Genelde örgün eğitim kurumlarında böyle bir eğitim verilmediğine göre, toplumsal eğitimle ailelerin bilinçlendirilmesi gerekmektedir (Phtiaka, 1988:56).

Örgün eğitim kurumları ve aile birlikte çocukları geleceğe hazırlayan yapılardır. Eğitim her iki yapının ortak sorunudur (Tutkun ve Köksal, 2000:216). Çocuğun toplumsal yaşama hazırlanmasında aile ve eğitimcinin bilmesi ve önemsemesi gereken bazı önemli hususlar aşağıdaki şekilde ifade edilebilir:

1- Aile çocuğun başarısına çok yönlü etki edebilir.

2- Okul öncesi dönemlerde çocuğun aile tarafından yakından izlenmesi, onun doğru karar verebilecek kişilikte yetişmesine olanak sağlayacak yaklaşımlar gösterilmesi, oyunda ve diğer eylemlerinde çocuğun istekleri ile konması gereken sınırların iyi hesaplanması gerekir.

3- Çocuklarla kurulan anlamlı ve sürekliliği olan iletişim, çocukları tanıma, ilgilerini, beklentilerini ve yeteneklerini keşfetme fırsatları sunar. Aile bu şekilde çocuğun dış yaşama ilişkin deneyimler kazandığını unutmamalıdır (İnam, 1992:36).

4- Aile, çocuğunun eğitimini devlet (okul) üstlensin anlayışından uzak durmalı, kendilerini eğitimin önemli bir paydaşı olarak görmelidir.

5- Evde çocuğa yeterli fiziki ve psikolojik ortam hazırlanmalı, duygusal ihtiyaçları karşılanmalıdır.

6- Öğretimde başarılı olmak için üstün zekâlı olmaya gerek olmadığı, zeki çocukların bile şartlar oluşturulmadığında başarısız olabilecekleri unutulmamalıdır.
7- Eğitim kurumları veli ilgisini tehdit olarak görmemeli, bu ilginin çocuğun eğitiminde kolaylaştırıcı yönünü kullanmalı, hatta mümkün olduğunca okul- veli diyaloğunu geliştirici tedbirler almalıdır (Gümüşel, 2004:15). Veli görüşme günleri dışında örgütlü bir koordinasyon geliştirilmelidir (Aytaç, 2000:28).
8- Çocukların ilgi ve yetenekleri önemsenmelidir.
9- Beklenti çocuğun kapasitesine uygun olmalıdır.
10- Evle okul arasındaki kültür farklılığı giderilmelidir.
11- Aile, okula ve çocuğa vereceği ilgiye çocuğu alıştırmalı, bu ilgiyi motivasyona çevirebilmelidir (Berger,1987:97). Okul-aile işbirliğinin başarıyı yükselttiği bilinmelidir (Balcı,1988:29). Çünkü okulu daha iyi tanıyan aile çocuğu daha doğru yönlendirir (Berger, 1987:97).
12- Ailenin olduğu kadar öğretmenin niteliği de geliştirilmelidir.
13- Çocuğa okuma, çevreye ilgi, öğrenme ve araştırma alışkanlığı verilmelidir.
14- Ailenin eğitim ve kültür düzeyi düşükse eğitimde beklenti düzeyi düşük olabilir, eğitim kurumu ile diyalog sorunu yaşanabilir. Aile çocuğa yeterli eğitsel ve ekonomik destek veremeyebilir (Gümüşel, 2004:15). Eğitim planlayıcıları bu sorunu da giderecek tedbirler almak durumundadır.

ÖĞRENİ HİKÂYELERİ

Eğitimli ve eğitim sektöründe yer alan ve doğru karar vermesi gereken ailelerin bile çocuklarını ne kadar büyük yıkıma götürdüğünün somut örnekleri çevremizde görülmektedir. Görev yaptığım Üniversitede de bu örneklerden çok sayıda bulunmaktadır. Hiç konuşulmayan, belki de önemsenmeyen bu önemli sorunun ivedilikle ilgililer tarafından bilimsel boyutları ile gündeme taşınması ve gereğinin yapılması toplumun geleceğini olumlu yönde etkileyecektir. Örnekleri çoğaltmak mümkün olmakla birlikte, yakından tanıma fırsatı bulduğum üç öğrenciyi yazıya örnek olarak aldım.

A. Y., daha önce Endüstri Mühendisliği Bölümünde 2003-2004 Eğitim Öğretim Yılından 2008- 2009 Eğitim Öğretim Yılı sonuna kadar öğrenci olmuş, ikinci sınıfa geçememiştir.

2003 yılında liseden mezun olan öğrenci, üniversiteler, fakülteler ve bölümler hakkında bir fikir sahibi değildir. Elektrik mühendisi olan ve kendi şirketini işleten babası nedeniyle bildiği tek şey mühendislik okumak zorunda olduğudur. Tercih listesinde babasının yazdığı mühendislik fakültelerinin bölümleri dışında başka bir bölüm bulunmamaktadır.

Üniversite sınav sonuçları belli olduğu gün internet üzerinden puanını öğrendiklerinde annesinin “Endüstri mühendisliği bölümünü kazanmışsın” sözü, öğrencinin kendi kendine endüstri mühendisliği nedir diye sorular sormasına neden olmuştur.

Ailenin tercihi olan Atılım Üniversitesi Mühendislik Fakültesi Endüstri Mühendisliği Bölümüne kaydını yaptıran öğrenci, ilk seneyi rahat geçirmek istediği için hazırlık okumak istemiş, başarabileceği halde hazırlık atlama sınavına girmemiş, sadece seviye belirleme sınavına girerek en üst kurdan derslere başlamıştır. Konuları bildiği için çalışmamış, ilgisizliği nedeniyle yaz okuluna kalmış ve motivasyonunu tamamen kaybetmiştir. Hazırlık sınıfını geçerek derslerine başlayan öğrenci, derslerin ilgisini çekmemesi üzerine okula gitmemeye

başlamıştır. Tüm çabalarına rağmen derslere ısınamayan ve okula gitmediği için başarısız olan öğrenci, baba korkusu nedeniyle sürekli ailesine yalan söylemek durumunda kalmıştır. Kaydını yenileyerek derslere girmeye başlamış, ancak gayret etmesine rağmen çalışma isteğini kazanamamıştır. Ailesine karşı gelecek kadar güçlü olmadığı için bölümü istemediğini söyleyememiştir.

İkinci sene sonunda yurt dışında ucuz okullar bulup, istediği bölümlerin listesini yaparak ailesiyle konuşmak istediğinde, listeye bakılmadan reddedilmiştir. İstemediği bölümü bırakmak istediğini her söylediğinde "Mezun ol kurtul" sözünü duymuştur.

Öğrenci, bazılarının istemeyerek okudukları bölümlerde bir biçimde dönem, yıl veya yıllar uzatarak mezun olduklarını bilmekle birlikte, istemediği bölümde okuma gücünü kendisinde bulamamıştır. Okulu bırakma cesaretini 2009 yazında göstererek ailesi, tanıdıkları ve yakınları tarafından dışlanma ve küçük görülme duygusundan rahatsızlık duymasına rağmen, çocukluktan beri hayalindeki Grafik Tasarımı Bölümüne girme kararını vermiştir. Çünkü çizim yapmaya, hayal ettiği şeyleri kâğıda aktarmaya her zaman ilgi duymuştur. İlk sene burssuz olarak bölüme giren öğrenci, hedefi bölüme başladığı anda koymuş ve ilk yılsonunda 100/100 burs kazanmıştır.

Bu gelişmeler üzerine aile tepkilerini azaltmış, zaman içinde duruma alışarak kendisine inanmaya ve gurur duymaya başlamıştır. Öğrenci Erasmus programı ile yurt dışına gitmiş, Bölüm birincisi, Fakülte birincisi ve Üniversite ikincisi olarak mezun olmuştur.

M. H. Ç., daha önce Endüstri Mühendisliği Bölümünde 2003-2004 Eğitim Öğretim Yılından 2008- 2009 Eğitim Öğretim Yılı sonuna kadar (5 yıl) devam etmiş, 0.27 ortalaması olan birinci sınıf öğrencisidir.

Üniversite sınavına girdiğinde tercih edeceği bölümlerle ilgili ailesine resim bölümünde okumak istediğini söylediğinde şaşkınlıkla karşılanmış, öğrencinin isteği kabul edilmeyerek tavsiyelerde bulunulmuştur. Bu tavsiyeler, böyle bir bölümün insana maddi getirisinin olmayacağı, insanın önce iyi bir mesleğe sahip olup, sanatla hobi olarak ilgilenebileceği şeklindedir. Öğrenci, ailesinin isteğini değiştiremeyeceğini anlayarak bu tavsiyeleri dikkate almış, 2003 yılında yaptığı tercihler sonucunda popüler bir meslek olan İngilizce Endüstri Mühendisliği bölümüne kaydını yaptırmıştır.

Birinci yılda hazırlık okuyarak bölüm derslerine başlayan öğrenci mutsuzdur ve yılsonunda başarısız olmuştur. Dört yıllık mutsuzluk ve başarısızlığın ardından daha fazla ısrar etmenin bir sonuç getirmeyeceğini anlayarak, tasarımla ilgili bir bölüm okumaya karar vermiştir. Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü sınavlarını başarmış ve kaydını yaptırmıştır. Birinci sınıfta keyif alarak yaptığı çizimlerle yüksek notlar ve hocalarından çok güzel iltifatlar almıştır ve yılsonunda burs kazanmıştır. Öğrenci 2011-2012 Eğitim öğretim Yılı sonunda iyi bir ortalama ile mezun olmuş, aynı bölümde yüksek lisans programına başlamıştır.

Ajda Zaim., İşletme Fakültesinde 2000-2001 Eğitim Öğretim Yılından 2007-2008 Eğitim Öğretim Yılı sonuna kadar devam etmiş, 1.72 ortalama ve alttan dersler ile 2. sınıfa geçebilmiştir.

Ana Okulu ile başlayan ve bir Üniversitesiyle eğitim sektöründe yer alan bir ailenin kızı olan öğrenci, çocukluk dönemlerinde resim yarışmalarına katılmış ve ödüller almıştır. Lise sonrası sanat eğitimine devam etme isteği ailesi tarafından

reddedilmiş ve ailenin isteği ile kendi üniversitelerinin İşletme Fakültesine kaydını yaptırmıştır.

Bölümü ve dersleri sevmeyen öğrenci, 2000-2001 öğretim yılından itibaren 7 yıl bu fakültede öğrenci olarak kalmış, 2007-2008 Öğretim Yılında açılan Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümünden özel öğrenci statüsünde dersler almış, 2008-2009 Öğretim Yılı sınavlarını başararak bölüme kaydını yaptırmıştır.

2010-2011 Öğretim Yılı sonunda İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümünden 3.88 ortalama ile Bölüm ve Fakülte birincisi ve Üniversite üçüncüsü olarak mezun olmuş, aynı Fakültenin Mimarlık Bölümü Çift Anadal Programından 3.06 ortalama ile ikinci bir diploma almıştır.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Aileler için en önemli amaç kendisiyle barışık, hayata hazır, kendine güveni olan sağlıklı evlatlar yetiştirmek olmalıdır. Eğitimli ya da eğitimsiz, ekonomik durumu iyi ya da kötü pek çok aile, bilinçsizce sözü edilen bu amacı yok edecek davranışlar içinde oldukları görülmektedir.

Her çocuk farklı bir değerdir. Aileler zekâ, duygu ve tinsel yapı özelliklerini tespit etmek ve bu tespitler doğrultusunda hareket etmek durumundadır. Üniversite öncesi eğitimdeki başarı, aile ve okulun ortak çabasının ürünüdür. Bu dönemdeki başarı üniversiteye dönük başarının temellerini oluşturur. Aile ve okul kendine düşen rolleri en iyi şekilde yerine getirmek zorundadır. Üniversite tercihlerinde öğrencinin ilgisine, yeteneklerine ve bilgisine dayalı bölüm tercihleri önemsenmelidir.

Toplumsal kalkınma ve saygınlık açısından her meslek üzerine düşen görevi yerine getirmelidir. Bilimdeki, teknolojideki kalkınma kadar kültürel, sanatsal ve sportif başarılar da önemsenmeli ve bu başarıyı çocuklarımızın gerçekleştirebileceği bilinmelidir. Bir işte başarı, o işin ne kadar gönülden yapılmasıyla doğru orantılıdır. Öyleyse “Çocuğum sen doktor ol, nasıl olsa resim yaparsın,” “Çocuğum sen mühendis ol, nasıl olsa müzik yaparsın,” “Çocuğum sen avukat ol, nasıl olsa spor yaparsın” yaklaşımı ve baskısı çoğu zaman bireysel ve aile boyutunda ruhsal yıkımlara neden olmaktadır. Bu tutumda olan ailelerin sayısı azımsanamayacak kadar fazladır.

Aileler çocuklarının farklı bir bireyler olduğu gerçeğinden hareketle, onlar adına karar vermemelidir. Çocukların sevdikleri, istedikleri alanlarda eğitim görmelerine katkı sunmak, çocukların başarılarına katkı sunmak demektir.

Unutulmamalıdır ki sanat insana özgüdür ve sanat eğitimi bilgi, duygu ve davranış boyutlarıyla insanlığın eğitimidir.

KAYNAKÇA

Aytaç, T. (2000). *Okul Merkezli Yönetim*, Ankara: Nobel Yayınları.

Balcı, A. (1988). “Etkili Okul,” *Eğitim ve Bilim Dergisi*, (70), s.21-30.

Berger, E. H. (1987). “Parent Involvement: Yesterday and Today,” *The Elementary School Journal*, (3), s.96-108.

Gümüşel, A. İ. (2004). “Ailenin Katılım ve Desteğinin Öğrenci Başarısına Etkisi,” *Özel Okullar Birliği Bülteni*, Eylül, (2) 6, s.14-17.

İnam, A. (1992). “Aynı Çatı Altında Canlar: Aile Kavramının Bir Yorumu,” *Din Öğretimi Dergisi*, Ocak-Şubat, s.36-42.

Phtiaka, H. (1988). “Parental Education in Cyprus: Past, Present and Future,” *International Studies in Sociology of Education,* (9), s.95-107
Tutkun, Ö ve Köksal, A. (2000). “Okul-Aile İşbirliğinde Yeni Yaklaşımlar,” *Eğitim Araştırmaları Dergisi*, s.216-224.
Yörükoğlu, A. (1998). *Çocuk Ruh Sağlığı*, 23. Basım, İstanbul: Özgür Yayıncılık.

KİŞİLERİN ETNO-KÜLTÜREL YÖNTEMLERİNİN OLUŞTURULMASINDA GELENEKSEL YÖNTEMLERİN ETKİSİ

YANİOGLO Mariya*
MUTAF Galina**

Her devlet, araç ve genç nesil teknolojini kurup, bütün tarihsel gelişim boyunca eğitime, farklı kültürler, milliyetler, etnik gruplar ve dinler temsilcileri toplumun üyeleri, kültürel kimliğini yansıtan eşsiz bir değer odaklı bir yapı, kurdu.

Son on yıldır, etnik değerlere, etnik kültüre, geleneklere olan ilginin yeniden canlanmasıyla, toplum ulusal öz bilinç, ulusal “kökler” arayışına girmiştir.

Bugün yaklaşık 3.000 etnik topluluk, modern insanlık tarafından temsil edilmektedir. Çoğu ülke, ulusal / etnik kültürlerinin korunmasını ve çoğaltılmasını takip eden çok uluslu / çok ırklıdır. Moldova çok etnikli bir ülkedir. Moldova Cumhuriyeti; Moldova'nın, Rusların, Gagavuzların, Bulgarların, Ukraynalıların, Çeklerin, Polonyalıların, Romenlerin, Arnavutların, Türklerin, Yahudilerin, Almanların, Ermenilerin, 50'den fazla ülkenin yaşadığı bir ülkedir [8].

Pedagojik literatürde etnik değerlerin oluşumu ile ilgili problemlerin çalışmaları I. Avram, G.Ü. Etnik değerlerin yeniden canlanma süreçlerinin çelişkili özünün ortaya çıktığı Soldatova, yeni kimlik biçimlerinin oluşumu; RR Nakuhovoy, F.H. Hubiev; Etnik benlik bilincinin oluşumu alanındaki araştırmaların yanı sıra. Krysko, I.I. Kaunenko ve diğerleri.

R.R. Etno-değerlerin ve etno-değerlerin etnik değerlerin yönelimleri ile ilgili bir feohovoy, etnik kökene ait değerler olarak belirlenmiştir; bu içeriği, gelenek ve vakıfların korunmasıdır. [2]. V.M.'nin görüşüne göre "ethnos", "kültür", "değer" kavramı. Jashakuyev, toplu olarak ve "etnokültürel değerler" biçiminde, aynı dili konuşan bir grup insanın değeri, kaynağın birliği, yaşam biçimi, ortak gelenekler, gelenekler, nesillerden nesile nakledilen ritüeller.

Etnik değerler evrensel değerlerle aynıdır, aynı zamanda kendi özelliklerine de sahiptirler; bunlar, sosyal yaşam ve doğa olgusuna yansıyan, toplumsal bilincin yansıdığı ve etno-kültürel ve toplumun bir temsilcisi olarak insan için önemini belirleyen ve aynı zamanda bir rehber olarak hizmet eden, çevredeki dünyanın nesnelerinin sosyal ve etnik tanımlarıdır. İnsanlar arasındaki sosyal ve kültürel ilişkiler alanıdır.

Aynı zamanda, evrensel ve etnik olarak değerli değerler, kültür değerleri ve bireysel olarak önemli değerler vurgulanmalıdır. Anlamlı değerler, bireyin değer yönelimleri haline gelir [9].

Psiko-sosyal literatürde "değer oryantasyonları", bir kişinin stratejik yaşam hedefleri ve ortak dünya görüş oryantasyonu olarak kabul edilen değerlerin zihnindeki bir yansımasıdır. Değer yönelimi sorunu, T.K.'nin çalışmasına ayrılmıştır. Akhoyan, Z.I. Vasilieva, J. Gudeček, M.E. Duranova, A.V. Kiriyakova, B.S. Kruglova, S. Chelcea, N. Silistraru, A. Gavreliuc, vs. Bu bilim adamlarının eserlerinde değer yönelimlerinin yorumlanması, vurgunun değerleme faaliyetinin uygunluğu üzerinde durduğu anlayışına yakındır [1].

* Doç. Dr., Komrat Devlet Üniversitesi, Gagauzya, Moldova.
** Öğr. Gör., Komrat Devlet Üniversitesi, Gagauzya, Moldova.

Değer yönelimlerinde, kişinin oryantasyonu dinamik olarak gerçekleşir, ancak kendilerini, kişiliğin bilişsel, duyuşsal ve etkinlik odaklı düzleminde gösterirler [10].

Değer yönelimleri, bir değerler sistemi içerisinde tanımlanabilir:

• Kişilerarası ilişkiler alanı;
• "insan doğası" ilişkisinin alanları;
• Kendi "ben" amaçlayan;
• tasarlanmış daha yüksek anlamsal örneklere ve semantik içeriğe [1].

Etnosentralite yönelimleri, hem bireyin sosyal ortamdaki varoluş seviyesinde hem de grubun varoluş seviyesinde kollektif olarak tezahür eder. Her bir değer kategorisi ve bireysel formun değer yönelimleri: bireysel-kişisel değerler (bireysel psikolojik bileşen); grup etnik değerleri (sosyo-psikolojik bileşen); evrensel değerler (sosyokültürel bileşen).

Değer oryantasyon sisteminin sosyo-psikolojik belirleyicileri şunlardır:

• Bireysel-kişisel düzeyde bir içsel faktör olarak bireysel psikolojik, etnik öz-farkındalık;
• Bireyin etno-değer yönelimleri sisteminin, grup seviyesinde bir iç faktör olarak oluşması ve gelişmesi için bir ön koşul olarak yaşamın sosyo-psikolojik koşulları [6].

Bir bireyin değer yönelimleri sistemi, çok çeşitli ve bir değerler sistemi olmakla birlikte, bireyin değer yönelimlerini ve bireyin değerlere yönelimini ayırt etmek gerekir.

Etno-değer oryantasyonlarının yapısında araştırmacılar şunları söylemiştir: Bireyin deneyiminin yoğunlaştığı, gerçeklik bilgisinin temel alındığı, değer oryantasyonlarının oluşumuna katkıda bulunan bilişsel bileşen; Bireyin bu değerler ile olan ilişkisine dair deneyimini ve bu ilişkinin kişisel anlamını tanımlayan bir duygusal bileşen; Davranışsal, ilk iki bileşenin ve yaratıcı bileşenin sonuçlarına dayanmaktadır [2].

Bu bileşenlerin her biri, etno-değer yönelimlerinin özelliklerinin oluşumunda yer alır ve bağımsız bir öneme sahip olabilir. Etnik değer yönelimleri oluşturma sürecinin etkililiğine yönelik kriterler şunları içerir: biçimlenmiş değer oryantasyonlarının sonucu olan etno-değerlerin bilgisi; Etno-değerlerin farklılaşması, değer seçimi yapabilme yeteneği; Etno-değer yönelimlerinin güvenilirliği.

Son yıllarda gözlenen, toplumun krizi, değer boşluğu yaratma, gelenek, kültür, sosyal ilgisizlik, nihilizm ile ilgili olarak ideallerin yitirilmesine, ahlaki, etnik kavramların, manevi değerlerin, bin yılların oluşturduğu davranış modellerin kaybına yol açar. Bu bağlamda, çocuklarla ve gençlerle eğitim çalışmalarını geliştirme gereği daha acildir. Bu bağlamda, en büyük emirlerin uygulanmasında etno-pedagojiye önemli bir rol düşmektedir. Comenius ve K.D. Ushinsky: doğa ve milliyet.

K.D. Ushinsky ana kuralları bugün hala geçerli:

1. "insanların kendi özel karakteristik eğitim sistemi vardır";
2. "insan ruhunda, milliyetin özelliği diğerlerinden daha derindir";
3. "Her bireyin eğitimsel düşünceleri, milliyetle her şeyden çok aşılanır" [5, cilt 1, s. 124].

Bu bağlamda, Moldovalı bilim adamı N. Silistraru nesilden geçirilen eğitimin halk geleneği, kesinlikle insan hayatının etik temelini oluşturan ahlaki normlar ve değerler olduğunu yazıyor.

Kısaca, aşağıdaki gibi temsil edilebilirler:

Birincisi, gençlerin bu tür ahlaki nitelikleri, özellikle ebeveynler ve yaşlılar için, insanlara karşı derin bir saygı duygusu olarak algılanma arzusu, misafirperverliği;

İkinci olarak, sınırsız sevgi ve çocuğun kişiliği için yetişkinlere saygı gösterilmesi ve bir kural olarak, eğitim yöntemlerinde çocuklar için ağır ceza önlemlerinin yokluğu;

Üçüncüsü, emeğin yaygın kullanımı, çocukları yetiştirmenin en önemli aracı, ebeveynlerinin üretken becerilerinin onlara aktarılması için;

Dördüncü olarak, sözel folklorun, genç erkek ve kızların norm ve davranış kurallarının gelişimine olan etkisi;

Beşinci, gençlerin ahlaki özelliklerinin oluşumunda köylü gelenekleri ve ayinlerin kullanımı [4].

Etnotsennostnyh yönelimleri oluşturma süreci - öğrenme ve içerik malzeme seçiminde olduğu gibi öncelikleri belirleyen faktörleri ve koşulları etkileşim hiyerarşisi ile eğitim süreci ve bu sürecin uygulanmasına yaklaşır.

Kültürel kimliğin ve tüm etnik-kültürel grupların özelliklerinin korunması, karşılıklı saygı ve çoğulcu bir topluma katılım olarak görülen çok kültürlülük, gençlerin eğitimi için temel kuralları belirlemektedir. Çok kültürlü bir ortamda eğitim sürecinin etno-kültürel potansiyeli oluşuma odaklanır.

Ulusal bir kültürün taşıyıcısı olarak büyüyen nesil, yerli dil, halk gelenekleri, gelenek, ritüeller, halk sanatı, vb. konularda "Moldova Cumhuriyeti Eğitim Yasası"; genel hükümlerine göre, ulusal kültürün yansıma derecesi, incelenen konuların müfredatının uygunluğunun bir ölçüsü olmalıdır.

N. Silistraru; Moldova'nın asırlık tarihi nedeniyle halkının ve milliyetlerinin geleneksel pedagojik kültür de dâhil olmak üzere eşsiz kültürel anıtlar yarattığını vurguluyor. Halk eğitim sistemi, içeriği, biçimleri ve yöntemleri, Moldova halkının birçok temsilcisinin kişisel yaşam deneyimlerine dayanıyordu. Yüzyıllar boyunca bilimsel olarak genelleştirilmemiş olan deneye dayalı önerilerdi. Moldova Cumhuriyetinde yaşayan etnografların değerleri konusundaki bilimsel araştırmanın analizi ve genellemesi, aşağıdaki ortak değerleri ayırmamızı sağlar: kolektivizm ve bireycilik; gerçekleştirme, kendini gerçekleştirme ve başarı; etkinlik ve iş; verimlilik ve pragmatizm; ahlaki, etik yönelim ve hümanizm; özgürlüğü; olacak; karakter; özgürlük ve yaşam; vatan; malzeme refahı; ölçü ve makulluk; iyimserlik vb. [4, s. 175; a. 53, s. 165].

Etnik-kültürel potansiyeli çok uluslu, çok etnikli bir toplumda etno-değer oryantasyonları oluştururken kullanırken, aşağıdakileri dikkate almak önemlidir:

• Karmaşıklık, çok yönlülük ve çok boyutluluktan dolayı etnik kültür, etnik grupların coğrafyası ile uyuşmaz;
• Yerli kültür her zaman baskın değildir;
• Etnik kültür, başka bir kültürün katı bir karakteristik özelliğini tekrarlamaz;
• Bu sorunun güncel bilgi desteğinin eksikliği [3].

Popüler pedagojinin ve popüler yetiştirmenin ana faktörleri doğa, oyun, kelime, iş, iletişim, gelenek, yaşam, sanat, din, örnek-ideal, kişilikler - semboller,

olaylar - sembollerdir. Popüler pedagojide çalışmak özel bir yer kaplar. Geleneksel yetiştirme kültüründe, özverili çalışma için benlik saygısı vardır [5, vol.2].

Gelenekler, insanların ruhani ve ahlaki hayatına dayanır, nesiller arasında örgütlenirler. Ulusal gelenekler (Latin traditio'dan), gündelik bilince, kurallara, normlara, davranış kalıplarına ve insanların iletişim biçimlerine sıkı sıkıya bağlı olan milletin hayatının kurallarıdır.

Gelenekler; insanların yaşamında önemli bir faktördür. Korunmaları, zenginleştirilmesi ve aktarımı olmaksızın toplumun varlığı, gelişmesi imkânsızdır. Gelenekler, toplumsal yaşamın bir unsuru olarak, kendi özelliklerine sahiptirler, bir bütün olarak halk üzerinde yargılanabilirler. Geleneklerin oluşumunda, ritüellerle birlikte kompozisyonlarında yer alan gelenekler tarafından önemli bir yer tutulur. Gelenekler, halkın kültürünü tanımlar ve eğitimin temelini oluşturur.

Gelenekler ve geleneklerin kendine özgü özellikleri vardır: süreklilik; hızı; görsel-duygusal, duygusal karakter; gelenek ve göreneklerin uyumu kamuoyunun gücü ile sağlanır; Halkla ilişkilerin ve ilişkilerin kitlesel düzenlenmesi faktörü olarak hareket eder.

Gelenekler, gelenekler ve ritüeller, ulusların ve milliyetlerin zihinsel yapısının bileşenleridir. Rite - günlük geleneklerin herhangi bir dini düşüncesini somutlaştıran, ritüel veya ritüel tarafından kurulan bir dizi eylem.

Gelenekler - tarihsel olarak insanların yaşam davranışlarının belirli alanlarındaki davranışlarını belirleyen kararlı sosyal normlar ve tutumlar oluşturdular, aynı zamanda geçmişten miras kalan ve insanlar için alışılmış olan faaliyetlerin toplumsal düzenlemesini temsil ediyorlar. Gelenekler, hem bireysel üyelerde hem de tüm toplumda katı bir şekilde gözetilmesini gerektiren belirli bir toplumda ya da sosyal grupta genel olarak kabul edilen ve alışılmış bir eylem ve davranış tarzı olarak algılanmaktadır. Geleneklerde geçmişin kalıpları her zaman takip edilir.

Gelenek, belirli bir toplumda ya da insanlarda yeniden üretilen bir kalıplaşmış davranış tarzıdır. Bir makinenin eylem karakterini, yarı otomatik ve herkes için ortak bir hale getirir. Özel ve süper bireysel bir alışkanlık olarak adlandırılabilir. Gelenek, geleneklerden daha dar bir kavramdır, günlük yaşam pratiği ile ritüel veya ritüelden daha fazla ilişkilidir.

Gelenekler aşağıdaki işlevlerle karakterize edilir:

• Bir hayatın kurulması;
• İnsanları günlük kabul edilen standartlara bağlamak;
• Günlük yaşamda davranışların düzenlenmesi;
• Bilinçli doğasını yitirmiş, ancak günlük yaşamın önemini koruyan dinsel ve ahlaki normların oluşumu.

Modern Moldova Cumhuriyeti topraklarında, çağımızdan yüzlerce yıl önce, getto ördeklerinin yaşadığı, esas olarak çiftçilikle uğraşan, aynı zamanda keçiler ve koyunların yetiştirilmesi ile ilgili gelenekler bu güne kadar ortaya çıkmaya başladı. Bunlar, halk müziği, şarkılar, danslar, halk mutfağı, gündelik hayatın objelerini yapmak ve süslemek gibi geleneklerdir.

Pek çok modern gelenek, Ghetto-Dacian kültürünün Yunan, Slav ve Roma kültürleri ile karıştırılmasının sonucudur. Moldovalı düğün gelenekleri, düğünleri, vaftizleri, vb. En elverişli olan düğün, kurulan senaryoya göre belirli bir sırayla gerçekleştirilen ritüellerin bir kompleksidir.

Düğün töreninde devasa bir rol, danslara verilir: Moldovalı "Băsmăluţa", "Hora", "Jocul mare", "Sîrba"; Gagauz "Chora Yeri", yani dans etmeden basit bir koro vb. Birçok gelenek, Ukraynalı düğünlerde - "havlular", "Gagauzes" de - "prosoape" (ulusal süs havlularıyla işlemeli) - "prosoape" ile ilişkilendirilir ", Bir boru şeklindeki şerit şeklinde beyaz yazı kağıdından dikilir, Gagauzyalıların "balina" oynaması gibi, köşeleri Bulgar düğününde "whorls" (fırçalar) ve vazgeçilmez bir rol ile dekore edilmiştir. Ukraynalı düğüne gelinin örgülerinin "ayakkabı bağı" ile eşlik ediyor. Rus düğününün kendi ulusal lezzeti vardır ve buna eşleştirme, gizli toplantı, bekarlık, düğün, düğün bayramı, balayı gibi seremoniler eşlik eder. Düğünler (Bulgar, Gagavuz, Moldovalı, Rusça, Ukraynaca) sağlam geleneklerdir, nesilden nesile aktarılan ve bir aile oluşturan çoğu genç, farklı milletlerden temsilciler olduğu için, geleneklerin bir araya gelmesi, bazen de etnik-değer yönelimlerinin oluşumu bile karmaşık ve uzun, sürekli ve sonsuz olarak nitelendirilebilir.

Etno-değer oryantasyonlarının oluşum süreci, tüm sosyal faktörlerin etkisini dikkate almanın önemli olduğu organizasyonda, pedagojik, kişisel-odaklı ve faaliyete dayalı yaklaşımlara dayanan pedagojik kontrollü bir süreçtir. Etno-değer oryantasyonlarının oluşumu süreci karmaşık ve uzun, sürekli ve sonsuz olarak karakterize edilebilir.

LİTERATÜR

1. Meglinskaya L.V. Kültürlerarası değer oryantasyonu, çocuğun gelişiminin bireysel yörüngesi. - M: Prometheus. 2009.- C. 229.
2. Nakokhova R.R. Süreçte etno-değer yönelimlerinin dinamikleri Karaçay öğrencilerin yeni bir sosyo-kültürel ortamda uyarlanması. -Petersburg: Peter, 2008.
3. Poshtareva T.V. Etnokültürel yetkinliğin oluşumu. Pedagoji. 2005, No. 3, S.35-42.
4. Silistraru NV Bilimsel anlamda Moldovaların etno-pedagojisi pedagoji. - Kişinev. 1997- P.188.
5. Ushinsky K.D. Yerli kelime. Toplanan Çalışmalar: 2 t. - M.: Eğitim, 1948 - S. 557.
6. Yadov V.A. Sosyal ve sosyal-psikolojik mekanizmalarBireyin sosyal kimliğinin oluşumu. - Moskova: Rusya Dünyası, 32007 - 12.
7. Baciu S. Ethnopedagogical Müfredat Perspektifleri. Unutulmuş değerler arayışı. Kişinev: Univers Pedagojik, 2007. 104 s.
8. Capelle V. Ulusal Gelenekler. Kişinev: Evrica, 1998.
9. Ianioglo M. İddialı İletişim Yetkinliği - Önemli Durum Etkili iletişim ve iletişim // Pedagojik kullanıcılar. 2013, hayır. 2 (38), s.13-20
10. Silistrar N. Ethnopedagogy. Kişinev: ABD'nin Editoryal Merkezi, 2003. 267 s.

FARKLI İNANÇLARA SAHİP BAZI TOPLUMLARDA DİN VE SANAT İLİŞKİSİ VE DİNİ İNANÇLARIN SERAMİK SANATINA ETKİLERİ

Nurettin GÜLAÇTI*
Aslıhan AFACAN**

ABSTRACKT

From the moment that mankind has existed, he heard of worship stronger and more inaccessible than himself, defeating fear, give meaning to his life and some other essential reasons like make the world safe to live, they build various beliefs and religions. During the course of historical change and development, human and religion phenomena have had unquestionable value and created a great impact on multiple areas. The link between art and faith cannot be denied, and this bond is versatile and has continued in a complex culture and civilization as a whole. Art has existed with human beings, in this process, all values of life reflect a kind of artistry.

From the first ages to today, the art that has developed in time due to human sensitivity has manifested itself as a result of its beautiful, aesthetic and searching feelings. The lines and paintings that primitive people engrave on the cave walls are also accepted as artworks. Contrary to thought, throughout history, religion has been the driving force of art and the artist has been influenced by religion and revealed many artworks. In the past, it is thought that a significant portion of artworks such as painting and architecture were made for the gods. In this survey, the relation of different religions to art has researched. The universe is defined as religion and art and is limited to the religion relation of ceramic art.

Key Words: Religion, Art, Religion and art relation, Ceramic

GİRİŞ

Kökeni Arapçaya dayanan ‘din’ kelimesi “örf ve âdet, ceza ve karşılık, mükâfat, İtaat gibi çeşitli anlamlara gelir. İnsanın var oluşuyla birlikte doğan din olgusu bütün toplumlarda ve devirlerde çeşitli şekillerde karşımıza çıkmıştır. Din tamamen Tanrı kaynaklı kabul edilmektedir. Tüm varoluşa ve insanoğluna gönderilmiş kurtuluş yolu olan dinin temel amacı insan ile Tanrı arasında etkili, güçlü ve sağlıklı bir bağ kurmaktır (Ünlü, 2012:4). Din ile sanat arasında bireysel ve toplumsal olarak bir ortaklık söz konusudur. Dinler var oldukları anda sanata yönelmez. Sanat ve benzeri yönelimler, tıpkı dini kitaplar için yapılan geniş yorumlar gibi, sonradan oluşmaya başlamıştır. Bilim, teknik ve devlet gibi kurumlardan uzak ilkel totemci toplumlarda dahi din dil ve sanat anlayışı vardır ve bunlara dayanaraktan toplumun varlıksız olarak yaşayabilse dahi dinsiz ve sanatsız yaşadığı hiç görülmemiştir (Ögke, 2015:33-34). Tarih öncesi uygarlıklar incelendiğinde de Ana Tanrıça, Kibele kültlerinin sıklıkla karşımıza çıktığı ve Yunan mitolojisinde de Zeus, Heraklitos ve Afrodit gibi Tanrı ve Tanrıçalara inanıldığı görülmektedir.

* Doç. Dr., Dumlupınar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü / Kütahya.
** Yük. Lis. Öğr., Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

a)  b)  c) 

Fotograf 1: a)Vahşi hayvanların hakimesi (kibele) b) Aizonai zeus tapınağı, c) Afrodit heykeli

FARKLI DİNLERDE SANAT VE SERAMİK

Hinduizm

Dinlerini 'sonsuz/ezeli, dharma/yasa' anlamına gelen 'sanata dharma' ismi ile ifade eden Hindular, bu isimle dünyanın bir başlangıcının olmadığını belirtmek için diğer dinlerin düşüncelerinin aksine belli bir kurucuyla ilişkilendirmezler. Hinduizm diğer dinlerden çok farklıdır. Tanrı varlığı ve inancına ve tanrının doğası hakkındaki sistematik yapıya da sahip değildir. Tek bir tanrıya inanırken dahi birçok tanrıyı benimsiyormuş gibi görünürler. Bütün Hindular için evrensel anlamda geçerli olan bir uygulama ve dogma da yoktur (Erbaş, 2013:21). Hinduizm de kil dendiğinde akla ilk gelen sanat örneği tapınaklardır. Tapınaklar Hindu toplumunun ibadet ve yaşam mekânlarıdır. Kil kullanılarak oluşturulan ilk form mühürlerdir. Hint sanatın figürlerinde yalnızca siyah ve kırmızı kullanmışken mutfak eşyalarında sarı, mavi ve yeşil renklerde kullanmışlardır (Uludağ, 2017:212-217).



Fotograf 2. Jor Bangla-Kesta Rai Tapınağı, Bishnipur / Hindistan(Uludağ, 2017:217-218)

a)  b) 

Fotograf 3: a)Mohenjo-Daro'da bulunan Ana Tanrıça b) Rahip Kral figürü (Uludağ, 2017:212)

ÇİN'DEKİ DİNLER

Kinizm: Çin'deki dinsel yaşamın başlangıcı olan ilkel bir dindir.

Konfüçyanizm: Kinizm, düzene sokulup arttırılarak oluşmuş Konfüçyüs ün dinidir. Çinlilerin ilkel canlılık inancı, insanların yaşamlarına karışan birçok ruhun varlığını kabul etmektedir. En önde de ataların ruhları vardır.

Taoculuk: Bu her iki dinin eğilimleriyle çelişki halinde olan Taoizm, Lao-Tseu'nun dinidir. Tao dünyadaki düzendir, her şeyin kendisinden çıktığı sonsuzluktur. Dünya var olanla yani yang'la var olmayanın yani yin'in birleşmesinden meydana gelmektedir. Olaylar yalnızca dış görünüşle sınırlıdır ve her şey görecelidir. Çince'de San Qing (San Çing) denilen Üç Saf Tanrı, Taoizm dinin en büyük üç tanrısıdır. Her Taoizm mabedinde genelde bu üç tanrı heykeli bulunmaktadır (Abudukelimu, 2011:132).

a)  b) 

Fotograf 4: a)Üç Saf Tanrı (San Çing), b) Lao-zi'nin Heykeli (Abudukelimu, 2011:132-133).

Çin Budizm'i: Hıristiyanlık çağının başlangıcında orta Asya kervan yollarıyla ya da deniz yoluyla Çine girmiştir (Challaye, 1998:78-81-84-85). Çin sanatı Budizm'den yola çıkarak oluşmuştur. Çin'de din ve sanat ilişkisi oldukça güçlüdür. Budizm, Çin sanatı sanatçıya yeni konularda ilham vererek yeni bir bakışla resim sanatını ele aldırmıştır. (Jing, 2009:96). Çin inancına göre ölen kişinin mahiyeti ve kullandığı eşyalar ile birlikte gömülme geleneğine sahiplerdir. Bu nedenle kral ölmeden önce mahiyetindeki7 bin askerinin terracota heykelini ayrı ayrı yaptırarak mezar odasına atlar ve tahta savaş arabaları ile birlikte gömülü bulunmuştur. Ölü gömme törenleri Çin kültüründe seramik kullanımını yaygınlaştırmış ve birçok bölgede üretim merkezleri oluşmuştur (Tizgöl, 2009:21).

Fotograf 5: Terra-Cotta Ordusu.

a)  b)  c) 

Fotograf 6**:** a).lütuf ve merhamet tanrıçası "kuan-yin". b).pan-po-ts'un mezarından çıkan kutsal çanak. c).kutsal tütsü çanağı.



Fotograf 7: Küp Mezar Ölü Gömme Geleneği

İSLAM

Günümüzde dünyanın dört bir yanına yayılmış ve dünyanın en kalabalık nüfusuna sahip olan İslam dini, 610 yılında Hz. Muhammet'in elçiliğinde Arabistan Mekke'de ortaya çıkmıştır ve yaygınlaştırılmıştır. Yahudilik ve Hıristiyanlık gibi dinlerden sonra en son din olarak vahiy edilmiş bir dindir islamiyet. 23 yıl Hz. Muhammed'in peygamberliğinde İslam dini Mekke'den Medine'ye ve buradan Kuzey ve Güney'e doğru yayılmıştır. Hz. Muhammed'in vefatından sonra ona inananlar çeşitli ülkelerde İslam'ı yayarak, İslam'ın kutsal kitabı Kuran'ı farklı coğrafyalara taşımış ve dini yaymışlardır (Erbaş, 2013:237-238). İslam'da sanat insanın doğası ile istek ve becerilerinin bir gereği olarak görülmüş ve önem verilmiştir. İslam sanatında, İnsana yol gösteren "Allah güzeldir, güzeli sever" hadisi şerifi doğrultusunda Müslümanlar, sanata ilgi göstermişlerdir. Farklı din ve kültürlerden etkilenerek ortaya çıkan İslam seramik sanatı, sonrasında kendine özgü bir tarz ve teknikler oluşturmuştur. Gelişen İslam dünyası genişleyen sınırlarıyla kendini yenilerken, farklı ve yeni sanat anlayışlarıyla sanatını geliştirmiş ve süslemiştir (Avşar, 2013:3). Bu sanatlar arasında minyatür, mimari, musiki, hat, çini gibi birçok sanat alanında özgün ve göz alıcı eserler vermişlerdir. İslam sanatında çini ve seramiğin en çok ve en verimli yapıldığı yer Anadolu toprakları olmuştur. Anadolu Selçuklu devrinde yapılan minare, kubbe, kemer ve eyvan gibi ayrıntılar çini ile süslenerek inanca gösterilen değer yansıtılmak istenmiştir.



Fotograf 8: a-b) Konya Karatay Medresesi Kubbesi, c)Konya Sahipata Camii mihrabından, d)Taç kapının minaresi (Küçükköroğlu, 2003:178-190-192).

SONUÇ

Sanat, bir toplumu diğer toplumlardan ayıran onu özel, özgün ve hür kılan en etkili kültürel etkinliklerdendir. İnanç ise toplumlar üzerinde bir dizi kurallar oluşturan bireysel ve toplumsal sorumluluklar yükleyen maddi ve manevi bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Din ve sanat içeriğinde zenginliği olan iki değerler bütünüdür. Bu iki başlıca toplumsal değerin ortak noktası ise duygu düşünce ve uygulama yapısı olarak insana yönelik olmasıdır. Din ve sanat insanlığın var

oluşuyla doğmuş, insanlığın gelişmesiyle ilerlemiş ve günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. Tarih boyunca din, düşünülenin aksine sanatın itici etkisi olmuştur ve sanatçı da dinden etkilenerek birçok eser ortaya koymuştur ve din sanatla, sanatsa dinle ayrılmaz bir bütün halinde süregelmiştir.

KAYNAKÇA

A.ERBAŞ, (2013), Yaşayan Dünya Dinleri, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
A.ÖGKE, (2015), İslam Ve Sanat, İslami İlimler Araştırma Vakfı, Tartışmalı Toplantılar Dizisi 79, İstanbul.
B.ABUDUKELİM, (2011), Çin Kaynaklarına Göre Taoizm, Ankara Üniversitesi, Ankara.
F.CHALLAYE, (T.Y.), Dinler Tarihi, Varlık Yayınları, İstanbul
H.JİNG, (2009), İsmek El Sanatları Dergisi, İstanbul.
K.ULUDAĞ, (T.Y.), Hinduizm Ve Terakotta Tapınaklar, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
K.TİZGÖL, (2009), Sanat Dergisi, Dönemsel Gelişimleriyle Çin Seramikleri.
K.KÜÇÜKKÖROĞLU, (2003), Alaeddin Keykubadi Dönemi Camilerde Çini Kullanımı, Konya.
M.E. AVŞAR, (2013), İslam Sanatında Akıtmalı-Kazımalı Seramikler ve Taklit Teorisi, Kalemişi Dergisi, Cilt.1, Sayı.1.
R.ÜNLÜ, (2012), Sosyolojik Açıdan Din Ve Sanat İlişkisi (Nevşehir Örneği), Sosyoloji Ana Bilim Dalı, Nevşehir.

ANAVATANA KATILDIKTAN SONRA HATAY'DA EĞİTİM FAALİYETLERİNE GENEL BİR BAKIŞ

Şemsettin ÇELİK[1]*

İsmail ÇELİK**

Hatay, öteden beri eğitime önem veren illerimizden biridir. Özellikle köy halkının okumaya karşı isteği dikkat çekicidir. Bunun sonucu olarak 1960'larda, köylerde kız-erkek öğrenci ayrımı neredeyse ortadan kalkmıştır. Hatay'ın eğitim durumu incelendiğinde; Fransız işgali altındaki dönem, Hatay Devleti zamanındaki dönem ve Anavatana katıldıktan sonraki dönem olmak üzere üç kısma ayrıldığı görülmektedir. Çalışma kapsamında Hatay yerel basınında yer alan gazete ve dergilere ulaşılmış, Başbakanlık Cumhuriyet arşivlerindeki belgeler doküman analizi kullanılarak çözümlenmiş ve Hatay'daki eğitim faaliyetleri ortaya konulmaya çalışılmıştır. Fransız işgali altındaki dönemde, Osmanlı zamanındaki eğitim faaliyetleri devam etmiş, bunun yanı sıra Türk olmayan unsurlar için okullar açılmış ve bu okullarda dersler Arapça, Türkçe ve Fransızca yapılmıştır. Manda idaresinde ise okuma yazma oranının düşük, okullarda okuyan öğrenci sayısının az olduğu Hatay'da, Fransız ve Arap kültürü yerleştirilmeye çalışılmış, fakat bunda fazla başarı elde edilememiştir. Hatay Devleti dönemi bir öğretim yılı kadar kısa sürmüş, bu dönemde anavatandan gönderilen öğretmenlerle eğitim faaliyetleri sürdürülmüş ve birkaç yeni okul daha açılarak karma eğitime geçilmiş ve okutulmak üzere Türkiye'ye gönderilen öğrenci sayısında da önemli artış olmuştur. Diğer taraftan 1939 yılında Hatay'daki bütün okullarda Türkçe öğretim yapılmaya başlanarak kültür birliğine doğru ilk adım atılmıştır.

18 yıl Anavatandan ayrı yaşamış Hatay'da, iltihakla birlikte eğitim ve öğretim faaliyetleri hızlı bir şekilde gelişmeye başlamıştır. Halk Partisi ve Halkevleri, iltihaktan sonra halkı kazanmak amacıyla eğitim faaliyetlerinde bulunmuştur. Halkevlerinde Türkçe dersleri verilmeye başlanmış, okuma yazma bilmeyenler için kurslar açılmıştır. 1939 yılı sonlarına doğru Hatay'da Milli Eğitim Müdürü Rıfat Necdet Evrimer tarafından resmi olarak okuma yazma seferberliği başlatılmış ve ilk millet mektepleri açılmıştır. 1941-1942 Eğitim-Öğretim yılında bütün Hatay genelinde 88 ilkokul, 135 eğitmenli okul olup öğretmen sayısı 188'dir. Okullardan bazıları ise şunlardır: Erkek Lisesi, Kız Lisesi, Kız Enstitüsü, İskenderun Ortaokulu. 1946 yılı başlarında ise öğretmenli, eğitmenli okul sayısı 229'a, öğretmen ve eğitmen sayısı da 409'a çıkmıştır.

Eğitim alanında yapılan bütün çalışmalara rağmen, Hatay'da eğitim alanındaki eksiklikler 1946'lara gelindiğinde hala devam etmekteydi. Bu durumu gidermek amacıyla 24 Şubat 1946 tarihinde Hatay'da bir Maarif Kongresi toplanmıştır. Milli Eğitim Müdürü Talat Mümtaz Yaman'ın başkanlığında, Bölge İlköğretim Müfettişleri, Kaza Maarif Memurları, Başöğretmen ve Gezici Başöğretmenlerin katılımıyla yapılan bu kongrede, Hatay'ın kültürel kalkınmasını sağlamak için önemli kararlar alınmıştır. Bu kongrede alınan kararlardan en

* Dr. Bayburt Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Tarih Bölümü, Bayburt.
** Dr. Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Bölümü, Ağrı.

önemlisi, her 50 öğrenciye ayrı bir okul ve bir öğretmen verilmesi ve 8-16 yaş arasındaki bütün öğrencilerin okullara devamlarının sağlanmasıdır. Bu kararlar neticesinde 1949 yılı sonu itibariyle Türkçe konuşamayan köylerdeki vatandaşların çoğunun Türkçe konuştuğu ve okuma yazma öğrendiği, Türkçe konuşan köylerde ise okuryazar sayısının arttığı görülmüştür.

TOPKAPI TÜRK DÜNYASI ETNOGRAFİK MÜZESİ

Salih DOĞAN*

GİRİŞ

Tarihi birikimini kültürel anlamda da günümüze kadar taşıyan ve medeniyetlere ev sahipliği yapan İstanbul, aslında kendi başına büyük bir açık hava müzesidir.

Birbirinden güzel tarihi eserlerle dolu olan şehrin her köşesi ziyaret edenlere eşsiz bir şölen sunmaktadır. Bugün Topkapı Kültür Parkı olarak adlandırılan alan da, Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethederken şehre giriş yapıp otağını ilk kurduğu mekân olması sebebiyle bizler için oldukça değerlidir.

Türk Dünyası Kültür Mahallesi'nin de yer aldığı bu alan, açılışının gerçekleştiği 2009 yılından beri Orta Asya'dan Avrupa'ya kadar Türk dünyasından her rengin sergilendiği, Türk Dünyası Kültür Evleri'ne ev sahipliği yapan ortak kültürel mirasımızın yasatıldığı tanıtıldığı ve gelecek kuşaklara aktarıldığı bir müze platformuna dönüşmüştür.

Topkapı Türk Dünyası Etnoğrafik Müzesi, yaşattığı atmosfer ile ziyaretçilerini Türk dünyasında kültürel bir yolculuğa çıkarmaktadır. Azerbaycan, Kazakistan, Özbekistan, Kırgızistan, Türkmenistan, KKTC, Tataristan, Başkortostan ve temsili Balkan evi ile YURD adı verilen iki çadır, orijinal boyutlarda hazırlanan Orhun Yazıtları, Azerbaycan Kız Kalesi ve Kırgızistan'da yer alan Burana Kulesi maketleri yer almaktadır.

Ayrıca Anadolu'nun manevi önderlerinden mutasavvıf Ahmed Yesevi adına Hoca Ahmed Yesevi Otağı ve Yesevi Türbesi maketi 2016 yılı UNESCO Hoca Ahmed Yesevi Yılı münasebetiyle Hoca Ahmed Yesevi Üniversitesi ve İBB Kültür AŞ ortak projesi olarak Türk Dünyası Kültür Mahallesi'nde ziyarete açılmıştır.

İstanbul Büyükşehir Belediyesi olarak Türk dünyasındaki akraba topluluklar ve kardeş ülkelerle ortak kültür mirasımızda buluşma hedefi doğrultusunda Nevruz, Sabantoy gibi bayramların kutlamalarına ve milli bayramlar bağımsızlık günlerine de ev sahipliği yapmakta; kültürel, sosyal alanlarda ortak duygularla mekânsal anlamda da gelecek kuşaklara bir köprü oluşturmaktayız.

Anahtar Kelimeler: Türk Dünyası, Etnografya, Kültürel Miras, Topkapı, İstanbul

2017 -2018 YILINA DAİR BAZI ETKİNLİK ÖRNEKLERİ

-**NEVRUZ 2107**

İstanbul Valiliği öncülüğünde gerçekleşen Türk Dünyası'nın ortak bayramı Nevruz programı 21 Mart 2017 tarihinde Türk Dünyası Kültür Mahallesi'nde gerçekleşti

-Türksoy ve Türk Dünyası Programı

Türksoy Genel sekreteri Dusen Kasainov ve Türksoy temsilcileri ile ortaklaşa Panel kitap tanıtımı ve Türksoy resim sergisi düzenlendi

-Cengiz Aytmatov Anma Programı

* İBB Kültür AŞ, Panorama 1453 Tarih Müzesi Müdürü, Topkapı Türk Dünyası Etnografik Müze Evler Kurucu Müdürü

Kırgızistan İstanbul Başkonsolosluğu, Türk Dünyası Belediyeler Birliği, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Kültür A.Ş. İş birliği ile ünlü edebiyatçı Cengiz Aytmatov anma programı yapıldı.

-Hocalı Asrın Soy Kırımı Programı

Azerbaycan İstanbul Başkonsolosluğu, İstanbul Türkiye Azerbaycan Dayanışma Derneği tarafından organize edilen program, Kültür A.Ş.'nin destekleriyle " Asrın Soy Kırımı Hocalı " anma programı yapıldı.

-Türk Keneş Öğrencileri Buluşması

Kültür A.Ş. nin destekleriyle Türk Dünyası Kültür Mahallesinde Prof. Dr. Abdulvahap Kara'nın önderliğinde "Türk Dünyası Gençliği ve Gençliğin Türk Dünyasına Bakışı" programında bir araya geldi.

-Türkmenistan Dünya Tarafsızlık Günü

Türkmenistan İstanbul Başkonsolosluğu öncülüğünde Türkmenistan Dünya Tarafsızlık Günü kutlaması yapıldı

-Kazakistan'ın Milli Kodu

Kazakistan İstanbul Başkonsolosluğu tarafından organize edilen Geleceğe Doğru Yol ve Manevi Yenilenme Kazakistan'ın Milli Kodu programı yapıldı.

-**Yesevi Yolunda**

Ahmet Yesevi Üniversitesi ve Kültür A.Ş. İşbirliğiyle "Yesevi Yolunda" programı yapıldı. Konuşmacı: Prof. Dr. Musa Yıldız Ahmet Yesevi Üniversitesi Mütevelli Heyet Başkanı

-**Bilgin Ve Devlet Adamı Ali Şir Nevai Anma Programı**

Bilgin ve Devlet adamı Alim Ali Şir Nevai Anma programı Türk Dünyası Kültür Mahallesinde gerçekleştirildi. Program çerçevesinde Salih Doğan'ın objektifinden "Medeniyetler Beşiği Özbekistan" adlı adlı sergi açılışı yapıldı.

-Tatar Mutasavvıfı Şehabettin Mercani ve Ayaz İshaki Anma Etkinliği

Tataristan Cumhuriyeti Türkiye Temsilciliği öncülüğünde büyük Tatar Mutasavvıfı Şehabettin Mercani ve Ayaz İshaki anma programı düzenlendi.

-Sibirya'dan Anadolu'ya Taştaki Türkler

Servet Somuncuoğlu Anma Programı-Prof.Ahmet Taşağıl-Nevin Somuncuoğlu

-Taştaki Türkler Fotograf Sergisi-Servet Somuncuoğlu Koleksiyonu

-NEVRUZ 2018

İstanbul Valiliği öncülüğünde gerçekleşen Türk Dünyası'nın ortak bayramı Nevruz programı 21 Mart 2018 tarihinde Türk Dünyası Kültür Mahallesi'nde gerçekleşti.

-Nevruz Resim Sergisi-Türk Dünyasından Azerbaycan, Kırızistan, Kazakistan, Tataristan, Özbekistan, Çuvaşistan ve Türkiyeden Ressamların katılımı ile gerçekleştirildi.

-**Kazak Türklerinin Büyük Göçü-Elishan Batur Anma Programı** – Prof.Tursunhan Zakeuli-Prof.Abdulvahap Kara katılımı ile

-Kazak Kültürü Fotograf Sergisi- Kazak Fotografçı Sanatçıları Temirbek Jurgenov-Ongarbek Alkharov

SONUÇ

Topkapı Türk Dünyası Etnografik Müze Evleri; kardeş cumhuriyetlerin ve Türkiye'de yaşayan soydaşların ortak geçmiş tarih ve kültürel miraslarını sembolize eden objelerin sergilendiği, Türk dünyasının nabzının birlikte attığı, Fatih Sultan

Mehmet'in otağını kurduğu, Türklerin Avrupa'ya girdiği Topkapı'da bir hafıza mekân olarak yaşamını sürdürmektedir.

Türk Dünyasının somut ve somut olmayan kültürel mirasına dair sergilemelerin yapılmasının yanında kültürel miras ritüellerinin canlandırıldığı, geleneklerin yaşatıldığı deneyimlendiği bu müzede; Türk Dünyası ortak bayramları Nevruz, Sabantuy başta olmak üzere ülkelerin bağımsızlık ve milli bayramları kutlanmaktadır.

Türk Dünyası Temalı Yayınlar, Etno Müzik Yapımları, Konferans, Seminer, Konser ve Sergi aktiviteleriyle müze desteklenmekte canlı ve dinamik olarak Türk Dünyası Ortak kültürünü yaşatmak, korumak ve gelecek kuşaklara kültürel mirasımızı aktarmaktadır.

XI. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ/SANAT ETKİNLİKLERİ

14. OTURUM (14. SESSION)-B Salonu (B Hall)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Doç. (Assoc. Prof.) Ayşegül KOYUNCU OKCA-Dr. Hudayyır AZZAVİ

XI. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ/SANAT ETKİNLİKLERİ

XI. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ/SANAT ETKİNLİKLERİ

MÜZELER, ÇEVRE, KÜLTÜR VE SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK

(MUSEUMS, ENVIRONMENT, CULTURE AND SUSTAINABILITY)

Levent MERCİN[1*]
Resul AY[**]

ABSTRACT

When the concept of museum firstly emerged, it was never thought to be as effective an institution as it is today. The process that started with the aim of creating a collection continues with its being a corporation that fulfills many missions from being an educational institution to entertaining to amusement. Of course, this is not the only goal. Because they are also cultural carriers. In this regard, besides other cultural carrier elements, perhaps they offer the most concrete objects and documents. Because they have unique objects in their structures

One of today's most important concepts is sustainability. This concept includes the environment, economy, education, culture and so on. It is possible to see that there are many fields that directly concern human life. Because this concept focuses on what it takes to be in the future. For example, destroying or demolishing natural beauty created by many variables over the centuries is a problem that must be solved for sustainability. The same situation is synonymous with the forgotten or disappearance of a culture. The fact that the values of a nation is destroyed means that the richness that is presented to the world heritage is also lacking as it means that the future of that nation does not exist. Therefore, it is thought that the necessity of moving the existing values to the future and keeping them alive is among the most important problems of our time.

Moving on from the above reasons, this research focused on the importance of environmental and cultural sustainability of the museums.

Key Words: Museum, Culture, Environment, Sustainibility

GİRİŞ

Müzeler bir toplumun aynası gibidir. Bu durum sadece o milletin var olan değerlerini değil bir anlamda o toplumun yaşadığı topraklarda daha önce varlığını dürdürmüş kültürel unsurların devamlılığının da birer teminatıdırlar. Bu yüzden bu değerleri ve unsurları en iyi koruyan kurumlardan biri müzelerdir. Çünkü müzeler ister yer altındaki isterse yeryüzündeki kültür-sanat ürünlerini toplayan, sergileyen, onaran, koruyan, onları eğitim ve eğlendirme amaçlı halkın yararına sunan kurumlardır. Daha da ötesi "21. Yüzyıla gelindiğinde ise müzelerin, bir birey veya toplumun kültürlenmesi ve modernleşmesinin bir aracı haline geldiği" (Mercin, 2016:281) görülmektedir.

Sürdürülebilirlik, özellikle Dünya'daki nüfus oranının artışından kaynaklanan gerekçelerden hareketle, ülkelerin ekonomik büyüme isteği ve gelişmekte olan ülkeler arasındaki rekabetten kaynaklanan doğal kaynakların bilinçsizce tüketimi ve çevre sorunlarının artması ile otaya çıkmış bir kavramdır. Son yıllarda etkisi artarak hissedilen iklim değişiklikleri, doğal kaynakların tükenmeye başlaması ve kültürel

* Doç. Dr., Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, Kütahya.

** Arş. Gör., Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, Kütahya.

yozlaşma sürdürülebilirlik kavramının gündemde kalmasını ve birçok açıdan önemsenen bir konu olmasını zorunlu kılmıştır.

İnsanı ilgilendiren birçok konunun müzelerin alanına girmesi, müze türlerinin yaygınlaşmasına yol açmıştır. Bu yüzden günümüzde yüzlerce müze türü vardır. Bu anlamda çevre ve kültür ile ilgili onlarca müze asli görevlerini yerine getirirlerken, hem doğrudan hem de dolaylı olarak sürdürülebilirliğe hizmet etmektedirler. Müzeler eleştirel düşünme, estetik, kültür, görsel kültür, koruma, onarma, geleceğe taşıma vb. gibi kazanımları sağlamaları yanında toplumsal olgu ve olaylar karşısında sorumluluk alan ender kurumlardandır. Sosyal ve finansal eğitim, sosyal uyum, çevresel sürdürülebilirlik, kültür varlıklarının korunması vb. birçok toplumsal konu ile ilgili yapılan eser ve tasarımlar buna örnek olarak verilebilir. Dolayısı ile bu araştırma bu gerekçelerden hareketle, müzelerin kültürel ve çevresel sürdürülebilirlik için önemini irdelemeyi amaçlamıştır.

Bulgular ve Yorum

İki boyutta ele alınan bu araştırmada, müzelerin sürdürülebilirlik için önemine çevre ve kültür başlıkları altında değinilmiş; bu ana başlıklara bağlı olarak ilgili olan müzelerin sürdürülebilirliğe etkisi üzerinde durulmuştur.

Kültürel Sürdürülebilirlik ve Müzeler

Kültür, bir milletin veya toplumun tarihi boyunca yaptığı-yaşadığı maddi ve manevi her şeydir: Dil, gelenek, tarih, din, sanat, bilim vb. unsurlar bunun içerisine girer.

Kültür ürünlerinin barındırıldığı önemli mekânlardan biri olan müzelerin kültür ürünlerini gelecek kuşaklara aktarması, yani kültürel değerlerin yaşaması ve yaşatılması yaklaşımı sürdürülebilirlik kavramını karşılamaktadır. Müzelerin kültürel bir kimlik oluşturmak için görev üstlenmesi gerektiği, yapılan bilimsel toplantılarda da dile getirilmektedir. Salzburg'da 1990 yılında "Müzeler ve Avrupa Mirası: Hazineler mi, Araçlar mı?" adlı sempozyumda çıkan sonuçlardan biri "müzelerin birincil görevinin, kültür zincirinin kırılmamasını sağlamak olduğu ifade edilmiştir. Bunu sağlamak için müzelerin, ziyaretçilerine imajların nasıl deşifre edileceği ve sonra da Avrupalılık kimliğinin ne olduğunu öğretmelidir önerisi getirilmiştir" (Mercin, 2007:156). Ancak bu uygulamanın olabilmesi için müze pedagojisi kavramı ortaya çıkmıştır. "Müze pedagojisinin amaçlarından ikisi şu şekilde ifade edilir: 1. Kendi kültürünü ve farklı kültürleri çok yönlü ve hoşgörülü bir yaklaşımla tanıma, benzerlik ve farklılıkları anlama ve kültürlerarası anlayış ve empatiyi geliştirme; 2. Çevreyi ve kültürel varlıkları koruma bilincini etkili bir biçimde geliştirme" (Mercin, 2010:17). Her iki maddenin ifade etmek istediği mana incelendiğinde, insanlık için önemli kazanımların elde edilmesine katkı sağlamasının yanı sıra, müzelerin özellikle ikinci maddeden de anlaşılabildiği gibi çevre ve kültür varlıklarına yönelik koruma bilinci kazandırdığı, var olan değerlerin geleceğe taşınmasına yardımcı olduğu, yani hem çevre hem de kültürel sürdürülebilirliğe katkı sağladığı görülmektedir.

Müzelerin çevre ve kültür değerlerini koruması ve geleceğe taşıması, insanların geçmişlerine saygı duymasını, takdir etmesini ve yaşatılması gerektiği bilincini kazandırır. Bu da hem iç hem de dış turizmi harekete geçirir. Turizmin harekete geçmesi demek o ülkenin tanınması, marka değerinin oluşması vb. kazanımları yanında ekonomik kalkınmasına katkı sağlaması demektir. Ekonomik kalkınma ise doğal olarak kültür ve çevreye daha fazla yatırım anlamı taşır.

Turizmde sürdürülebilirlik, bölgesel ya da doğal zenginliklerin, korunup geliştirilerek çekiciliğinin ve sürekliliğinin sağlanması anlamındadır. Sürdürülebilir turizm, insanın etkileşim içinde olduğu çevrenin korunarak, kültürel ekonomik ve biyolojik çeşitliliğinin devam ettirildiği ve söz konusu bölgeye gelen turistlerin

ekonomik, sosyal ve estetik ihtiyaçları ile gelecek nesillerin aynı ihtiyaçları karşılayabilmelerini amaçlayan bir yönetim şeklidir (Giritlioğlu ve Bulut, 2015:26).

Müzelerin farklı kültür-sanat dallarına ait koleksiyonları barındırdığı ve bunları eğitim amaçlı kullandığı bilinmektedir. Halk bilimi müzeleri bunlardan biridir. Demir'e (2012:185) göre müzeler, modern çağın geçmişi devraldığı kurumlardan biri olarak bir bellek mekânıdır ve günümüzde çoğu kez kültürel bellek yerine de kullanıldığı hissedilen geleneğin bellek, gelenek, müze arasındaki konumu incelenmeye değerdir. Belleğin geçmişi şimdide yaşatma gücü ve yetisi kültürel bellek ya da sözel bellek tartışmaları bağlamında ele alındığında gelenek ve sürdürülebilirlik kavramlarını çağrıştırıcı niteliktedir.

Kültürel sürdürülebilirliğe katkı sağlayan müze türleri irdelendiğinde, Halk Bilimi, Etnografya, Sanat, Arkeoloji, Kent Müzeleri ve Müze evler öne çıkmaktadır. Çünkü bu müzelerin koleksiyonları, insanların elinden çıkan ürünlerden oluşmuştur. Bu ürünlerin neredeyse tamamında tarih, yaşanmışlık, hikayeler, değerler, metaforlar, semboller, kısacası kültür unsurları yer alır. Bu unsurların sadece toplanması, korunması ve onarılarak sergilenmesi dahi tek başına sürdürülebilirlik için yeterlidir. Ancak müzeler bununla yetinmemektedirler. İnsanları eğitmektedirler. Onlar okul dışı eğitim ortamları olarak kendilerinin öğrenmeyi daha istekli ve kalıcı hale getirdiklerini belirtmektedirler. Çünkü Mercin'in de (2017) belirttiği gibi, "müzeler, bireye okulda sunulamayacak kadar değerli ve eşsiz eserler, cihazlar, belgeler, araç-gereçler ile yaşanmışlıklar sunar. Ayrıca müzeler, bireyin eser ve ürünler hakkında bir kitapta elde edemeyeceği gerçek boyutlarını sunar ve onların hissedilerek algılanmasına yardımcı olur…müzeler öğrenmeyi motive eden, dikkat çeken, algılamayı kolaylaştıran, öğrenmenin bir kişiye bağlı olmaksızın bireysel olarak da elde edilebilmesini kolaylaştıran; bilgiyi dolaysız olarak aktaran, oyunlaştıran, tanıtan ve eğlenerek öğrenmeyi sağlayan unsurları da içerirler" (Görsel 1 ve 2).



Görsel 1. Tiflis Kent Tarihi Müzesi-Gürcistan



Görsel 2. Kent Müzesi, Tarihi Fotoğraflar, Uşak.

Çevresel Sürdürülebilirlik ve Müzeler

Çevre, tüm canlıları yaşamları boyunca çevreleyen bir ortamdır. Bu ortam bazen yaşam için zorunlu unsurları içerirken bazen de kültür için bir esin kaynağı olabilmektedir. Diğer bir ifade ile çevre, "insana etki yapan her şeydir. Bunun içinde insanın kendisi de vardır. Toplumsal bir varlık olarak insan; içinde yaşadığı toplumsal çevrede toplumun bütünleyici bir üyesi olarak çeşitli ilişkiler ve etkileşimler içerisinde bulunur. Çevre, insanı etkileyen toplumsal, fiziksel, kimyasal ve biyolojik tüm sistemleri kapsamaktadır (Yiğit ve Bayrakdar, 2006).

Çevrenin sürdürülebilirliği insanın hayatını sürdürmesi ve yaşam kalitesinin niteliği ile doğrudan ilişkilidir. Olağan iklimler olağan dışı biçimlere dönüştüğünde insan hayatını tehdit ederken; doğal yaşamın korunması, insanı eğlendiren ve dinlendiren fiziki ortamlar ile insan yapımı değerlerin tahrip edilmesi ise nitelikli yaşamın ve belleğin yok olması anlamına gelmektedir. Bu kaygılardan dolayı hükümetler çevreyi korumak ve sürdürülebilir kılmak için birçok yaptırımlar uygulamaktadır. Ancak buna rağmen ekonomik hırs, duyarsızlık, değer vermeme, eğitim eksikliği, insanların kişisel ihtirasları vb. sebeplerden dolayı maalesef çevre sürekli zarar görmekte, hatta yok olmaktadır.

Çevresel sürdürülebilirlik adına her yıl geleneksel olarak yapılan farkındalık oluşturma amaçlı yarışmalardan tutun da, basılı ve sayısal yayınlar, kampanyalar, STK'ların uygulamaları gibi birçok kurum ve kuruluş çaba sarf etmektedir. Ancak bunlara rağmen çevre tahribatının engellenmesinin veya yok edilmesinin önüne istenilen düzeyde geçilememiştir. Bu yüzden bu mücadelenin her alanda devam ettirilmesi gerekmektedir. Bu alanlardan biri de müzelerdir. Çünkü müzelerin en önemli misyonlarından biri korumaktır. Özellikle *Tabiat Tarihi Müzeleri, Açıkhava Müzeleri, Ecomüzeler,* bireylerde çevre bilincinin kazandırılması, korunması ve geleceğe taşınması, yani sürdürülebilirliği açısından etkilidir.

"Ekomüze (Görsel 3-4) kavramı son yıllarda gelişen (1970-1980), değişen sosyal, ekonomik ve siyasal paradigmaların etkisiyle yerellik, yerel kimlikler, gelenekler, çevre ve toplum odaklı bir müze kavramı olarak ortaya çıkmıştır… bu müze türü sosyal gelişimin hizmetinde eğitsel amaçlı bir araç olarak kabul edilmektedir…Ekomüze projesi, sürdürülebilir turizm" (Doğan, 2011:169) gibi kavramları da içermektedir.



Görsel 3-4: Tiflis, Ecomüze, Gürcistan.

19. Yüzyılın sonları ile 20. yüzyıl başlarında fen müzelerinden türeyen ve o zamandan bu yana çok gelişen doğa tarihi müzeleri, geniş halk kitlelerine doğayı gerçekleriyle tanıtmak, doğa buluntularını güncel örneklerle sergilemek ve tabiat sevgisini aşılamak amacını taşırlar (Dilli, 2014:81). Doğa tarihi müzeleri bünyelerinde birçok obje ve nesneyi barındırırlar. Örneğin, MTA Tabiat Tarihi Müzesi, Türkiye'nin jeolojik, paleontolojik, paleoantropolojik, mineralojik, petrografik ve prehistorik arkeolojiye ait koleksiyonları ile Türkiye fauna-florasını içeren materyallerin yurt içi ve yurt dışı tanıtımını yapan yerbilimlerinin bütün evrelerini içermektedir. Müzenin ilk katı paleontolojiye, üst katı da mineraloji ve petrografiye ayrılmıştır. Paleontoloji bölümünde çeşitli bitki ve hayvan fosilleri, iskeletler, tarih öncesi bulgular; mineraloji bölümünde ise Anadolu'dan çıkartılmış madenlere yer verilmiştir. Dolayısı ile tabiat tarihi müzelerinin özellikle eğitim misyonu yerine getirildiğinde, eğitilmiş bireylerde doğa ve canlılarla ilgili farkındalığı sağlayabileceği söylenebilir. Çünkü genç yaşta elde edilen bilgiler, eğitimi verilen konu veya konularla ilgili duyarlılığı arttıracaktır.

Dolayısı ile sürdürülebilirliğe katkı sağlayacaktır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Okul dışı öğrenme ortamı olarak kabul edilen en önemli kurumlardan biri olan müzeler, türlerinin de artmasıyla birlikte birçok misyonu yerine getirebilen bir konuma gelmiştir. En önemli misyonlarından olan toplama, koruma, onarma ve eğitim, müzelerin insanlığı doğrudan ilgilendiren konular veya insanı çevreleyen ortamların sorunlarına yönelik çözümlere katkı sağlayabileceği ifade edilebilir.

Günümüzün en önemli problemleri arasında yer alan kültür ve çevre sorunları olduğu bilinmektedir. Birçok yasa, kurum, kuruluş veya birey kültür ve çevre sorunlarının çözümü için çaba sarf etmektedir. Fakat bu çabaların sorunları tam olarak çözebilecek yeterliliğe ulaştığı söylenemez. Dolayısı ile bu çabalar artarak devam ettirilmesi gerekirken, bir yandan da müze vb. eğitim ortamlarından da yararlanılması gerekir. Çünkü müzeler diğer eğitim ortamlarından farklı olarak eşsiz imkanlar sunarlar. Müzeler, öğrenmeyi daha kalıcı hale getirebildikleri gibi, gerçek değerleri izleyicilerine sunmasıyla, müzedeki eser, obje vb. kültür ürünlerine karşı duyarlılık ile koruma bilincini kazandırabileceği ve bunları yaşatma ve geleceğe taşıma isteği uyandırabileceği, dolayısı ile sürdürülebilirliğe katkı sağlayabileceği anlaşılmaktadır.

KAYNAKÇA

Buyurgan S. ve L. Mercin. **Görsel Sanatlar Eğitiminde Müze Eğitimi ve Uygulamaları.** Ankara: Editör: Vedat ÖZSOY, Görsel Sanatlar Eğitimi Derneği Yayınları (2005). (2010) 2. Baskı.

Demir, S. (2012). *Kültürel Bellek, Gelenek ve Halk Bilimi Müzeleri*. **Millî Folklor,** Yıl 24, Sayı 95. ss:184-193.

Giritlioğlu, İ. ve E. Bulut (2015). *Yerel Halkın Bakış Açısına Göre Gaziantep Turizmi ve Sürdürülebilirlik.* **Uluslararası Sosyal ve Ekonomik Bilimler Dergisi International Journal of Social and Economic Sciences** 5 (1): ss. 25-31, 2015 ISSN: 1307-1149, E-ISSN: 2146-0086, www.nobel.gen.tr

Mercin, L. (2007). ‘‘*Müzeler ve Toplum,”* **38. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi** (**ICANAS**) Bildiri Kitabı İçerisinde. 10-15 Eylül 2007 Ankara, Türkiye, s 1206-1207.

Mercin, L. (2016). **Sosyal Bilgiler Öğretimi.** Ankara: Anı Yayıncılık. Bölüm Yazarı. Editör: Selçuk ŞİMŞEK.

Mercin, L. (2017). *Müze Eğitimi, Bilgilendirme ve Tanıtım Açısından Görsel İletişim Tasarımı Ürünlerinin Önemi*. **Milli Eğitim Dergisi,** Bahar (Mayıs) 214 (Özel Sayı), yıl 46. ss. 209-239.

Yiğit, B. ve M. Bayrakdar (2006). Okul-Çevre İlişkileri. Ankara: Pegem A Yayıncılık.

Doğan, M. (2011). *Sürdürülebilir Turizm Uygulaması Olarak Ekomüzeler ve Türkiye’nin İlk Ekomüze Projesi Hüsamettindere Köyü*. **12. Ulusal Turizm Kongresi**, 30 Kasım 4 Aralık 2011, Akçakoca, Düzce.

Dilli, R. (2014). Doğa Tarihi Müzelerinin Eğitimdeki Rolü. **Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,** Sayı 40, Nisan 2014, ss. 81.

XI. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ/SANAT ETKİNLİKLERİ

KİTAP SANATLARINDA KULLANILAN BAZI KAĞITLARIN SAFRAN BİTKİSİ İLE BOYANMASI

(THE DYEING OF SOME PAPERS USED IN BOOK ARTS WITH SAFFRON PLANT)

H.Sinem ŞANLI*
Sebahat KILIÇ BÜLBÜL**

ABSTRACT

In arts like illuminated manuscript, miniature, calligraphy, kat'ı art which play a significant role in Traditional Turkish Arts, papers which are cream, fawn-colored are preferred instead of pure white color in order not to tire eyes of. The dyeing of papers which are employed in book arts is mostly made with plants such as tea, coffee, onionskin, walnut, fruit skin and etc. The papers which are painted with saffron plant have not been encountered so far. In this research, it is aimed to dye hand-made and acid-free papers which are used in book arts with saffron plant. Handmade and acid-free papers were dyed without mordants and with mordants and 3%, 5% and 10% mordanting with sodium chloride, tannic acid and tartaric acid. Papers with different tones of saffron yellow were obtained.

Key words: Saffron, Book Arts, Vegetable Dyeing, Acid-free Paper, Hand-made Paper

Giriş

Bitkisel boyacılık geçmişten günümüze dek devam eden el sanatlarımızdandır. Bu kapsamda kimyasal ürünlerden ziyade doğal bitkilerin kullanılması tercih edilmektedir. Bitkisel boyacılıkta kullanılan bitkilerden biriside safrandır. Türkiye'de ve dünyada bazı bölgelerde 4500 yıldır yetiştirilmekte olan safran bitkisi Karabük ili Safranbolu ilçesinde bol miktarda yetiştirilmektedir ve bitkiden çok çeşitli ürünler elde edilmektedir. Lokum, kolonya, sabun, tatlılarda tat ve renk verme amaçlı, boya ve kimya sanayinde, tıp alanında vb. alanlarda safranın kullanımına sıkça rastlanmaktadır.

Kitap sanatlarımızda kullanılan kağıtların üzerine çalışma yapılırken gözü yormaması ve renginin daha doğal hale getirilmesi için, soğan kabuğu, kahve, ceviz gibi doğal bitkilerle boyanmaktadır. Safran bitkisinin boyama özelliği ve bu tür çalışmalarda kullanılmadığı göz önüne alınarak bu alanda da kullanımı amaçlanmıştır. Safran bitkisi sadece renk verme özelliğinden dolayı tercih edilmemiştir, aynı zamanda tıbben de birçok faydası bilinmekle birlikte, özellikle de bu çalışmada bakteri üretmeme özelliği göz önünde bulundurularak tercih sebebi olmuştur.

Türkiye'de; geçmişte safranın yetiştirildiği yerler Safranbolu başta olmak üzere İstanbul, Tokat, İzmir, Adana ve Şanlıurfa'dır. Safranbolu'da 40 kadar köyde safran yetiştirildiği kaydedilmiştir. 1990'lı yıllarda Türkiye'nin yıllık 1 ton civarında ithalatı olmuştur (Arslan, 1996). 2000 yılında 1000 m^2 alanda yapılan safran üretimi köylülerin yönlendirilmesiyle günümüzde Safranbolu'da Davutobası (dört aile),

Yörük (bir aile) ve Aşağı Güney (bir aile) köylerinde olmak üzere toplam üç köyde, yaklaşık 3000 m^2 alana yayılarak genişletilmiştir (Resim 1).

* Doç. Dr., Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Ankara.
** Öğr. Gör., Karabük Üniversitesi Safranbolu Meslek Yüksekokulu, Safranbolu.

İlçe tarım müdürlüğünün geliştirdiği projelerle üretim kontrollü bir şekilde geliştirilmektedir. Günümüzde ilçede 10 köyde 34 çiftçi ailesi tarafından 29,5 dekar alanda üretim yapılmaktadır ve dünyanın en pahalı baharatıdır.



Resim 1. Safranbolu ilçesinde safran bitkisinin yetiştirildiği köyler (Anonim, 2011)

Latince adı *Crocus sativus* olan bitki uzun ömürlü bir bitkidir. Mavimsi-mor yaprakları ve ortasında sarı-turuncu bölümleri bulunan çiçekleri sonbahar aylarında açar. Bu çiçekler "tepecik" veya "dil" adı verilen uzun 3 uzun ipliğe benzeyen uzantıya sahiptir (Resim 2, Fotoğraf 1 ve 2).



Resim 2. Safran bitkisinin genel görünümü (Vurdu ve Güney, 2004:2)



Fotoğraf 1. Safran çiçeği (Anonim, 2011)



Fotoğraf 2. Safranın tepecik kısımları

1. Materyal ve Metot

1.1. Materyal

Araştırmada; safran bitkisi, kitap sanatlarında kullanılan el yapımı kâğıt, asitsiz kâğıt ve mordan olarak tuz, tannik asit ve tartarik asit kullanılmıştır.

1.2. Metot

1.2.1. Ekstrakt Hazırlama

750 ml. su içerisinde 1 gr. safran 30 dk. süreyle kaynatılmıştır. Süre sonunda elde edilen ekstrakt süzgeçten süzülerek ekstrakt hazırlanmıştır (Fotoğraf 3).



Fotoğraf 3. Ekstraktların hazırlanması

1.2.2. Mordansız Boyama

Elde edilen ekstrakt tekne içine koyularak üzerine el yapımı kâğıt ve asitsiz kâğıt ayrı ayrı konularak 2 gün bekletilmiştir. Süre sonunda kâğıtlar tekneden alınarak, serin ve havadar bir yerde kurutulmaya bırakılmıştır.

1.2.3. Mordanlı Boyama

Araştırmada boyanacak olan el yapımı ve asitsiz kâğıdın ağırlığına göre %3, %5 ve %10 oranında tuz, tannik asit ve tartarik asit alınarak elde edilen ekstrakt içine ayrı ayrı konarak 30 dk. kaynatılmıştır. Süre sonunda tekneye konulan ekstrakt soğutularak içine kağıtlar ayrı ayrı konarak 2 gün bekletilmiştir. 2 günün sonunda kâğıtlar tekneden alınarak serin ve havadar bir yerde kurutulmaya bırakılmıştır (Fotoğraf 4).



Fotoğraf 4. Kâğıtların teknede boyanması

1.2.4. Elde Edilen Renklerin Subjektif Olarak Adlandırılması

Safran ile mordansız ve birlikte mordanlama yöntemiyle (sodyum klorür) mordanı ile toplam 24 adet boyama yapılmıştır. Elde edilen renklerin adlandırılması Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü uzmanlarından oluşan komisyon tarafından yapılmıştır. Adlandırmada, boyalı kâğıt

örnekleri, güneş ışığı yan taraftan gelecek şekilde beyaz bir zemin üzerinde renklerine ve ton farklılıklarına göre gruplara ayrılmıştır. Adlandırılan rengin en açığı 1, koyusu 2 ve en koyusu 3 olarak belirlenmiştir.

2. Araştırma Sonuçları

Safran bitkisi ile el yapımı kâğıt ve asitsiz kâğıt mordansız ve mordan olarak tuz, tannik asit ve tartarik asit kullanılarak boyanmış ve araştırma sonucunda elde edilen renkler değerlendirilerek çizelge 1, 2 ve 3'de verilmiştir.

Çizelge 1. Tuz mordanı ile boyanan kağıtların subjektif değerlendirilmesi

Kağıt çeşidi	Mordan cinsi	Mordan oranı	Renk adı	Örnek
El yapımı kağıt	Tuz	% 3	Sarı 2	
		% 5	Sarı 2	
		% 10	Sarı 2	
	Mordansız	-	Sarı 1	
Asitsiz kağıt	Tuz	% 3	Açık Sarı 2	
		% 5	Açık Sarı 2	
		% 10	Açık Sarı 2	
	Mordansız	-	Açık Sarı 1	

Çizelge 1'de mordan olarak tuz kullanılmıştır. El yapımı kağıt mordansız boyandığında sarı 1, %3, %5 ve %10 oranında tuzun kullanılmasıyla sarı 2 renkleri elde edilmiştir. Asitsiz kağıdın safran ile mordansız boyanmasından açık sarı 1 rengi, %3, %5 ve %10 oranında tuzun kullanılmasıyla açık sarı 2 renkleri elde edilmiştir.

Çizelge 2. Tannik asit mordanı ile boyanan kağıtların subjektif değerlendirilmesi

Kağıt çeşidi	Mordan cinsi	Mordan oranı	Renk adı	Örnek

El yapımı kağıt	Tannik asit	% 3	Açık kahverengi 1	
		% 5	Açık kahverengi 2	
		% 10	Açık kahverengi 3	
	Mordansız	-	Sarı 1	
Asitsiz kağıt	Tannik asit	% 3	Mor 1	
		% 5	Mor 2	
		% 10	Mor 3	
	Mordansız	-	Açık sarı 1	

Çizelge 2 incelendiğinde; el yapımı kağıt mordansız boyandığında sarı 1, mordan olarak tannik asit kullanıldığında %3 oranında açık kahverengi 1, %5 oranında açık kahverengi 2 ve %10 oranında açık kahverengi 3 renkleri elde edilmiştir. Asitsiz kağıdın safran ile mordansız boyanmasından açık sarı 1 rengi, mordan olarak tannik asit kullanıldığında %3 oranında mor 1, %5 oranında mor 2 ve %10 oranında mor 3 renkleri elde edilmiştir.

Çizelge 3. Tartarik asit mordanı ile boyanan kağıtların subjektif değerlendirilmesi

Kağıt çeşidi	Mordan cinsi	Mordan oranı	Renk adı	Örnek
		% 3	Sarı 3	

El yapımı kağıt	Tartarik asit	% 5	Sarı 3	
		% 10	Açık sarı 3	
	Mordansız	-	Sarı 1	
Asitsiz kağıt	Tartarik asit	% 3	Gri 1	
		% 5	Gri 2	
		% 10	Sarı 2	
	Mordansız	-	Açık sarı 1	

Çizelge 3 incelendiğinde; el yapımı kağıt mordansız boyandığında sarı 1, mordan olarak tartarik asit kullanıldığında %3 ve %5 oranında sarı 3 ve %10 oranında açık sarı 3 renkleri elde edilmiştir. Asitsiz kağıdın safran ile mordansız boyanmasından açık sarı 1 rengi, mordan olarak tartarik asit kullanıldığında %3 oranında gri 1, %5 oranında gri 2 ve %10 oranında sarı 2 renkleri elde edilmiştir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Safran dünyanın en pahalı baharatı olarak bilinmesinden dolayı, kâğıt boyamada kullanımının ekonomik olmayacağı düşünülmektedir. Ancak safranın boyar madde özelliğinin yoğunluğundan dolayı, elde edilen ekstrakt ile çok sayıda kâğıdın boyanması safran bitkisinin başka bir alanda da kullanımını mümkün hale getirmiştir. Çalışmada sarı ve tonları, mor ve gri renkleri elde edilmiştir. Boyanan kâğıtlar, tezhip, minyatür, katı' gibi sanatlarda kullanılarak alana yeni bir katkı sağlayacaktır. Safran bitkisinin doğal bir malzeme oluşu, bakteri oluşumunu engelleyici özelliğine sahip olması; üzerine çalışılacak olan değerli eserlerin uzun yıllar korunması yönünde önemli katkı sağlayacak ve önemli bir kazanım olacaktır.

Safranbolu'da, Karabük Üniversitesi Safranbolu Meslek Yüksekokulu Geleneksel El Sanatları bölümünün varlığı ve belediye bünyesinde de bu tür kursların (hat, tezhip, minyatür, katı') çok sayıda olması, Safranbolu'da bol miktarda yetişen safran bitkisinin bu alanda kullanımında kolaylık sağlayacaktır.

KAYNAKLAR

Anonim, (2011). Safranbolu Safranı, Safranbolu Kaymakamlığı Hizmet Birliği Kültür Yayınları: 25, ISBN: 978-975-98982-4-3, 1. Baskı, İstanbul.

Arslan N., Gümüşçü, A. (1996). Türkiye'nin İthal Ettiği Bazı Baharatlar: Standart Yıl 35, Sayı 140.

Vurdu, H., Güney, K. (2004). Safran Kırmızı Altın, Gazi Üniversitesi Kastamonu Orman Fakültesi, ISBN: 975-92006-0-0, Bizim Büro Basımevi, Ankara.

XI. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ/SANAT ETKİNLİKLERİ

OSMANLI DÖNEMİNDEN GÜNÜMÜZE FİNCAN ZARFLARI

(METAL CUP HOLDERS SINCE OTTOMAN PERIOD TILL TODAY)

Müjgân EMRE*

ABSTRACT

The coffee that came to the Anatolian lands during the Ottoman period became indispensable for daily life. While some of the Sultans of Ottoman period banned coffee, Suleiman the Magnificent appointed a “coffee responsible” in the palace. The habit of drinking coffee spread to every part of the society which has led to the emergence of many coffee related tools.

The fact that the first coffee cups in the Ottomans did not have handles caused the emergence of cup holders made of different materials. The most precious examples were made of precious stones such as emeralds, diamonds, rubies, sapphires, agates, jades, turquoise, pebbles and lapis lazuli as well as metals such as gold, silver and gilded copper.

Metal cup holders which have embellished glass cases of houses since Ottoman era and which were processed by serious hand work, have undertaken a traditional function in addition to their aesthetic jewelry artifact values.

In this study, metal cup holders since the Ottoman period till today were examined and presented in terms of their daily use and technical features through the information in the literature.

Key words: Ottoman, metal cup holder, coffee, jewelry.

GİRİŞ

Anavatanı Habeşistan (bugünkü Etiyopya) olan kahve 13.yy. başlarında Yemen'de keyif verici bir madde olarak dikkat çekmiş, oradan bütün Arap Yarımadası'na yayılıp, 16.yy. başlarında da tüccarlar ve hacılar aracılığıyla İstanbul'a ulaşmıştır (http://www.antikalar.com/osmanli-sarayi-hazinesiden-fincan-zarflar).

Kahve ve kahvehane, İstanbul’un gündelik hayatında yerini XVI. yüzyılın ikinci yarısından itibaren alacak olsa da, kahve kültürünün, henüz kahvehaneler açılmadan, başta saray mutfağı olmak üzere ilmiye konakları ve tekkelerde tanındığı, hatta “Kanuni’nin Topkapı Sarayı’ndaki Has Oda hizmetinden sayılmak üzere bir ‘kahvecibaşılık’ görevi tahsis ettiği bilinmektedir” (Uzunçarşılı, 1984, s.327). Sultan II. Abdülhamid Dönemi “dede devam eden (Osmanoğlu; 2008, s.32) kahvecibaşılık görevi, sadece padişah için değildi. Valide sultanın, yetişmiş olan şehzadelerin, darüssaade ağasının, sadrazamlarında özel kahvecibaşıları vardı. Padişah, sefere gideceği zaman, hususi bir hayvan kahve takımlarını taşırdı (Bakla; s.32,33)

Pek çok kaynakta, İstanbul’da ilk kahvehanenin 1550’lerin başında şehir ticaretinin en canlı merkezi olan Tahtakale’de Halep’ten gelen Hakem ve Şam’dan gelen Şems adındaki iki kişi tarafından açıldığını yazmaktadır. 17. yüzyıl tarihçisi Peçevî İbrahim Efendi açılan ilk kahvehaneyi yazılarında detaylıca anlatır. Tarihçinin anlatımına göre, Tahtakale de açılan bu ilk kahvehane keyfe tutkun İstanbulluların özellikle de okuryazar kısmından zariflerin toplanma mekânı olur. Kahvehaneye gelenler gruplar halinde meclisler kurarak kimi kitap okur, kimi tavla ve satranç oynar.

* Öğr. Gör., DEÜ. İzmir Meslek Yüksekokulu Kuyumculuk Ve Takı Tasarımı, İzmir.

Sanat Tarihçisi-Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Uzmanı BİLİRGEN; “Osmanlı Saray Hazinesi’nden Fincan Zarfları” makalesinde; 1680 tarihli hazine defterinde, "Biniş kahvecileri yed'inde olan eşyadır." Başlığı altında birçok eşyanın yazılı olduğunu ancak, "küçük fincanlar maa tabak (tabaklı)" gibi ayrıntılar arasında zarf adına rastlanmadığını belirtmektedir. (Bilirgen;2002,) Aynı yüzyıla tekâmül eden minyatürlerde de fincanların zarfsız resmedildikleri görülmektedir. Bu bilgiler Osmanlılarda ilk kahve fincanlarının kulpsuz ve zarfsız olduğunu göstermektedir.

Osmanlılar kahveyi keyif verici, uyarıcı, aynı zamanda zararlı bir alışkanlık olarak görüp, haram saymışlardır, bu sebeple zaman zaman yasaklandığı bilinir. Sultan IV. Murat (1623-1640) döneminde, içki, tütün ve kahve gibi keyif verici tüm maddelere katı yasaklar getirilmiştir. Bütün bu kısıtlamalara karşın, kahve Osmanlı kültürünün önemli bir parçası olmuştur.

OSMANLIDAN GÜNÜMÜZE FİNCAN ZARFLARI

Osmanlı döneminde kahve kültürünün yaygınlaşmasıyla kulpsuz olan fincanları hem korumak hem de kahve içenin elinin yanmasını önlemek için fincan zarfları tasarlanmıştır.

Fincan zarflarını yapıldıkları malzemenin türlerine göre üç grupta toplayabiliriz: Madenden yapılanlar (gümüş, pirinç, bakır, altın), sert ve hoş kokulu ağaçlardan yapılanlar (abanoz, kuka, ödağacı); bağa, fildişi, boynuz gibi maddelerden yapılanlar. Madeni zarfların yapımında kullanılan başlıca teknikler, kakma, kalem işi, telkâri, tombak ve mıhlamadır. Bunların dışında savatlı, mercanlı, değerli taşlarla kakmalı zarflar da imal edilmiştir(http://www.kahve.gen.tr).

Osmanlı dönemi kahve fincan takımının bir parçası olan zarf, örnekleri çoğunlukla metaldir. Bu örnekler incelendiğinde her birinin birer sanat eseri olduğu işlevinden daha çok görselliğinin ön plana çıktığı görülür.

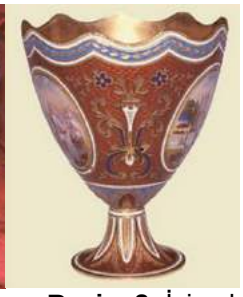
Osmanlıda kısa sürede toplumun her kesimine yayılan kahve içme alışkanlığı, kahveyle ilgili birçok eşyanın da kullanılmasına yol açmıştır. Saraylarda ve zenginlerin konaklarında konuklara yapılan kahve ikramları önemli bir ritüel gibiydi. “Kahve ikramını üç ya da dört genç kız yapardı. Kızlardan biri sırmalı, inci ya da elmas ile süslü kadife, atlas mangal örtüsünü, ikinci kahve tepsisiyle fincan ve zarfları taşırdı. Üçüncü kız içinde kor halinde ateş bulunan stile (mangal) oturtulmuş kahve ibriğini getirir, dördüncüsü fincanları doldurup zarflara yerleştirerek konuklara birer birer ikram ederdi”(Bilirgen;2002, s. 99). Kahve ikramının en gösterişli eşyası şüphesiz fincan zarfları olmuştur.

Topkapı Sarayı Hazinesinde bulunan en erken tarihli fincan zarfı örneği 1147 (1734) tarihlidir. Bakır üzerine çok renkli soğuk mineli örneğin dibinde, "Amel-i Hasan usta" imzası okunur (Env. No. 2/6472). "Amel-i Eşref" imzalı diğer bir mineli örnek de 1175 (1761) tarihlidir (Env. No. 2/6470)(Bilirgen;2002, s. 99). Günümüze ulaşabilmiş fincan zarfı örneklerinin 18. yy sonu 19. yy başı tarihli olmasından dolayı o tarihlerde kullanımının arttığı anlamına gelebilir. “Nitekim Hazine'ye kayıtlı Sultan II. Mustafa (1757-1774) dönemine ilişkin mineli fincan zarfları ve bazı özel koleksiyonlarda yer alan Sultan I. Abdülhamit (1774-1789) ve Sultan III. Selim (1789-1807) tuğralı gümüş zarf örnekleri” (Bilirgen;2002, s. 100). ile özel müzayedelerde satışa sunulan Sultan II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909) tuğralı gümüş fincan zarfları bu görüşü destekler (http://www.antikalar.com).

Zarflar genellikle, ağız kısımları fincanınkinden biraz aşağıda olmak üzere, dudak payı bırakılarak yapılırdı. Fincan ve zarfının yapımında altın, gümüş ve yaldızlı bakır gibi madenlerin yanı sıra, akik, yeşim, firuze, necef, kantaşı, yıldıztaşı ve lapis lazuli gibi değerli taşlardan ya da boynuz, bağa, fildişi, sedef, pelesenk, abanoz, kuka, sandalağacı, kiraz ve hindistan cevizi gibi organik maddelerden yapılan

zarflarda çok değişik süsleme teknikleri uygulanmıştır. Bunların başlıcaları bakır üzerine altın yaldız (tombak), bakır, gümüş ve altın üzerine mine, savat, kabartma, oyma, kazıma, ajur ve telkâridir. Bu fincan zarflarının Sultan ve zengin kimselere yapılanları, mıhlama (değerli taş yerleştirme) teknikleri ile bezenerek daha da zenginleştirilmiştir. Sıradan halkın ise; gümüşten ekseriya bakırdan, üzerinde az işçiliğin olduğu fincan zarflarını kullandıkları, gümüşten olanlarında dönemin padişahının tuğrasının ve sah damgasının olduğu bilinmektedir.

Mıhlama ile üzerleri kısmen bezeli zarfların yanında, değerli taşlar ile sıvama kaplı ya da tümüyle değerli taş dokudan, örme, elmas, zümrüt, yakut ve safir gibi taşların kullanıldığı fincan zarfları en gözde örnekleri oluşturur. Yerli üretimlerin yanında, Avrupalı ustalar da, Osmanlı pazarına yönelik özel sipariş üzerine fincan zarfları üretiyorlardı. Özellikle, altın üzerine mine işlemeli ürünlerde, başta İsviçre olmak üzere, Fransa ve Avusturya gibi ülkeler en iyi nitelikteki fincan zarflarını yapmışlardır.

Resim 1: 19. yy Osmanlı karı koca fincan ve zarfları. **Resim 2:** İçine küçük müzik düzeneği yerleştirilmiş fincan zarfı. 19. yy. Avrupa env.no: 2/2333. Kaynak: http://www.antikalar.com.

Zeki Kuşoğlu; Türk kültüründe geleneksel bir yer edinen fincan zarflarına şu örneği vermektedir; “Eskiden, karı koca zarfları vardı. Zifaf gecesi yemekten sonra namazını kılan damat ve geline ikram olarak bir çift güzel zarflı fincan içinde kahvesi bulunan tepsi sunulurdu. Kendi özel kutusu içinde bir ömür boyu saklanan bir çift fincan ve zarfına karı koca zarfı denirdi” (Kuşoğlu; 1987, s.28) İlginç bir model de, içlerine küçük müzik düzeneği yerleştirilmiş fincan zarflarıdır. Bunlardan birisi Hazine'ye 2/2331 envanter numarasıyla kayıtlı mineli altın zarftır(Bilirgen;2002,s.99).

Osmanlı döneminde çeyiz listesinde dahi yer alan fincan zarfları, Avrupa’nın fincanlara kulp tasarlaması ve savaş zamanı lüks tüketim ürünlerin üretimlerinin azalması ile zaman içerisinde bir dönem gözden kaybolmuştur.

Günümüz fincan zarflarının bakır işlemeciliği yapan yerlerde geleneksel yöntemlerle üretildiği bazı firmaların özel koleksiyonlarında da modern çizgisiyle azda olsa devam ettiği görülmektedir.

SONUÇ

Kahve üzerine yazılmış birçok kitap, makale, şiir tarihi belge olmasına rağmen fincan zarfları ile ilgili tam kapsamlı bir çalışmaya rastlanmamıştır. Türk kültürü içerisinde önemli bir yere sahip kahve fincanlarının, işlevsel yanı düşünülerek ortaya çıkardığı fincan zarfları 18.yy’da birer sanat objesi gibi tarihe yazılmıştır. Ortaya çıktığı Osmanlı döneminden günümüze az sayıda örnek kalmıştır. Etnografya müzelerinde daha çok görebileceğimiz fincan zarflarının önemli bir kısmı diğer tarihi eserlerimiz gibi, çok değişik yollarla ve çok düşük değerlerle gerek yurtiçi gerekse yurtdışındaki özel koleksiyoncuların eline geçmiştir.

Kahve keyif veren içecek olmasının ötesinde, tarihi geçmişi içinde Türk kültüründe geleneksel değerler açısından önemli bir yere sahiptir. Türk kahvesi Osmanlıdan günümüze, özel konukların ağırlanması, dost sohbetlerin yoldaşı, sosyal siyasal söylemlere cesaret, geleceğin habercisi olmuştur. Tüm bunlara estetik değer katan, içimini daha da keyifli kılan Fincan Zarfları işlevinin ötesinde bir saygınlık sembolüdür.

KAYNAKÇA

BAKLA, Erdinç; "Tophane Lüleciliği-Osmanlı'nın Tasarımdaki Yaratıcılığı Ve Yaşam Keyfi", Antik A.g. Kültür Yayınları, İstanbul 2007.
BAYKAL, Bekir Sıtkı; " Peçevi Tarihi, Cilt: II", Kültür Bakanlığı, Ankara 1981.
BİLİRGEN, Emine; "Osmanlı Saray Hazinesi'den Fincan Zarfları", Antik ve Dekor, sayı: 72, İstanbul 2002, 98-100s.
Kuşoğlu, M. Zeki, "Osmanlı Fincan Zarfları", Antika, sayı: 26, 1987.
OSMANOĞLU, Ayşe; "Babam Sultan Abdülhamid", Selis Kitaplar, 2. Baskı, İstanbul 2008.
TANSUĞ, Sabiha; "Türk Kahvesi Töreni", Türkiyemiz, Sayı: 47, 1985.
UZUNÇARŞILI, İ.H. ;"Osmanlı Devletinin Saray Teşkilatı 1888-1977". Türk Tarih Kurumu Ankara 1984.

http://www.antikalar.com/osmanli-sarayi-hazinesiden-fincan-zarflar/Osmanlı Saray Hazinesi'nden Fincan Zarfları. Emine BİLİRGEN Sanat Tarihçisi-Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Uzmanı.
https://www.peramuzesi.org.tr/Images/pdf/ogretmen-kitapcik/kutahya.pdf

XI. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ/SANAT ETKİNLİKLERİ

DERİ SANATININ GELİŞMESİNDE AHİLİK KÜLTÜRÜNÜN ÖNEMİ

(THE IMPORTANCE OF AHI CULTURE IN THE DEVELOPMENT OF THE ART OF LEATHER)

Canan ERDÖNMEZ*

ABSTACT

Ahi Organisation founded by Ahi Evren in Anatolia were based upon 4 grounds as morals, intelligence, science and hard-work. Ahi Evren strove for improving the economic situation of the public, people to have a profession and saving them from the religious abuse. In Ahi –Order, carrying out commercial activities and cooperation and collaboration in business life were regarded as significant and doing a good job and specialising in one's field were thought to be social duties and responsibilities. Because of its this feature, Ahi brothers had an exemplary unity and cooperation among themselves. By aiming to make artists and craftsmen puissant in terms of capital by collaboration, the quality and productivity were improved in goods and services production by cost reduction. There were thirty two guilds in Ahi Community and the most respected one was leather craft. Leather-men used to have a lodge in every town. And these gathering locations were called *"Ahi Evren Derimi"*. Chosen among the tradesmen, there were an eight-people board at the top of Ahi Organisation. This board was called senior officers and the head of the department of senior officers was called *"Sikh"*. Except for Sikh, there was also a *"yigitbas"* among the officers. Yigitbas was the person who was responsible for implementing the made decisions and the ones related to the board. Yigitbas used to walk around among the tradesmen, check the quality of the goods and report to the officers. Each craft had its own board and Sikh. When it was necessary, the crafts held a meeting and the moderator would be one from the leather-men. Leather-men were assume to have full knowledge of thirty- two crafts and leather making was regarded as the most important of all.

GİRİŞ

Anadolu'da Frigler, Hellenler, Bizanslılar devirlerinde de gelişmiş bir dericilik bulunduğu bilinmektedir. Bunlara ek olarak Horasan Bölgesi'nden Anadolu'ya gelen bir Türk dericiliği söz konusudur. *Şeyh Nasiruddin Ebül-Hakayık, Mahmut B. Ahmet el Hoyi* önce Horasan'da dericilerin içinde gerçekleştirdiği Ahilik örgütünü Anadolu topraklarına getirmiş ve geliştirmiştir. Türk dericiliğinin Ahi Evren ile başladığı kabul edilir.

Anadolu Selçuklu Uygarlığında Ahilik Kültürü

'Ahi' sözcüğünün kökeni konusunda dil bilimcileri arasında görüş birliği yoktur. Ahi kelimesi, Arapça 'kardeş' anlamına gelmektedir. Ahilik hem sosyal hem de kültürel yapılara ait bir terim olarak; birbirini seven, birbirine saygı duyan, yardım eden, fakiri gözeten, yoksulu barındıran, işi kutsal, çalışmayı bir ibadet sayan, din ve ahlak kurallarına sıkı sıkıya bağlı esnaf ve sanatkârların iş teşkilatı manasını taşır.

Ahi teşkilatının kurucusu Ahi Evren Azerbaycan'ın Hay şehrinde doğmuş, 1205 yılında Kayseri'ye gelmiştir. Ahi Evren, burada bir deri imalathanesi (tabakhane) kurar. Kayseri'de devletin desteği ile debbağları (dericileri) ve diğer sanatkârları da içine alan büyük bir sanayi sitesinin kurulmasına ve esnaf

* Öğr. Gör. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarım Bölümü, Moda Aksesuar Tasarım Ana Sanat Dalı, İzmir.

sanatkârların teşkilatlanmasına öncülük etti. Bu yüzden tarih boyunca Debbağların Pir'i olarak tanınmıştır.[2]

Ahi birliklerinin kuruluş amacı; Orta Asya'dan Anadolu'ya göç eden Türkmenler arasında yer alan çok sayıdaki sanatkârlara kolayca iş bulmak; bu kişilerin Anadolu'daki yerli Bizans sanatkârları ile rekabet edebilmesini sağlamak, piyasada tutunabilmek için yapılan malların kalitesini korumak, üretimi ihtiyaca göre ayarlamak, sanatkârlarda sanat ahlakını yerleştirmek, Türk halkını ekonomik olarak bağımsız hale getirmek, ihtiyaç sahibi olanlara her alanda yardımcı olmak, ülkeye yapılacak yabancı saldırılarda devletin silahlı kuvvetleri yanında ülkeyi savunmak ve yerleşim bölgelerinde Türk - İslam kültürünü yaymak şeklinde tanımlanmıştır.[3]

Bir debbağ olan Ahi Evren, ayakkabıcı ve saraç esnafını yanına toplayarak örgütlemiştir. Ahi birliği önce dericilik alanında başlamıştır. Bir süre sonra esnaf kolları 32 kola ayrılmıştır. Günümüzde bu esnaf kollarının sadece 26'sı bilinmektedir. Bu esnaflar; *Tabak, saraççı, semerci, köşker*[4]*, mazman*[5]*, eskici, demirci, silahcı, çilingir, sabancı*[6]*, ekmekçi, berber, hamamcı, koşumcu, tahalcı*[7]*, kuyumcu, kendirci, abacı, külahçı, mumcu (çıracı), bakırcı, savatcı*[8]*, fakcı(tuzakçı), kuşçu, evci*'dir.[9]

Deri Sanatının Gelişmesinde Ahilik Kültürünün Önemi

Ahi Evren'in Anadolu'da kurduğu Ahilik teşkilatı ahlak, akıl, bilim ve çalışma olmak üzere dört temel esas üzerine kurulmuştur. Ahi Evren'in deri işçiliği ve teşkilatında çok başarılı bir kişi olduğu, belgelerden anlaşılmaktadır. Ahi Evren, halkı ekonomik durumunu iyileştirmek, meslek sahibi olmasını ve din sömürüsünden kurtarmak için çalışmıştır.

Ahilik; ekonomik faaliyette bulunmayı, iş ve çalışma hayatında dayanışma ve iş birliğini önemli bir değer olarak görmüş, iyi işler yapmayı sahasında ilerlemeyi, toplumsal görev ve sorumluluğun icapları arasında saymıştır. Bu özelliği ile Ahiler kendi aralarında da büyük bir yardımlaşma ve dayanışma örneği sergilemişlerdir. İşbirliği ile esnaf ve sanatkârların, sermaye açısından daha güçlü bir konuma getirilmesi hedeflenerek, maliyetlerin düşürülmesi mal ve hizmet üretiminde kalite ve verimliliğin arttırılması sağlanmıştır. Komşusu aç iken tok yatanın ağır bir dille suçlandığı bu düşünce sistemine sosyal adalet ve sosyal dayanışmanın önemli bir yeri olmuştur.

Ahi teşkilatında kalite anlayışı, müşteri odaklı üretim ve her kademede yürütülecek eğitim anlayışından geçmektedir. Mal ve hizmet üretimi, iyi eğitilmiş çırak, kalfa ve ustalardan oluşan personel kadrosuyla sağlanırmış. Ahi Evren, ilk olarak esnafın denetlenmesine ve özellikle de eğitilmesine önem vermiştir her esnafın sağlam iş yapıp yapmadığını, müşterilere karşı davranışlarını kontrol etmiş, üretilen malların kaliteli ve standartta olmasına çalışmıştır. Ayrıca tüketici haklarını korumak amaçlı bir takım önlem almıştır. Bunun en güzel örneği şöyle açıklanmaktadır:

---

[2] Sakaoğlu, Akbaylar, **a.g.e.,** s.102-103
[3] Neşet Çağatay, **Bir Türk Kurumu Olarak Ahilik,** Ankara 1974, s.90-95;
[4] **köşker:** ayakkabı tamircisi
[5] **Mazman:** kıl ip büken, çuval dokuyan, keçe yapan kimse
[6] **Sabancı:** çift süren hayvanların koşulduğu demir ucu tarım aracı
[7] Tahalcı: buğday öğüten kişi
[8] Savatçı: gümüş üzerine nakış yapan kişi
[9] Necdet Sakaoğlu, Nuri Akbaylar **Derinin Anadolu'da Bin Yıllık Öyküsü,** Orjin Group, İstanbul, 2002**,** s.206

"Ahi Evren, ayakkabıcı esnafının bulunduğu çarşıdan geçerken onların yaptığı ayakkabıları inceleyerek, hileli gördüklerini kesip dama atar. Dükkân kapatılır ve ayakkabı ustasının peştamalı kapının kilidine bağlanırdı. Müşteriye de yeni bir ayakkabı verilerek tüketicinin mağduriyeti önlenirdi. Bunun haberi esnaf arasında hızla yayılır, filanca ustanın pabucu dama atıldı, denilirmiş. Pabucu dama atılan usta, utancından haftalarca insan içine çıkmaz, kimsenin yüzüne bakamaz, kendini atfettirmek için elinden geleni yaparmış çoğu zaman da bunlar yeterli gelmez, terki diyar etmek zorunda kalırmış." Mesela, çizmeci ve ayakkabıcıların mamullerinin iyi olması gerekirdi. Eğer mamul, günü dolmadan delinirse cezalandırılırdı. Cezası akçe başına iki gün hapisti. Fakat yüz veya sahtiyan delinirse suç debbağındı.[10]

Ahi birliklerinde aynı meslekte faaliyet gösteren esnaf ve sanatkârların genellikle bir çarşısı varmış. *'Bedesten'*,[11] *'Arasta'* veya *'Uzun Çarşı'* denilen bu işyerlerinde aynı meslek kolunda çalışanlar da bir arada bulunurlarmış. Sabahleyin ilk müşterisiyle alış - veriş yapan bir esnafa ikinci müşteri gelirse; komşusu, henüz alış - veriş yapmamışsa, esnaf, müşteriye bütün samimiyetiyle şöyle dermiş;

"Kusura bakma efendim, Allah bereketini vere, ben bu sabah siftah yaptım. Senin istediğin mal karşı dükkânda da var. O daha siftah etmedi. Siz oradan alın."

Ahi Evren bir mahalle oluşturacak kadar çok olan deri atölyelerinde, Ahilerin derileri debbağlanmasını sağlarken, Türkmen kız ve kadınlarını organize ederek onları örgücülük ve dokumacılığa yöneltmiş, debbağlanan derilerin yünlerini işlemeyi ve onların değerlendirilmesini gerçekleştirmiştir. Debbağcılar mahallesinin yanında Kulahduzlar Mahallesi yani Örgücüler mahallesinin bulunması, Debbağlar mahallesinde işlenen derilerin yünlerinin Örgücüler mahallesine gönderildiğini ve burada Bacılar tarafından işlendiğini göstermektedir. Kısaca, Ahilik çeşitli sanat kollarına mensup erkeklerin kurduğu bir teşkilat olduğu gibi Bacılık da, kadın el sanatlarını icra eden kadınlar arasında gerçekleşen sanatkârlar kuruluşu olmuştur. Çadırcılık, keçecilik, boyacılık, halı ve kilimcilik, oya ve dantelcilik, dokuma ve örgücülük, nakışçılık, çeşitli kumaşların imal edilmesi ve bunlardan giysi yapımı **Bacılar Teşkilat**ının ilgilendiği sanat alanları olmuştur.[12] Daha sonraki dönemde, Yeniçerilerin kullandıkları *"bükme elif taç"* adı verilen ak börklerinin, askeri üniformalarının ve diğer giysilerinin Anadolu Bacılarının atölyelerinde imal edildikleri bilinmektedir.

Bacılar Teşkilatının en iyi bilinen faaliyet alanlarından biri de Ahi tekke ve zaviyelerine misafir edilen konukların ağırlanması ve onlara karşı gösterilen hizmet çabaları olmuştur. O dönemde kitleler halinde Anadolu'ya göç eden Türkmen zümrelerinin kısa bir süre de olsa barındırılmaları, ağırlanmaları ve yeni ortama uyum sağlayabilmeleri devlet kadar Ahi zaviyelerinin de sorumluluk alanında bulunmaktayken, bu tekkelere konuk edilenlerin yedirip içirme ve barındırma hizmetlerinin Bacılar tarafından yürütüldüğü, kaynaklardan alınan bilgiler arasındadır. Ahilikte erkeklere *"eline-beline-diline sahip ol"* öğüdü verilirken, Bâcıyân-ı Rûm Teşkilâtı da kadınlara *"aşına-işine-eşine sahip ol"* öğüdü verilmiştir. Böylece Anadolu'da aile temeline dayalı sağlam bir cemiyet hayatı oluşmasında da etken olmuşlardır.[13]

---

[10] Çağatay, **a.g.e.,** s.96

[11] **Bedesten:** Kumaş, mücevher vb. değerli eşyaların alınıp satıldığı kapalı tarihî çarşı. http://www.tdk.gov.tr, Ocak 2008

[12] Ethem Cebecioğlu**, "Bacıyn-ı Rüm",** Türk Aile Ansiklopedisi, T.C.Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları, Ankara 1991, c.lll, s.651 -655.

[13] Döğüş**,** http://osmanli.org.tr/dosyaara.php?bolum=4&id=262

Deri sektörünün günümüzdeki gücü böyle bir mirasın gücünden gelir.

KAYNAKÇA

BARIŞTA, H.Örçün**, Türk El Sanatları,** Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1998

CEBECİOĞLU**,** Ethem **"Bacıyn-ı Rüm",** Türk Aile Ansiklopedisi, T.C.Başbakanlık Aile Özköse, **a.g.e.** s.272

ÇAĞATAY Neşet, **Bir Türk Kurumu Olarak Ahilik,** Ankara 1974,

GARGI Zeynep, **Orta Asya'dan Osmanlı'ya Türk Deri Sanatı ve Aksesuarları Üzerine Bir Kimlik Araştırması,** (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2007)

ÖGEL, Bahaeddin **Türk Kültür Tarihine Giriş V,** Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara

SAKAOĞLU Necdet, AKBAYLAR Nuri, **Derinin Anadolu'da Bin Yıllık Öyküsü,** Orjin Group, İstanbul, 2002

SALMAN Doç. Dr. Fikri **"Başlangıcından Anadolu Selçukluları Sonuna Kadar Türklerde Kıyafet Biçimleri "** Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Erzurum, 2013

YELMEN, Hasan **"Türk Dericiliği 2400 Yaşında"** (Birinci Baskı), Derimod Yayınları, İstanbul, 2005

XI. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ/SANAT ETKİNLİKLERİ

ÇAĞDAŞ TÜRK ÖZGÜN BASKI RESİM SANATI'NDA YEREL VE ULUSAL ETKİLER
(LOCAL AND NATIONAL IN CONTEMPORARY TURKISH ORIGINAL PRINTING PICTURE ART EFFECTS)

Mustafa Kürşat GÜNEBAKMAZ*
İbrahim ÇOBAN**

ABSTRACT

As a means of expression, it has become a well-known fact that the socio-cultural structure of art has emerged as an area where societies need everywhere. On this point, it is clearly observed that the field of painting art, which has developed with the contribution of artists in Anatolia, brought to the square.

It was laid with the establishment of the first base of the Contemporary Turkish Printmaking Art Sanay-i Nefise school. The printing press, which went on its way to express its continuity with the Republic in different perceptions of art, showed itself in every field of the art period and in this respect, artists started to give education in İstanbul for printing pictures from abroad. This situation has been sent to Europe for education.

After the birth of Sanay-i Nefise in Anatolia, the beginning of education in Gazi Education Institute Painting-Business Department and Marmara University in the field of Original Print Painting has been important in bringing up qualified artists and contributed to the Contemporary Turkish Original Print Painting Art. The artists who gave this work in the field had the opportunity to express their thoughts, and in time they started to produce works that would become aware of their individual works in the field of original print painting.

In the art scene which is in search of contemporary art, local and national cultural life style and figurative gerke are presented to the audience in an abstract understanding. The IMOGA Graphic Arts Museum, İstanbul Ex-libris Association and other private and public areas.

This work; Süleyman Saim Tekcan, Mürşide İçmeli, Hayati Misman, Mustafa Aslıer and Ergin İnan's works on local and national culture and examined the literature in the context of the subject and analyzed the qualitative research methods and compositions in the paintings. it is thought that artists will bring a different perspective.

Key words: Contemporary Turkish Printmaking Art, Contemporary Art, Local Culture Effects

GİRİŞ

Özgün baskı resim; Sanatçının bireysel bir düşünce ortamından elde ettiği izlenimleri farklı kalıplar kullanarak somut bir görüntüye dönüştürme çabasından doğan bir eylem ile ortaya çıkmıştır. Türkiye'de özgün baskı olarak nitelendirilen bu alan geçmiş dönem yazılı metinleri açıklığa kavuşturmada kullanılan minyatür resimlerin etkisi ve aynı zamanda Anadolu'da halk sanatları olarak belirlenen halı, kilim veya işleme örneklerinde kullanılan renk, çizgi ve biçim üsluplarının kullanımı, günümüzdeki özgün baskı resim sanatının oluşmasında da önemli bir etken olarak belirmiştir.

Türkiye'de ilk olarak, Almanya'da geliştirilen taş baskı (Litografi) tekniği ile harita ve kitaplar basılmıştır. Aynı zamanda yer yer halk resimleride bu teknikle

* Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Öğrencisi.
** Doç., Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü.

oluşturulmuştur. Özgün baskı resimdalı ise 1883 yılında Sanay-i Nefise Mektebi'nin kurulması ile gravür (hakkaklık) bölümüde faaliyete geçmiştir. Fakat buradaki yapılan çalışmalar günümüze ulaşamamıştır. 1892 yılına kadar kapalı kalan gravür bölümü, Fransa'dan getirtilen StonislasArthusNapier ile birlikte faaliyete girmiştir. Sanatsal bir eser üretmenin yanı sıra teknik olarak kalıpların işlevsellik yönünden dersler verilmiştir. Ayrıca bir önceki tarihlerde Mühendishane ve Harbiye'de okutulan resim derslerinde taş baskı tekniği ile çoğaltma yöntemi öğretilirken ilk defa Hoca Ali Rıza'nın kendi desenlerinden faydalanarak bir baskı alması söz konusu olmuştur. Aynı zamanda bu öngörü ile öğrencilerin desen derslerini bu teknikle birleştirerek çizimlerden baskı alınmıştır (Esmer,2011,s.15,16).



Resim:1 Hoca Ali Rıza, Çeşme, 24x34 cm, Litografi, Eczacıbaşı Sanal Müze Arşivi

ÇAĞDAŞ TÜRK BASKI RESİM SANATINDA YEREL VE ULUSAL ETKİLER

Yerel; belirli bir yere özgü veya ifade edilmek istenilen düşüncenin sınır bir yapıya bağlılığını ifade etmektedir. Ulusal ise; sınırları belli olan toprak parçası üzerinde devlet yapısı içerinde hareket eden insan topluluğunun yaşam tarzı, tarih, dil ve kültürel özellikleri bakımından birliktelik oluşturduğu düşüncenin adıdır.

Türkiye'de XIX. yy başlarında sanatçıların teknik açıdan farklı yöntemler deneme süreci baskı resim alanında yenilikçi bir düşünce yapısını ortaya çıkartmıştır. Bu durum diğer plastik sanat teknikleri kadar önemli bulunmuştur. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Batı sanat algısındaki süreç Türk resim sanatçıları tarafından da takip edilmiştir (Aslıer,1985,s.34).

Türk Özgün Baskı Sanatın da, sanatçılar tarafından estetik bir anlayış ve bireysel düşünce formlarını özgün bir yapıyla ifade etmesinden bu yana, farklı bakış açılarının etkisi gözlemlenmiştir. 1936 yılından itibaren Güzel Sanatlar Akademisinde ve Gazi Eğitim Enstitüsü baskı resim atölyesinde başlayan süreç,1930-60'lı yıllar içerisinde bir arayış dönemi olmuş ve bu tarihlerde Batı'da ortaya çıkan sanat akımlarının incelenmesi Modernist düşünce bağlamında hareket edildiğini göstermiştir. Baskı resimler biçimsel yaklaşım ifadeleri kübist-soyut kompozisyonlarla oluşturulmuştur. Sanatçılar Anadolu coğrafyasının kültürel değerlerinden yola çıkarak resimlerini halı kilim motifleri, kent ve köy insanının yaşayışını çizgisel-lekeci ve renkçi tutumlarla ortaya koymuşlardır. Bu sürecin gelişmesine önemli bir katkı sunan Mustafa Aslıer 1960 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesinde baskı resim atölyesi kurarak bir çalışma ortanı oluşturmuştur (Esmer,2011,s.18,19). Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Aliye Berger, Cihat Burak, Erol Deneç, Mustafa Pilevneli, Ergin İnan, Ali İsmail Türemen, Fevzi Karakoç, Kadri Özayten gibi isimler ilk özgün baskı resim çalışmalarını atölyelerde oluşturma imkânı bulmuşlardır. Güzel sanatlar akademisinde ve Gazi Eğitim Fakültesinde bu alan özgü özel kuruluşların çalışma sınırlarını, belirleyici ve yönlendirici etkisi olmuştur. Bu sayede geleneksel düşünce yapısından hareketle evrensel niteliğe sahip olan

eserler üretmişlerdir. Aynı zamanda organize edilen uluslararası bienallere ve karma sergilere katılım sağlanmış söz konusu evrensel kültüre dahil olma olanağı sağlanmıştır.(Esmer,2011,s.21). Tuval resminin yanısıra farklı bir tekniğin ele alınması ve kompozisyon kurgularında değişikliğe gidilmesinde etkili olmuştur.1970'li yıllardan itibaren Mustafa Aslıer, Mürşide İçmeli, Süleyman Saim Tekcan, Hayati Misman, Ergin İnan ve bu alana katkılar sunan diğer baskı resim sanatçıları kendilerine özgü resim anlayışı ile geleneksel tumun önemli kuşağı olarak belirmişlerdir.



Resim: 2 Süleyman Saim Tekcan, Gravür (imzalı), 39 x 26 cm

Süleyman Saim Tekcan biçimçi bir kurgu ile kompozisyonu oluşturma yoluna gitmiştir. Türk mezar taşları üzerindeki tamgaları andıran hat yazısı ve at figürü dikkati çeken öğeler olmuştur. Özgün bir anlatıma sahip olan bu eseri aynı zamanda Anadolu uygarlıklarına gönderme özelliği taşımaktadır. Kullanılan renklerle düşünce boyutunun anlatımı kuvvetlendirilmiştir.

Eserlerindeki özgün figür biçimleri sanatçının buluduğu coğrafyaya ait kültürel değerlerin bir yansıması haline gelmiştir ve çağdaş bir düzeye ulaşmasına imkan sağlamıştır. Hacimsel ögelere ağırlık vermiş plastik değerler açısından disiplinli bir yapıya yönelmiştir (Gören,1998,s.203).



Resim:3 Mustafa Aslıer, İkiZeybek, Linolyum Baskı, 48x49, 2005

Mustafa Aslıerçalışmlarında ise Anadolu coğrafyasının yerel ve ulusal kültür özelliklerini organik bir yapı içerisinde ele almış, insanlar arasındaki ortak duygu ve düşüncenin sembolü olan türkülerin izlenimlerinden yola çıkmıştır. Kompozisyondasimetrik bir tasarım hâkim olmuş, figürler soyut geometrikdüzen biçimiyle oluşturulmuştur (Denge, Röportaj, s.37,38). Ayrıca plastik ögeler biçim ve renklerle ifade edilmiş, zeybeklerin hareketleri resimde simgesel bir anlatıma ulaşmıştır. Rastlantılara yer verilmemiş, geometrik düzen, kurgulu ve köşeli formlar

içerisinde bütünlüğe ulaşmıştır. Karşıt biçimler estetik ve dengeli bir biçimde yansıtılmış, derinlik algısı oluşturulmadan yüzey ile birliktelik oluşturmuştur (Esmer,2011,s..).



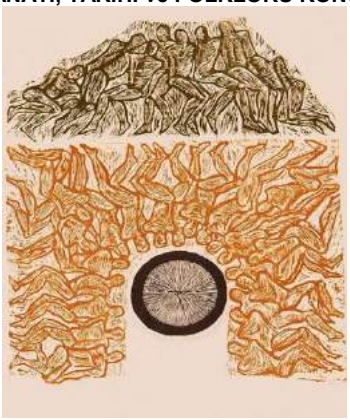
Resim:4 Ergin İnan, Mesnevi, Litografi, 60x41, 1989

Ergin İnan, Anadolu'nun büyüklerinden olan Mevlâna'nın Mesnevisinden yola çıkarak eserinitamamlama yoluna gitmiştir. Sanatçı ayrıca bireyin sürekli etkileşim içerisinde bulunduğu yaşamını figüratif desenlerle ifade etmiş, hat yazılarıyla resim dilinin anlatımı desteklemiştir. Böceklerin bir resiminin dili olduğunu ifade etmiş ve tasarımlarında birçokkez kullanmasını mektup yazma isteğiyle başladığını söylemiştir. Kaligrafik yazıların ise eskimişlik, yıpranmışlık görüntüsünün kendi iç dünyasında bıraktığı bir hüzün olarak dile getirmiştir. Edebi bir dilin bu duyguları anlatmada yetersiz olarak görmüş ve bu durumu estetik bir yaklaşım biçimiyle eserlerinde renk ve çizimlerle ifade yoluna gitmiştir (Yılmaz, Röportaj, 2017).



Resim:5 Hayati Misman,İsimsiz,Gravür, 70 x 100, 1989

Misman'ın eserlerinde herhangi bir nesnenin optik görüntüsünün dışında biçimsel yorumu ön plana çıkmıştır. Sanatçının, yaşamı boyunca bir etkileşim içerisinde bulunduğu Anadolu coğrafyasındaki toplumsal olaylar ve kültürel yaşam tarzı, resimlerin simgesi haline gelen figür ve kuş imgeleri ile birlikte renkçi tutum sergilemiştir. Bu etkileşimin kaynakları olarak belirtmiştir ve bu durumları resimlerinde özdeşleştirme yoluna gitmişitir. Dokunun hâkim olduğu baskı resminde lirik-soyut anlatımın etkin olduğu gözlemlenebilmektedir (Misman,2012).



Resim: 6 Mürşide İçmeli, Gravür

İnsanların yalnızlığı, bireyin kendi içine dönük ruhsal yapısı içerisindeki var oluş ve yok oluş nedenlerini evrensel bir yaklaşımla sorgulayan İçmeli, İslâm yapı sanatında ki kubbe formunu anımsatan yuvarlak ile eseri tamamlama yoluna gittiği gözlemlenmiştir (Büyükişleyen, Gençaydın,1981,1981s.17,s.16).Aynı zamanda minyatür resimlerin geometrik kompozisyon anlayışıda hakim olmuştur (İçmeli,1981,s.10).

SONUÇ

Çağdaş Türk Özgün BaskıResim Sanatı'nın, akademik alandaki çalışmalarla birlikte, resimlerde yeni bir bakış açısı kazandığı açıkça gözlemlenebilmektedir. Bu durum yirminci yüzyıla gelindiğinde gelişim göstermiş sanatsal kaygıların göz önüne alındığı bir alan olarak sanatçılar içerisinde gelişimine devam etmiştir. Sanatçılar yerel ve ulusal etkilerini özgün bir biçimde oluşturma fırsatı bulmuş ve evrensel bir dile sahip olma imkânını elde etmişlerdir. Süleyman Saim Tekcan, Ergin İnan, Mustafa Aslıer, Mürşide İçmeli ve Hayati Misman'ın eserleri özgün baskı resim sanatına yenilikçi bakış açısı kazandırmıştır.

KAYNAKÇA

ESMER, Hakan. (2011), Türkiye'de Baskı Resme Bakmak, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, s.15,16,18,19,21

GÖREN, Ahmet Kamil. (1998), 50.Yılında Akbank Resim Koleksiyonu, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Kitapları:66, s.203

ASLIER, Mustafa. (1985), Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları:1,s.34

BÜYÜKİŞLEYEN, Zahit. (1981) Mürşide İçmeli'nin Özgün Baskılarında Öz ve Biçim, Sanat Çevresi, s.17

GENÇAYDIN, Zafer.(1981). Mürşide İçmeli'nin Özgün Baskıları, Sanat Çevresi,s.16

ELEKTRONİK KAYNAK

Misman, Hayati. (2011), SöyleşiErişim: 30.05.2018 – 23:42
http://www.aso.org.tr/b2b/asobilgi/sayilar/soylesiocaksubat2011.pdf

ASLIER, Mustafa (2015), Denge Dergisi, Kültür Sanat, Söyleşi,s.39Erişim:01.02.2018-19:55
http://www.selcukecza.com.tr/denge-dergi

YILMAZ,İhsan.(2017) Ergin İnan'ın 50 Yılı, Hürriyet, Röportaj Erişim:29.05.2018-00:14

http://www.hurriyet.com.tr/kitap-sanat/ergin-inanin-50-yili-40553041

GÖRSEL KAYNAK

Resim:1 Hoca Ali Rıza
http://hayriesmer.com/ckeditor_assets/pictures/59/content_har.jpg
Erişim: 01.06.2018- 01:26
Resim:2 Süleyman Saim TEKCANhttp://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=355&periodID=355&bhcp=1Erişim: 01.06.2018- 01:26
Resim:3 Mustafa ASLIERhttp://www.sanatmuzesi.hacettepe.edu.tr/04aslier.htm
Erişim: 01.06.2018- 01:35
Resim:4 Ergin İNANwww.ergininan.com Erişim: 31.05.2018- 17:20
Resim:5 Hayati MİSMAN - http://www.borakoleksiyonu.com/category_portfolio/hayati-misman/ Erişim: 31.05.2018 - 18:27
Resim:6 Mürşide İÇMELİ https://csmuze.anadolu.edu.tr/sites/csmuze.anadolu.edu.tr/files/461m%C3%BCr%C5%9Fidei%C3%A7meli%2C.jpg Erişim: 04.06.2018-16:25

15. OTURUM (15. SESSION)-C Salonu (C Hall)
Oturum Başkanları (Session Moderators): Doç. (Assoc. Prof.) N. Rengin OYMAN-Dr. Öğr. Üyesi (Assist. Prof. Dr.) Gülbin ONUR

YENİ NESİL TASARIM VE DÖNÜŞÜM PROJESİ KAPSAMINDA KÜLTÜREL KİMLİK VE AİDİYET ÜZERİNE BİR OKUMA: ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜK VE DEKANLIK MAKAMI AKADEMİK CÜBBE TASARIMI*

(A STUDY ON CULTURAL IDENTITY AND SENSE OF BELONGING UNDER THE NEW GENERATION DESIGN AND TRANSFORMATION PROJECT: RECTOR AND DEAN OF ATATÜRK UNIVERSITY ACADEMIC ROBE DESIGN)

Safiye SARI**

ABSTRACT

A multi-component building culture has a very rich narrative language, beyond the academic definition that protects its meaning. It is important to tell multilingual. The most widespread outcome is a wide, basic essence, an uncompleted, evolving and changing phenomenon that has never been completed, historically. In a common geography, they have gathered on common ideals, formed a common past and a culture of common society. A person must have common experiences, be at the source of personal life, and be a common environment.

This work; In Turkey has a long history of Atatürk University's corporate identity and thought to play a major role in the emergence of the natural sense of belonging to this identity, "Ataturk University Rector and Dean's Executive Office of Academic Gown Design" design and covers the implementation process. The embroideries on the "Erzurum Çifte Minareli Madrasa" complex in the embroidery details of the academic robe designs presented in the content of the workshop and the decoration / decoration elements on the "Çobandede Bridge" located in the Erzurum province borders on the entrance road of the Turks to Anatolia were used. In the creation of the motif/pattern underlay and in the design process of the garment forms of the designs; the basic elements with the cultural identity codes which are unique to the region and the formal forms that strengthen the institutional identity of the university have been used in connection with each other.

Keywords: Cultural Identity, Sense of belonging, Atatürk University, Academic robe.

GİRİŞ

Kimlik, Kültürel Kimlik ve Aidiyet

Kimlik, kişilerin, grupların, toplum veya toplulukların ‘kimsiniz, kimlerdensiniz’ sorusuna verdikleri yanıtlardır (Güvenç, 1997). Pek çok farklılıkları bünyesinde barındıran kimlik, toplumları oluşturan her birey için hem kişinin kendisini nasıl gördüğüyle ilgilenir, hem de toplum tarafından bireyin nasıl görüldüğüyle ilgilenir. Her kimlik bireyin içinde örgütlenir ve onu

* Çalışma; Atatürk Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri (BAP) Koordinasyon Birimi (Proje No: 6180-SFM) tarafından desteklenmiştir.

** Dr. Öğr. Üyesi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, Erzurum.

çevreleyen toplum tarafından kabul görür. Taifel ve Turner (1978), kimliğin ait olduğu sosyal yapıya bağlı olarak geliştiğini öngörürken toplumların kurumsal yapısının da bireylerin kimlik kazanmalarında etkin bir rol üstlendiğinden de bahseder. Kültür, belirli bir toplumda yaşayan insanların dilini, dinini, sosyal yaşantısını, bilgi, görgü kurallarını, manevi değerlerini içine alır. Kültür, bir milletin kendine ait dil, ahlak, hukuk, din, estetik, ekonomi, bilim ve düşünce hayatının uyumlu bir bütünüdür. Toplumun yaşantısını düzenleyen değer, inanç, yasa, örf ve adetler ile ahlak kuralları kültürü oluşturur. Kültür, toplumun temel taşıdır. Kültürsüz bir insan topluluğu olamayacağı için en ilkelinden en modernine kadar her toplumun kendine özgü bir kültürü vardır. Toplum kültürünün en önemli kısımlarından birini de dini inançlar, değerler, düşünce ve davranışlar kültürün önemli öğelerini oluştur. Kültür öğeleri zaman ve şartlara göre gelişir ve değişirler (Coşgun, 2012:839; Sarı, 2017:513) Çok bileşenli bir yapı gösteren kültür, kendi anlamı içerisinde tek yönlü bir anlatımla anlamak veya anlatmak zordur. Kavrama ilişkin bilgiler bilimsel tanımların ötesinde, yaşama dair birçok süreci kapsadığı için her alanın kendi içinde kültürü tanımlama ve anlamlandırma şekli de farklıdır. Kültürün farklılık gösteren anlamını iyi anlamak, aslında kültür ile kimlik arasındaki yakın ilişkiyi çözmek adına büyük önem arz etmektedir. Çetintaş'a göre (2016) bu çeşitliliğin sebebi, kültürün çok eski ama eskimeyen bir kavram olmasının yanı sıra, insanlık tarihi boyunca birçok düşünürün ve bilim adamının kendi disiplin alanlarıyla ilgili kültür kavramına getirdikleri açıklamalardır. Öte yandan kimlik kavramının bireyden başlayıp toplumsal alana kadar uzanan geniş yelpazesi içinde kimlik, topluluk veya grup normlarına bağlı olarak bireyin etnik kimlik kazanımında da önemli roller üstlenir (Yanık, 2013). Tüm bu tanımlar ışığında etnik kimliği, bireye doğuştan verili olan bir durum ile sonradan edinilmiş bir durumu, o toplumu oluşturan ortak ritüeller ekseninde değerlendirmeye yönelik toplumsal organizasyonlar olarak tanımlayabiliriz (Göka, 2006). Kimlik temelde iki kaynaktan beslenmektedir. Birincisi doğuştan getirdiğimiz yaş, cinsiyet, fiziksel yapı, etnik aidiyet gibi ögeler iken sosyal çevre vasıtasıyla edinilen meslek, inanç, yaşam çevresi gibi ögelerde ikincil kaynaklardır (Yanmış ve Kahraman, 2013:120; Sari, 2017:514).

Kültürel Kimlik ve Aidiyet ile Gelişen Kurumsal Kimlik

Sosyal bir yapı ve sistem olarak görülen örgüt kişilerin tek başına gerçekleştiremeyecekleri amaçları başkaları ile bir araya gelerek, bir grup halinde gayret, bilgi ve yeteneklerini birleştirerek gerçekleştirmelerini sağlayan bir iş bölümü ve koordinasyon sistemidir (Koçel, 1998:108) Örgütler sadece fiziksel yapılardan ibaret olmayıp, bir dizi amacı gerçekleştirmek için bir araya gelen insanlardan oluşan birliklerdir (Aswathappa, 2010:3). Günümüzde örgütlerin en fazla ihtiyaç duyduğu kaynak ise nitelikli işgücüdür. Ancak, çalışanların belli niteliklere sahip olmalarının yanında kendilerini kurumlarıyla özdeşleştirmeleri ve kurumun başarısı için çaba göstermeleri de önemlidir. Kurumsal bağlılık, bireysel niteliklerin kurum başarısına olumlu yönde etki ettiği önemli bir etkendir. Çalışanların kurumlarına duyduğu güçlü bağ kurumsal aidiyetin yüksek olması ile ilgilidir. Bu bağ, kurumun amaç ve değerlerini koruyan, üyeliğinin devamı yönünde güçlü istek duyan, kurum için fedakârlıkta bulunan, kurum

kimliği ile özdeşleşen ve kurumsal amaç ve değerleri içselleştiren bireylerle güçlendirilir. Çalışanların kurumlarına karşı geliştirdikleri tutumlar, kurumsal kararların alınmasında da önemli görülmektedir (Tiryaki, 2005:91). Genel anlamda, çalışanın kendini kurumu ile özdeşleştirmesi ve kurumsal faaliyetlere aktif katılım isteği göstermesi (Newstorm ve Davies, 2002; Nango ve Ikyanyon, 2012:21) olarak görülen kurumsal aidiyet, "*örgütsel çıkarlara yönelik hareket etmek için içselleştirilmiş normatif baskıların toplamı*" (Wiener, 1982:418); "*çalışanların kurum içinde kalmak için aşırı istem duymaları, kurumsal amaç, misyon ve değerleri kabul etmeleri ve kurum uğruna yüksek derecede efor harcamaları*" (Buchanan, 1974:533) olarak tanımlanmaktadır. Kurumsal aidiyete ilişkin tanımlar arasında, "*çalışanların kendilerini kurumları ile tanımlamaları ve kurumsal süreçlere katılımları*" (Mowday,1979:226; Portervd, 1974:604); "*çalışanların kurumlarına yönelik çalışma davranışları*" (Silverthorne, 2004:594); "*bireyin kurumsal amaç ve değerleri kabullenmesi, bunlara ulaşılması yönünde çaba sarf etmesi ve kurum üyeliğini devam ettirme arzusu*" (Durna ve Eren, 2005:211; Hiriyappa, 2009:134) olarak da tanımlanmaktadır. İş görenin örgütü için hissettiği psikolojik bir bağ olarak görülen kurumsal aidiyet, uyum, özdeşleştirme ve içselleştirme olarak üç safhaya ayrılmaktadır (Balay, 2000:22-23). Uyum safhası, kuruma yeni katılım süreciyle özdeşleştirme safhasına geçilir ve bunu içselleştirme süreci takip eder ki kişi artık kurumunda kazandığı davranışları benimsemiş ve kendi davranışlarını buna göre uyarlama alışkanlığını kazanmıştır. Kurumsal ve davranışsal aidiyet davranış sergileme odaklıyken, tutumsal aidiyet çalışanların kurum ile ilişkilerine yönelik algıları, kurumun hedef ve değerlerine olan bağlılıklarıyla ilgilidir (Meyer ve Allen, 1991:62). Bu durumda kurumsal aidiyet üç boyutludur ve bu boyutluluk; devamlılık, duygusallık ve normatif bağlılık olarak değer görür. Kurumsal aidiyeti zamanla güçlenen çalışanlar kendilerini kurumlarıyla özdeşleştirmekte ve kurumun bir üyesi olmaktan mutluluk duymaktadırlar (Özkalp, 2004:97; Hiriyappa, 2009:135). Kurumların aidiyet duygusu yüksek çalışanları tercih etmelerinin nedeni, bu tür çalışanların kurumların başarısına önemli katkılar sunmaları yanı sıra her koşulda kurumlarında kalmak için gösterdikleri istekliliktir (Mathieu ve Zajac, 1990:171). Bu tür çalışanların işteki devamsızlık oranlarının da düşük olduğu ifade edilmektedir (Greenberg ve Baron, 2003:163). Çalışanların kurumlarına karşı hissettikleri yüksek orandaki aidiyet duygusu, onları becerilerini daha da geliştirmeye yönlendirmektedir. Bu yönelim, kurumun verimliliği ve başarısının artmasına da katkı sağlamaktadır. Kurumsal aidiyet bilinci yüksek bir çalışan, kurum için değerli bir kaynak ve bir rekabet avantajı olarak görülmektedir. Zira bu tür çalışanlar, kurumlarının başarısını kendi çıkarlarının önünde tutmakta ve koşullar kendi aleyhlerine de gelişse kurumda mümkün olduğunca uzun süre kalma eğilimi göstermektedir (Allen ve Meyer, 1990:1; Yu ve Eğri, 2005:336). Kurumsal aidiyet bilincinin düşük olması; geç kalma, performans düşüklüğü, devamsızlık ve işten ayrılma gibi bireysel ve örgütsel sonuçlara yol açmaktadır. Kurumsal aidiyete etki eden faktörler; bireysel faktörler, iş ve role ilişkin faktörler, iş deneyimi ve çalışma ortamına ilişkin faktörler ve örgüt yapısına ilişkin faktörler olarak ayrılmaktadır (Yalçın ve İplik, 2005:399). Kurumsal aidiyeti etkileyen faktörler

incelendiğinde, bireylerin özellikleri, beklentileri, profesyonellikleri, yeni iş bulma olanakları gibi bireysel, kurum içi ve dışındaki faktörler ile birlikte, işin niteliği, kurumdaki yönetim tarzı, kurumsal kültür ve diğer kurumsal yapı ve süreçlere ilişkin faktörlerdir (Durna ve Eren, 2005:213). Çalışanlara görev bağımsızlığı ve karar verme fırsatlarının sağlanması, grup dayanışmasının yaratılması, çalışanlar arasında eşitliğin gözetilmesi, çalışanların görüş ve taleplerine ilişkin geri besleme sağlanması ve başarılı olanların ödüllendirilmesi kurumsal aidiyet bilincini geliştiren unsurlar arasındadır (Mathieu ve Zajac, 1990:188). Çalışanların bazı kişisel özellikleri, onların kurumsal aidiyet bilinci üzerinde etkili olabilir ancak çalışanlar yeni istihdam edildiklerinde yüksek bir kurumsal aidiyet bilinci ile işe başlamazlar. Çalışanların kurumsal aidiyetlerinin artırılması için iş yerinde bazı koşulların sağlanması gereklidir. Bunların en başında, çalışanların fikirlerine değer verilmesi, onların hak ve menfaatlerinin gözetilmesi, çalışma koşullarının iyileştirilmesi, işyerindeki ilişkilerin güçlendirilmesi ve çalışanların kendilerini kurumlarında bir aile içinde gibi hissetmelerinin sağlanması gelir. Çalışanların kurumlarına bağlılığının yüksek olması örgütsel değişim sürecinde de etkilidir. Personelin kurumundaki ortamdan ve iş koşullarından memnun olması ve yöneticilerine duyduğu güven onun işteki verimliliğini ve alınan kararlara bağlılığını arttıran bir unsurdur. Kurumundan memnuniyeti yüksek olan çalışanlar, kurumunu bir aile olarak, kendini de o ailenin bir parçası olarak görür, yöneticilere güven duyar ve aldıkları kararlara da daha olumlu yaklaşırlar.

Yöntem

1- Araştırmanın Modeli ve Kullanılan Materyal: Araştırmada, uygulamalı araştırma yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın literatür taraması kitap, makale, ansiklopedi, dergi ve internet kaynakları üzerinden elde edilmiş, cübbelerin tasarım ve uygulama süreçlerinde ise temel tasarım ilkelerinden faydalanılmıştır. Tasarım süreçleri oluşturulurken Erzurum iline özel taş mimari öğeler incelenmiş ve fotoğraflanarak konuyla ilgili görsel envanter oluşturulmuştur.

2- Araştırma Verilerinin Toplanması: Araştırmanın temellendirilebilmesi için öncelikli olarak konu ile ilgili kaynaklar taranmış, elde edilen veriler ışığında akademik cübbe tasarımlarının eskizleri oluşturulmuş, kalıp ve dikim süreçleriyle birlikte tasarımların prototip kısmı tamamlanmıştır. Araştırmaya konu olan cübbe tasarımları, Atatürk Üniversitesi Bilimsel Araştırmalar Projesi (BAP) Koordinasyon Birimince fonlanmıştır (Hak Sahibi: Atatürk Üniversitesi, Tasarımcı: Safiye SARI) Proje No: 6180

Bulgular ve Yorum

Akademik cübbe tasarımlarında;

- Akademik cübbe tasarımının felsefesinde yer alan “tek olma” ve “biricik olma” görüşünü giyen kişi üzerinde uyandıracak,
- El emeğine dayalı ve estetik algıları ön plana çıkaracak,
- Estetik ve teknik arasındaki dengeyi sağlayarak tasarıma işlevsellik yanında öznellik kazandıracak,

- Erzurum ilinin Atatürk Üniversitesi ile anlamsal bağını kurabilen, özgün ve yenilikçi, motif + form + kumaş + model arasındaki dengeyi kurabilen örnekler seçilmiştir.

1- Rektörlük Makamı Akademik Cübbe Tasarımının Uygulama ve Motif Süreci: Tasarım, Atatürk Üniversitesi logo rengiyle sınırlandırılmıştır. Aynı üniversite veya bir başka üniversite akademisyenleri bu renkleri üzerinde bulunduran herhangi bir akademik cübbeyi giyemezler. Tek bir kimlik üzerinde bulunan bu renkler sadece Atatürk Üniversitesi Rektörlük Makam cübbe rengini oluşturmuştur. Cübbe, Müller kalıp hazırlama tekniğiyle, 52 beden ölçüsünde ve kişiye özel moda tasarımı (*houte couture)* dikiş tekniği ile hazırlanmıştır. Çoğaltılmaksızın dikimi yapılan cübbede; ana beden rengi ekru (içinde sarı renk baskın), şal/fular ise mor renkte hazırlanmıştır (Resim 1).



Resim: 1, Atatürk Üniversitesi rektörlük makamı akademik cübbe tasarımı (Tas. Safiye SARI-2017)

Atatürk Üniversitesi Rektörlük makamı Cübbe Tasarımının motif sürecinde; Erzurum ilinin önemli sembollerinden biri olan Çifte Minareli Medrese'nin (*Hatuniye Medresesi*)[1]kümbetinde bulunan Kufi yazı kullanılmıştır (Fotoğraf 1).



Fotoğraf: 1, Erzurum Çifte Minareli Medrese Kümbeti Saçak süslemesi

Medrese türbesi üzerinde yer alan Kûfi yazı kuşağı, Türk dönemi yazı süslemesinin Celi, Sülüs ne Nesih yazısıyla birlikte dikkat çeken en önemli yazı kuşaklarından biridir. Kümbetin konik külahı, kiremit renkli Kanber taşı ile kaplıdır ve bu koniğin yüzeyi koniğin tepesinde birleşen on iki üçgen panoya bölünmüştür. Kümbetin saçağında, silmelerle çevrili süsleme

[1] Erzurum'da Selçuklular döneminde yapılmıştır. Anadolu Selçuklu Sultanı I. Alaeddin Keykubad'ın kızı Hüdâvent Hatun tarafından 1253 yılında yaptırılmış olan bu medrese, Anadolu'nun en büyük mimari eserlerindendir. Hüdâvent Hatun'dan dolayı adına "*Hatuniye Medresesi*" de denilmektedir.

bordürleri vardır Kümbet gövdesi içte de on iki köşeli olup yarım küre şekilli bir kubbe ile örtülüdür. On iki gen iç, yüzeyin her bir yüzü üzerinde, dönüşümlü olarak bir niş, veya bir pencere bulunmaktadır. Pencere ve nişlerin arasındaki alanlar süsleme şeritleri ile bezenmiştir (Aydın, 2012:103). Bulunduğu dönem içerisinde günümüz üniversitelerine karşılık gelen medrese ve bu medresenin türbe saçağında bulunan "*Kufi Yazı*"[2] bilim ve sanatın önemini vurgulaması adına özellikle seçilmiştir. Desen, kol kapağında tek sıra, şalda ise motiflerin birbirini asimetrik biçimde tamamlamasıyla oluşan ve üç sıra şeklinde Maraş işi tekniğiyle işlenerek hazırlanmıştır. Ayrıca cübbenin yakasında Erzurum ilinin bir başka sembolü olan ve taş işçiliğinin nadide bir parçası olarak görülen "Çobandede Köprüsü" nün mühürlü süsleme detayları Maraş işi tekniğiyle yaka üzerine işlenmiştir (Fotoğraf 2).



Fotoğraf: 2, Erzurum Çobandede Köprüsü

Tasarımın yakasında; Çobandede Köprüsü üzerinde yer alan "*sekiz kollu yıldız*" detayı kullanılmıştır. Türk sanatının özellikle İslamiyet sonrasında yaygın bir kullanım alanı bulan yıldız kompozisyonlarının kökeni konusunda farklı görüşler bulunmaktadır. İslamiyet öncesinde Gök-Tanrı inancıyla bağlantılı olarak, Tanrı ile ilişkili bir sembolik anlama sahip olan yıldız motifi, Orta Asya'nın yanı sıra Mısır ve Ön Asya'da da aynı simgesel içeriğe sahiptir (Doğan 2002: 401). Yıldız, İslam öncesi Türk kültüründe, biçimsel ve sembolik olarak güneş ile eşdeğer anlamdadır. Bu nedenle yıldız ve güneş piktogramları benzer görünümlerdedir. İslam kültüründe de bu anlayış devam ettirilmiş ve bir merkez etrafında ışınsal düzende oluşan yıldızlar, güneş anlamına gelen "Şems" olarak da isimlendirilmiştir (Esin, 1972:313). Cübbenin uygulama ve motif süreci ile bitmiş ürün görselleri aşağıda verilmiştir (Fotoğraf 3 – Fotoğraf 4).

[2] İslam mimarisinde ve geleneksel el sanatlarında önemli yeri olan Kufi yazı, dikey ve yatay çizgileri vurgulayan köşeli harfleriyle dikkati çeker. Bu yazı, bütün harflerinin ayrıcalıksız köşeli olması, süslemeden tasarlanan geometrik bir çerçeve içine yerleştirilmek üzere düzenlenmesi ile diğerlerinden farklılaşır. Genellikle dini nitelikli tek bir sözcüğün, kare bir çerçeve içinde ve eş merkezden yayılır bicimde, yön değiştirerek ve çevrilerek dört kez yinelenmesi; ya da bir sözcük veya cümlenin dikdörtgen bir çerçeve içinde yatay yönde uzanır biçimde bir veya birden fazla satır halinde sıralanması ile düzenlenir (Bakırer, 1981:2).



Fotoğraf: 3, Atatürk Üniversitesi rektörlük makamı akademik cübbe tasarımı süreç analizi



Fotoğraf: 4, Atatürk Üniversitesi Rektörü Prof. Dr. Ömer ÇOMAKLI (2018)

2- Dekanlık Makamı Akademik Cübbe Tasarımının Uygulama ve Motif Süreci: Atatürk Üniversitesi dekanlık makamı cübbe tasarımı araştırma kapsamında yalnızca Güzel Sanatlar Fakültesi dekanlık makamına prototip (ilk örnek) olarak hazırlanmıştır. Ayrıca, Atatürk Üniversitesine bağlı diğer 22 fakülte dekanlık makamları için de (*cübbe tasarımının yaka, biye ve şal kısmında ait olduğu fakültenin karakteristik rengini gösteren bir renkte*) tasarımlar hazırlanmış ve dikimi yapılmıştır. Cübbenin ana beden rengi siyah olup yaka–şal-biyelerde kobalt mavisi kullanılmıştır. Müller kalıp hazırlama tekniğiyle hazırlanmış olan cübbe, kişiye özel moda tasarımı tekniği (*houte couture*) ile dikilmiştir (Resim 2).



Resim: 2, Atauni. dekanlık makamı akademik cübbe tasarımı (Tas: Safiye SARİ-2017)

Atatürk Üniversitesi dekanlık makamı cübbe tasarımının motif sürecinde, Atatürk Üniversitesi rektörlük cübbe tasarımının motif tasarımları akademik kimliği bozmamak adına aynen kullanılmıştır. Ancak motifler şal

üzerinde 2 sıra yer alırken, cübbenin yakasında desen özelliği kullanılmamıştır. Akademik cübbenin ürün süreçlerinde gelişen fotoğrafları ile cübbenin bitmiş giysi fotoğrafları aşağıda verilmiştir (Fotoğraf 5).



Fotoğraf: 5, Atatürk Üniversitesi GSF Dekanı Prof. Dr. Mustafa BULAT (2018)

SONUÇ

- Endüstri devrimi sonrasında toplumlarda görülen kurumsal hedefler, üretken olma temelinden yenilikçi (inovasyon) olma temeline kaymıştır. Bu değişim, yöneticilerin kurumsal aidiyet ve yaratıcılık ilişkisi üzerine odaklanmasına yol açmıştır. Kurumsal aidiyet bilinci yüksek olan çalışanlar, kurumsal hedefler ve bireysel yaratıcılık olarak kurumları ile daha bütünleşirken performanslarını da kurumsal başarı yönünde kullanmıştır.

- "*Bireyin kurumsal amaç ve değerleri kabullenmesi, bunlara ulaşması yönünde çaba sarf etmesi ve kurum üyeliğini devam ettirme arzusu"* olarak tanımlanan "*Kurumsal Aidiyet*", köklü bir geçmişe sahip, bölgesinin en büyük üniversitesi olan Atatürk Üniversitesi için olmazsa olmaz bir özelliktir. Çalışanlarının yüksek aidiyet duygusuyla kurumunda çalışma isteği duyması, üniversitenin yakın gelecekteki büyüme hedeflerine katkısı büyük olacaktır.

- Tasarımı yapılan akademik cübbe tasarımları: Atatürk Üniversitesinin 61 yıllık köklü geçmişinden getirdiği kurumsal kimlik aidiyetine katkı sağladığı gibi, şimdiye kadar oluşan tasarımsal farklılıkların da önüne geçmiştir. Tasarımda; bütünlük, uyum, denge, ortak dil, benzeşme-ayrışma, eş biçimli uygunluk, görsel etki ve üslup birliği gibi birçok tasarım unsurunu da bir araya getirerek güçlü bir kurumsal kimliğin oluşumunu sağlamıştır.

KAYNAKÇA

Aswathappa, K. (2010). "Organizational Behavior", Himalaya Publishing, Pouse, Mumbai

Aydin, T. (2012). Erzurum Çifte Minareli Medrese Taş Süsleme Örnekleri, KMU Araştırmalar
Dergisi, 14 (23)

Balay, R. (2000). Yönetici ve Öğretmenlerde Örgütsel Bağlılık, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara.

Bakırer, Ö. (2016). Kufi Yazıda Geometrik Yorumlar Üzerine Bir Deneme, Sanat Tarihi Dergisi.

Durna, U ve Eren, V. (2005). "Üç Bağlılık Unsuru Ekseninde Örgütsel Bağlılık", Doğuş Üniversitesi Dergisi, 6(2).

Doğan, N.Ş. (2002). "Anadolu Selçuklu Dönemi Geometrik Süslemelerine Yüklenen Anlamlar". Ortaçağ'da Anadolu, Prof. Dr. Aynur Durukan'a Armağan. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yay. 397-413.

Eren, E. (2012). Örgütsel Davranış ve Yönetim Psikolojisi, 13. Baskı, Beta Basım yayın.

Esin, E. (1972). "Kün-Ay" (Ay-Yıldız Motifinin Proto Türk Devrinden Hakanlara Kadar İkonografisi". VII. Türk Tarih Kongresi Bildirileri. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay. 313-314.

Hiriyappa, B. (2009). Organizational Behavior, New Age International, Delphi

Hou, Y., Gao , G.,Wang, F., LI, T., ve Yu, Z. (2011). "Organizational Commitment and Creativity: The Influence Thinking Styles, Annals of Economics and Finance, 12(2).

Mathieu, J.P. ve Zajac, D.M. (1990). "A Review and Meta – Analysis of the Antecedents, Correlates and consequ-ences of Organizational Commitment" Psychological Bulletin, 108(2).

Meyer, J.P. ve Allen, N.J. (1991). "A three Component Conceptulization of Organizational Commitment", Human Resource Manegement Review, 1(1).

Sari, S. (2017). "Kimlik- Etnik Kimlik Üzerinden Zengin Bir tasarım Dilinin İnşası" Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 12/13, p. 507- 530, DOI Number: http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.11714 ISSN: 1308-2140, Ankara-Turkey

Tiryaki, T. (2005). Örgüt Kültürünün Örgütsel Bağlılık Üzerine Etkileri, Yüksek Lisans Tezi, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya.

Yalçın, A. ve İplik, F.N. (2005). "Beş Yıldızlı Otellerde Çalışanların Demografik Özellikleri ile Örgütsel Bağlılıkları Arasındaki İlişkiyi Belirlemeye Yönelik Bir Araştırma: Adana İli Örneği", Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 14(1).

Fotoğraf: 1, (http://mapio.net/pic/p-22266469/)

Fotoğraf: 2, ((http://www.demlicay.net/efsanenin-kol-gezdigi-kopru-cobandede/)

BAUHAUS OKULU VE TEMEL SANAT EĞİTİMİ

(BAUHAUS SCHOOL AND BASIC ART EDUCATION)

Rasim SOYLU*

ABSTRACKT

The Bauhaus School is a school that has been very influential in the 20th century on modern art, architecture, art and design. It was not only an educational institution, but also an art design and production center, which gathered together important artists and architects in the era when it was established. The Bauhaus school is an initiative that advocates a useful art that has emerged as an artificial response to art, combining art and crafts. It is the product of an understanding that puts art and design at the center of everyday life, that everything used is art designable. Bauhaus collects many artists and educators in different branches with creative ideas during their period. The most important innovation that Bauhaus brings to art education is undoubtedly the course of basic art education. Nowadays, it is the most basic course in the program of the schools that provide fine arts education. Students who have received basic design education in Bauhaus have completed their training by carrying out theoretical and applied workshops within a program of some artists' workshops. Basic Art Education or Basic Design Course is the most important element that should be discussed on the Bauhaus education system. It is an educational form of an innovative understanding that aims to reveal the creative power of the students and breaks down the traditional patterns. Every student who starts teaching at the Bauhaus passes three main education and training. Preparatory Instruction (Basic Art Education), Technical Education (Vocational Basic Education), Structural Education (Occupational Studies and Project Studies). Developed in the Basic Art Education or Basic Design Bauhaus education system, which started as Bauhaus Preparatory Instruction and then spread to the whole world, it has been established with very scientific methods and principles.

GİRİŞ

Bauhaus okulu, Avrupa'da ikinci dünya savaşı öncesi pek çok modern sanat akımının ortaya çıktığı bir dönemde Almanya'da kurulmuş bir sanat eğitim kurumudur. Endüstriyel ürünlerin sanat ve estetik kaygı ile üretilmesi ve sanatı günlük hayatın içine sokan yeni bir anlayış ortaya koyan bu okul döneminin pek çok ünlü sanatçısını okulunda sanat eğitimcisi olarak görevlendirerek onları geleceğin sanatçı adayları ile bir araya getirmiştir. Bauhaus'un sanat eğitimine kazandırdığı en önemli yenilik şüphesiz temel sanat eğitimi dersidir. Günümüzde de güzel sanatlar eğitimi veren okulların programında en temel ders olmuştur. Bauhaus'ta temel tasarım eğitimi alan öğrenciler, bazı sanatçıların atölyelerinde bir program dahilinde teorik ve uygulamalı atölye çalışmaları yaparak eğitimlerini tamamlamışlardır.

Bauhaus okulu, sanat ile endüstriyel üretimi birleştirmek amacıyla ortaya çıkmış yaratıcı ve faydacı sanatı uzlaştıran bir kurumdur. Sanatı ve tasarımı günlük hayatla buluşturan bu yeni anlayış, günlük hayatta kullanılan her şeyin sanatsal ve

* Dr. Öğr. Üyesi, Aksaray Üniversite, Eğitim Fakültesi, Aksaray.

estetik kaygı ile tasarlanabileceğini savunan bir düşüncenin gerçekleşmesidir. Bauhaus okulu, yirminci yüzyılın ortalarına doğru yaratıcı işler üreten farklı sanat dallarındaki sanatçıları ve sanat eğitimcilerini öğrencilerle buluşturmayı başarmıştır.

Bauhaus'ta geliştirilen temel tasarım eğitimi, günümüzde güzel sanatlar eğitimi veren bütün kurum ve okulların programında, temel sanat eğitimi veya temel tasarım dersi olarak yer alır. Bauhaus Okulu'nun sanat eğitimine kazandırdığı en önemli şey, temel sanat eğitimi ve temel tasarımın önemini vurgulamak olmuştur. Bauhaus Okulu'ndan günümüze kadar, temel sanat eğitimi güzel sanatlar eğitiminin en temel eğitim metodu olarak devam etmektedir.

1.Bauhaus Okulu

Bauhaus Okulu, 20. yüzyılda sanat ve tasarım üzerine kurulan okulların ilk örneklerinden biridir. Modern sanat üzerinde, mimarlık, sanat ve tasarım alanlarında çok etkili olan okul, kurulduğu dönemde pek çok önemli sanatçı ve mimarları bir araya toplamış ve yalnızca bir eğitim kurumu değil, aynı zamanda bir sanat tasarım ve üretim merkezi haline gelmiştir (Turani, 1997:620).

Birinci Dünya Savaşından sonra Almanya'da, savaşın getirdiği siyasi ve ekonomik çöküntü içerisinde gelişen Bauhaus Okulu, sanayileşmenin teknik ve üretim etkinliklerine sanatsal birliktelik oluşturmak amacıyla kurulmuştur. Bauhaus felsefesi, uygulamalı sanatlar ile güzel sanatlar arasındaki ayrımı kaldırarak her iki uğraş alanının birlikte çalışmasına uygun bir ortam hazırlamıştır (Bulat, Aydın,2014,105).

Modern sanat ve mimarlığın gelişiminde en önemli kilometre taşlarından olan Bauhaus temelleri mimar Walter Gropius tarafından Almanya'nın Weimar kentinde atılmıştır. Modern anlayışı geliştiren bu uygulamalı güzel sanatlar okulu aynı zamanda bir sanat kültürü merkezi olmuştur. Yöneticisi Gropius bu okula, birçok ünlü sanatçıyı öğretici olarak davet etmiştir. Kahve fincanından, kent yapısına kadar her şeyin biçiminin düşünüldüğü Bauhaus'ta, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Moholy Nagy, Lyonel Feininger gibi ileri düşünceli sanat ustaları görev yapar (Lynton, 1991,158).

Bauhaus Manifestosu ve ayrıntılı bir program dört sayfalık bir broşür halinde Gropius tarafından yayınlanarak yürürlüğe kondu. Bauhaus Okulu, tüm güzel sanatları içeren ve birlikte ele almak amacıyla mimar, ressam, tasarımcı, heykeltıraş ve fotoğrafçıları bir araya getirerek disiplinler arası bir sistem oluşturmuştur (Forgac,1997,20).

Bauhaus'un başarısı, birçok entelektüelin 19. yüzyıl sonlarında hissettiği bir rahatsızlığa cevap arayışında yatar. Makine üretimi yani endüstri, insanı kendi ürününe yabancılaştırmıştır. Endüstrinin etkileri kısa zamanda birçok ülkede yaşam koşullarını aniden değiştirir. Toplu üretimin, toplum için ve insani değerler taşıyan tasarım anlayışına ihtiyaç duyulmaktadır (Erzen,2009,349).

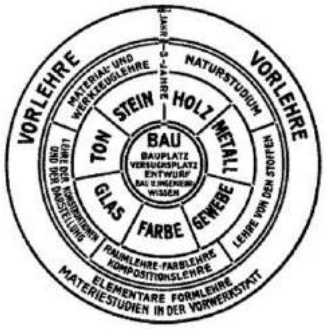
Gombrich, Walter Gropius'un Dessau'da yaptığı Bauhaus binasının sanat ve mühendisliği bir araya getirdiğini ve 19. Yüzyıldaki gibi birbirine yabancı kalması gerekmediği yargısına varır. Hatta bu ikisinin birbirinden yararlanabileceğinin kanıtıdır. Bu okuldaki öğrenciler binaların ve çeşitli donanımların tasarımında rol alıyorlardı. Tasarımın amacını hiçbir zaman göz ardı etmeden hayal güçlerini kullanma ve cesur deneyler yapma imkânı buluyorlardı (Gombrich,1999,560).

Walter Gropius, Bauhaus'un eğitim ilkelerini şu şekilde özetlemiştir. Oyun şölene, şölen işe, iş ise oyuna dönüşmelidir. Bu okulda eğitim; sanatçı ve zanaatçı

iş birliği, sanat, el işçiliği, sezgi ve yöntem bütünlüğü bir araya gelmiştir. Seramik, dokuma, tiyatro, özgün baskı ve ahşap atölyelerinden geçen öğrenciler, sosyal, entelektüel ve simgesel bir sanat olan yani mimarinin pratik hedeflerine göre hazırlanacaklardır. Bu sisteminde öğrenci ve öğretmen birlikte üretecek ve birlikte çalışacaklardır (Erzen,2009,349).

1925 yılında Weimar'daki Bauhaus Okulu, Nazilerin burada komünist fikirler aşılanıyor iddiası ve suçlamalarıyla kapanır ve Dessau'ya taşınır. Dessau döneminde atölyelerde üretilen prototipleri endüstriye satmak üzere Bauhaus Anonim Şirketleri kurulmuş, ustalara da profesör adı verilerek usta-kalfa-çırak sistemi düzenlenmiştir (Baktır,2006,10).

1933 yılından sonra Nazi baskısıyla Bauhaus Okulu kapanmış ve eğitimci ve sanatçıların çoğu başka ülkelere göç etmişlerdir. ABD'ye giden bir grup, Walter Gropius, Lynoel Feininger ve Moholy Nagy gibi sanatçılar 1937 yılında Chiago'da New Bauhaus'u kurmuşlardır. Bauhaus Okulu kapandıktan sonra idealist hocaları dünyanın değişik ülkelerine göç etmişlerdir (Dede,2014,24-29).



Görsel 1. Bauhaus'ta Temel Eğitim Programı

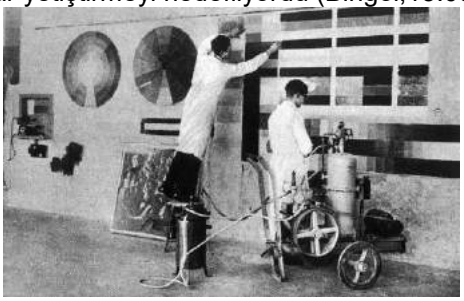
1.1. Bauhaus Eğitim Sistemi

Bauhaus kurulduğu dönemde bütün Almanya'da Prusya eğitim sistemi geçerlidir. Bu sistemde, devlete ait sanat akademilerinin yanı sıra meslek loncalarının çıraklık sisteminin devamı olarak kurulan sanat ve ticaret okulları bulunmaktadır. Bu ikili sistem, sanat ve zanaat arasındaki hiyerarşik bir ayrımı sürdürür. 20. yüzyıl başlarında her konuda olduğu gibi eğitim konusunda da reform ve yenilikler başlar. Sanat eğitiminde teori ve pratik bütünlüğü sağlamak amacıyla sanat okulu reformu olarak adlandırılan yeni bir oluşum başlar (Bulat, Aydın,2014,105-120).

Bauhaus'un sanayileşme ile birlikte başlayan tasarım ihtiyacını karşılayabilecek avangart bir yaklaşım taşıdığı söylenebilir. Bauhaus'un sanat eğitiminde geliştirdiği temel sanat eğitimi fikri zamanla bütün dünyada güzel sanatlar eğitimi veren kurumların temel eğitimini teşkil etmiştir. Endüstri ve sanayinin gelişmesinde tasarımın önemi zamanla daha iyi anlaşıldıkça Bauhaus eğitim sisteminin başarısı da ortaya çıkmaktadır. Bauhaus' ta her öğrenci atölyelerde uygulamalı olarak bir zanaat ile uğraşmak zorundadır. Bu Bauhaus' ta ki eğitimin en önemli kısımlarından birisini oluşturur. (Çomak,2015,47).

Bauhaus' ta ki eğitim ve öğretimin esası, becerileri geliştirecek atölye sistemi olmasına rağmen, amaç hiçbir zaman zanaatkâr ve usta yetiştirmek olmamıştır. Bu atölyeler birer arge laboratuvarları gibi kullanılmaktaydı. Toplum ve

endüstrinin sanat ve tasarım sorunlarına çözüm arayan Bauhaus atölyeleri, zamanın teknik gelişmelerini de çok yakından takip ediyordu. Bu şekilde duyarlı öğrenciler ve sanatçılar yetiştirmeyi hedefliyordu (Bingöl,15.03.2015).



Görsel 2. Bauhaus'ta Temel Tasarım Sergisi

1.1. Bauhaus'ta Temel Sanat Eğitiminin Gelişimi

Temel Sanat Eğitimi veya Temel Tasarım Dersi Bauhaus eğitim sisteminin üzerinde konuşulması gereken en önemli unsurudur. Almancası "Vorkurs". Bu öğrencilerin yaratıcı gücünü ortaya çıkarmayı amaçlayan ve alışılmış kalıpları yıkan yenilikçi bir anlayışın eğitim biçimidir. Hatta Temel Tasarımın mimarı ve hocaları İtten, Kandisky, Mondrian ve Klee gibi mistik kişiliklerinin bile bu dersin başarısında etkin olduğunu düşünenler yok değildir. Ayrıca hocaların Komünizm eğiliminde olduğunu ve bu eğitim biçimi ile öğrencilerin beyinlerini yıkadıkları düşüncesi Nasyonal Sosyalistlerin yani Nazi görüşünü taşıyanların önemli bir iddiasıdır (Çomak,2015,49).

Bauhaus'ta eğitime başlayan her öğrenci üç ana eğitim ve öğretimden geçer. Hazırlayıcı Öğretim (Temel Sanat Eğitimi), Teknik Öğretim (Mesleki Temel Sanat Eğitimi), Strüktürel Öğretim (Mesleğe Yönelik Çalışmalar, Proje Çalışmaları). Bauhaus'ta Hazırlayıcı Öğretim olarak başlayan daha sonra gelişip bütün dünyaya yayılan, Temel Sanat Eğitimi veya Temel Tasarım Bauhaus eğitim sitemi içerisinde geliştirilerek oldukça bilimsel metot ve prensiplere oturtulmuştur. Sanat eğitimine başlayan bütün öğrenciler hazırlayıcı öğretimden geçerler. Bu dönemde adaylar, ön yargı ve yanlış kazanımlardan kurtulmak için daha önce sanatla ilgili bildiklerini unutmak, her şeye sıfırdan başlamak zorundadırlar. Sanat eserlerini analiz ederek estetik ve teknik bilgisi arttırılmaya çalışılan öğrenci, malzeme tanıma ve amaca uygun malzeme seçimi konusunda da teknik bir donanıma sahip olmaktadır.

Hazırlayıcı öğretimin çekirdeğini İtten'in 1917 yılından sonra Viyana'daki özel sanat okulunda yaptığı, sanat eğitiminde hazırlık dersleri oluşturmuştur. İtten'in başlatmış olduğu bu hazırlık kursları, Moholy-Nagy ve Josef Albers tarafından daha da geliştirildiler. Hazırlayıcı Öğretim iki dönem her öğrenci için zorunludur. Kursları başarabilenler Teknik Öğretime başlamaya hak kazanırlar. Hazırlayıcı Öğretim döneminde gösterilen derslerin bazıları zorunlu, bazıları ise her öğrenciye açık, tamamlayıcı kurslardır.

İtten, Kandinsky ve Klee'nin biçimlendirmeye yönelik kursları zorunlu, yazı, desen çalışmaları ise seçmeli derslerdir. Hazırlayıcı öğretimde yapılan çalışmalar, Teknik Öğretim ve daha ilerdeki sanat ve tasarım çalışmalarına temel teşkil etmesi nedeniyle oldukça önemlidir (Age).

İtten'in kurslarının önemli bir kısmını strüktür analizi teşkil etmektedir. Amaç olarak, eseri algılama, anlama, çizgisel ve kompozisyonel değerleri

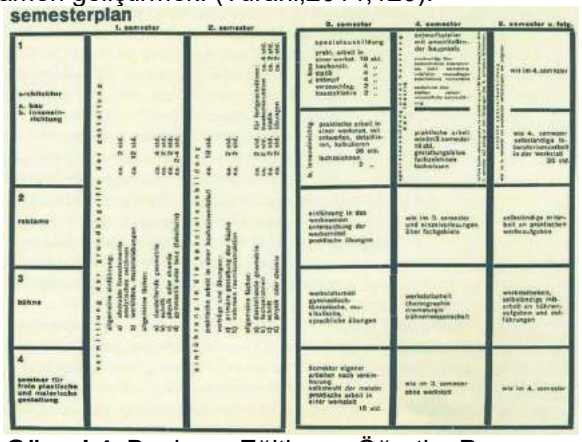
görebilme, plastik öğelerin mekanlardaki yerlerini ve ilişkilerini kavrama, siyah ile beyazın ilişkileriyle dağılışı araştırılarak, öğrencilerin gözlem ve görsel algılama yetilerinin geliştirilmesi hedeflenmiştir (Bulat,2014,105-120).



Görsel 3. Bauhaus'ta Yapılan Üç Boyutlu Çalışmaların Değerlendirilmesi.

Bauhaus'ta verilen temel sanat eğitimi ile öğrencilerin kazanımları şöyle sıralanabilir.
İlk aşamada malzemeyi tanımak, olanaklarını ve sınırlılıklarını test etmek.
Bu deneyimlerini teknik ve tasarım bilgileriyle desteklemek.
Sanat tarihinden ve geçmiş sanat akımlarından haberdar olmak.
Doğayı ve doğanın strüktürünü bir bilim adamı titizliğinde incelemek.
Yeni tasarımlarda doğanın yapısından ve imkanlarından yararlanmak.
Ayrıca Itten'in Temel Tasarımla ilgili ilkeleri şunlardı.
En ince ayrıntısına kadar gördüğünü analiz etme ve yansıtma deneyleri
Duygu yüklü konuların öğrenci tarafından yorumu.
Sanat yapıtlarının çözümlenmesi, renk, çizgi, kompozisyon ve zıtlıkların incelenmesi.
İki boyutlu tasarım sorunlarının üç boyutlu tasarım sorunlarıyla kaynaştırmak (Kırışoğlu,2005,27-28).

Adnan Turani'ye göre Bauhaus'ta Temel Sanat Eğitimi çalışmalarında şu kazanımlar olmuştur. Yan yana renkli yüzeylerin birbirlerine etkilerini incelemek. Tek renkli bir yüzey üzerinde yer alan diğer tek renkli bir yüzeyin işlevini, nokta, doğru, eğri ya da kesik ve dalgalı çizgilerin kompozisyon işlevlerini araştırmak. Renk ve biçim grameri geliştirmek. (Turani,2014,120).



Görsel 4. Bauhaus Eğitim ve Öğretim Programı.

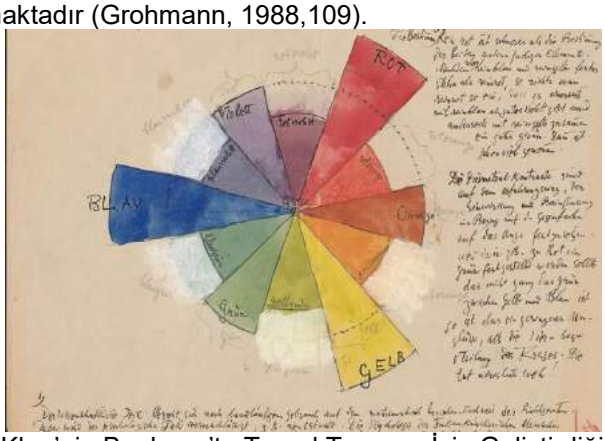
Bauhaus Okulu'nun Sanat Eğitimine Getirdiği Yenilikler

Sadece 14 yıl eğitim verebilen Bauhaus, etkisini kısıtlı imkanlarına, karşılaştığı kurumsal ve politik direnişlere rağmen günümüzde bile devam ettirmektedir. Bauhaus'un nasıl böyle bir etki alanı yarattığını Mies van der Rohe şöyle dile getirmiştir:" Bir düşünce olması gerçeği, Bauhaus'un dünya üzerindeki her modern okul üzerindeki olağanüstü büyük etkisinin nedenidir; bunu örgütle yapamazsınız, bunu propaganda ile yapamazsınız. Yalnız düşünce böyle hızlı yayılır" (Çevik,1992,41).

Bauhaus'u bugüne taşıyan okulun yenilikçi düşünceleri olmuştur. Bauhaus toplum için sanat ilkesinden yola çıkmış ve bu amaçla, yaş ya da cinsiyete bakılmaksızın, iyi olarak tanınan ve önceki eğitimi ustalar kurulu tarafından yeterli bulunan herkesin, yer olduğu sürece okula kabul edildiği bir eğitim kurumu olmuştur.

Okul sadece zengin ve küçük bir zümreye değil tüm halka açıktır. Bauhaus yarattığı akademik eğitim anlayışı ile modern dönemin eğitim kurumlarının öncüsü olarak görülür. Eğitim anlayışı ile getirdiği yeniliklerin yanı sıra okul yaşamı ile de öncü olmuştur (Gropius,1990,27).

Buradaki entelektüel ve sanatsal hava, çok farklı yerlerden ve birbirinde oldukça değişik yetişme ortamlarından çıkıp gelmiş öğrenciler, dünyanın her yerinden gelen, sanatın ve bilimin çok değişik alanlarında uğraş veren ziyaretçiler, akla gelen hemen her konuda yapılan tartışmalar ve verilen konferanslarla yeni bir heyecan yaratmaktadır (Grohmann, 1988,109).



Görsel 5. Paul Klee'nin Bauhaus'ta Temel Tasarım İçin Geliştirdiği Renk Çemberi.

SONUÇ

Bauhaus sistemli ve programlı ilk modern sanat eğiitimi kurumu olmuştur. Ancak burada daha sonra sanat tarihi içinde önemli bir yere sahip olan Klee, Kandisky, Moholy Nagy ünlü sanatçılar usta ve eğitimci olarak görev almışlar ve bir çeşit usta çırak ilişkisi sürdürmüşlerdir.

Buhaus'ta geliştirilen sanat eğitimi yöntemleri günümüzde sürekli gelişmekle birlikte bilhassa temel sanat eğitimi ve temel tasarımın temellerini ve çekirdeğini oluşturur.

Temel tasarım ve temel sanat eğitimi Bauhaus okulunun geliştirdiği en önemli sanat eğitim programlarından birisidir. Günümüzde de güzel sanatlar eğitimi veren okulların en önemli ve temel dersi ve programıdır. Ufak tefek değişiklikler göstermekle birlikte çizgi, nokta, doku, biçim ve renk çalışmaları Bauhaus

okulundan beri aynı şeklilde devam etmektedir. Ancak gelişen teknoloji ve bilhassa dijital tasarım imkanlarının da kullanılmasıyla birlikte bu alan da yeniliklere açık görülmektedir. Örneğin Dijital baskı renkleri olan CMYK renkleri ile renk çalışmaları yapmak gibi.

KAYNAKLAR

Baktır, Ö. (2006). Bauhaus Felsefesi Ve Endüstriyel Tasarımdaki İşlevsellik Boyutu, YayınlanmamışYüksek Lisans Tezi, Akdeniz Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bingöl, Y. (1985). Bauhaus Ve Endüstriyel Gelişmenin Sanat Eğitimine Etkileri, Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Mayıs. Http://Docplayer.Biz.Tr/3117234-Bauhaus-Ve-Egitim-İlkeleri.Html (15.03.2018).

Bulat, S. M. Bulat, B. Aydın, (2014). Bauhaus Tasarım Okulu, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 18 (1): 105-120

Çevik, A. (1992). Mimarlık Eğitiminde Bauhaus Mirası: Temel Tasarım, Yapı Dergisi, (Sayı:123, Şubat)

Çomak, N, (2015). Temel Tasarım Eğitimi Bağlamında Paul Klee'nin Ders Notlarının Çözümlenmesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Dede, Bayram, Bauhaus Eğitim Modelinin Türkiye'de Sanat Ve Tasarım Eğitimi Üzerine Etkisi, Doktora Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2014.

Erzen, J. (2009). Bauhaus'un 90. Yılında, Mimarlık Dergisi, (Eylül-Ekim,) S.349.

Forgac, E. (1997). The Bauhaus İdea and Bauhaus Politics, Budapest: Central Europen Universty Pres.

Gombrich, Ernst H. (1999). Sanatın Öyküsü, Çev: Erol Ve Ömer Erduran, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Gropius, W. (1990). Weimar'daki Saatliches Bauhaus'un Programı, Bauhaus, 1919-1928, Newyork: The Museum of Modern Art.

Kırışoğlu, Olcay T. (2005). Sanatta Eğitim, (3. Baskı), Ankara: Pegem Yayıncılık.

Klee, P. (2010). Bauhaus Ders Notları ve Yazılar, Çev. Emre Özdil, İstanbul: Hayalbaz Kitabevi.

Lynton, N. (1991). Modern Sanatın Öyküsü, Çev: Cevat Çapan, Sadi Öziş, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Örneklerle Resim Sanatı Ansiklopedisi, (1972). İstanbul: Arkın Kitabevi.

Turani, A. (2014). Çağdaş Sanat Felsefesi, 10. Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2014.

AKHEMENİD (PERS) İMPARATORLUĞU TAKI SANATI

(ACHAEMENID (PERSIAN) EMPIRE ART JEWELLERY)

Pelin DEMİRTAŞ DİKMEN*

ABSTRACT

Conquering the Iranian Plateau and merging with Achaemenid King Cyrus the Great (Cyruss II), an Indo- European ethnic group the Persians abolished the Median Kingdom and established an empire. Conquering the long-established cultural centres such as Mesopotamia, Babylonia, Egypt and Anatolia, the Persians owned the cultural richness of these lands. But the Persian Art wasn't created by the synthesis of these cultures, it created its own style by internalising them. During the Achaemenid Dynasty, the Middle Eastern Art improved distinctively in the first half of the 1000 BC and were in an important point in jewellery with the authentic style of the Achaemenid. Iranian Jewellery craftsmen's works and Persian art jewellery became noticeable indicators in terms of form and aesthetic values within the ancient jewellery. Whilst the use of gold in Achaemenidian jewels indicates power and wealth; the influence and technical analyses of Assyrian, Egyptian and Mediterranean civilisations are noticeable in jewel forms. The plentiful-ness of jewel types, the designing styles of women and men jewelleries of the Persian era affected the later periods and civilisations.

In this study, it was aimed to present the Achaemenid- Persian Era jewels with visual samples by analysing them in terms of material, production, form and the purpose of use

GİRİŞ

Hint-Avrupa topluluğu olan Persler, İran yaylasına girerek Akhemenid kralı 2. Kyros yönetiminde birleşerek Med Krallığını yıkmışlar ve büyük bir imparatorluk kurmuşlardır. Antik Çağın en köklü kültür odakları olan Mezopotamya, Babil, Mısır ve Anadolu yu ele geçiren Persler, bu coğrafyaların kültürel zenginliklerine sahip olmuşlardır. Pers İmparatorluğu, sınırlarını Avrupa'ya kadar genişleten ilk en önemli Doğulu güçtür. Persler MÖ altıncı yüzyılda kıtaya ayak basarken, Güneydoğu Avrupa'nın bir bölümünü eyaletleri yapmak imparatorluklarının bünyesine katmak için harekete geçmişlerdir. Ancak Doğu'dan gelip de Avrupa'ya adım atan devletlerarasında en kısa ömürlü olanı Persler'inkidir. Fenikeliler, Araplar, Türkler, Moğollar daha uzun bir zaman bu topraklarda kaldıkları halde Persler ancak 60 yıl Avrupa topraklarında kalmışlardır. Bu durum incelendiğinde; Grek-Pers Savaşları, İskender'in fetihleri ve Roma ile İran arasındaki sayısız çarpışmanın yanı sıra Avrupa'nın antik İran'la teması kısa ömürlü olmadığı gibi çatışmalı da değildir. Avrupa'daki Asya ve Batı'nın etkileşimi açısından bu ilişkinin önemi büyüktür. Kültürel değerler, siyası, sanatsal, ekonomik geçişler birçok yönde kendini göstermiştir. İran'a özgü dini düşünceler, İlkçağ boyunca Hıristiyanlığın doğuşunu derinden etkileyecek şekilde Batı'ya taşınmış ve Avrupa'daki Reform öncesi en önemli dini başkaldırıyla doruğa ulaşıncaya kadar da akmaya devam etmiştir. Ancak Pers Sanatı tüm bu kültürlerin sentezinden oluşmamış, tam aksine

* Öğr. Gör. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir.

bu kültürleri özümseyerek özgün üslubunu yaratmıştır Ortadoğu Sanatı Akhemenid yönetiminde MÖ 1. Binin ilk yarısında farklılaşarak gelişmiş, Akhemenidlerin özgün üslupları ile kuyumculukta çok önemli bir noktaya gelinmiştir. İranlı kuyum ustalarının ürünleri ile Pers kuyum sanatı özellikle form ve estetik değerler açısından antik dönem kuyum sanatı için önemli bir gösterge olmuştur (Garthwaite,2011:98).

Pers Dönemi Takıları

Pers üslubunda takılar MÖ 500 civarından itibaren Batı Anadolu'da görülmektedir. Sardeis nekropolünde 1910-1914 yılları arasında yapılan kazılarda MÖ beşinci ve dördüncü yüzyıllara ait çok sayıda Pers Dönemi Takısına rastlanmıştır. Doğu Yunan Dönemi için Efes Artemis Tapınağı adak buluntuları ne kadar önemli ise, Sardeis nekropol buluntuları da bu dönem için çok değerlidir. Nekropol buluntularının tümü İstanbul Arkeoloji Müzesi'ndedir. Bu buluntulrın en önemli özelliği Pers Dönemi kuyumculuğunun bu takılarla çözünlenmesidir. Diğer önemli buluntu grubu ise Uşak çevresindeki tümülüslerde ele geçen eserlerdir. Akhaemenid Dönem sanatını daha iyi kavramamıza olanak sağlamışlardır. Bu dönemin eserleri, Perslere özgü tüm özellikler göstermektedir. Sardeis ve Uşak kazılarında elde edilen takılar, aynı dönemde üretilen diğer takılara ışık tutmaktadır (Türe,2011:162).

Pers Döneminde Sardeis dışında diğer bir kuyumculuk merkezi Çanakkale Boğazı üzerindeki Lampsakos'da (Lapseki'de) kurulmuştur. Lampsakos'daki altın madenleri bu yerin seçimini önemli bir rol üstlenmiştir. Sardeis'den getirtilen kuyumcu ustaları ve sanatçılar, Sardeis'deki Lidya-Pers-Hellen karışımı üslup ve içerikteki üretimini Lampsakos'da da devam ettirmiştir. Lampsakos'da üretilen eserler Trakya'ya, Karadeniz ülkelerine ve Ege'ye pazarlanmıştır. Kuyumculuk işi eserlerde, Hellen üslubunun MÖ beşinci yüzyıl sonlarından itibaren giderek arttığı gözlemlenir.

Pers Dönemi'nde takıları sadece kadınlar değil erkekler de kullanmıştır. Ancak Pers'lerde ruhban sınıfın altınlı giysi ve takı kullanması yasaklanmıştır. Bu dönem kuyumculuğunda Lidya'ya kıyasla daha çok yarı değerli taş kullanılmıştır. Yarı değerli taş yerine, kolay işlenen renkli cam hamuru boncuklar da yapılmıştır. Sardeis nekropolünde yapılan kazılar sayesinde, mezarların kadına mı yoksa erkeğe mi ait olduğu saptanabilmektedir. Pers Dönemi sosyal yaşamında, kadının ve erkeğin konumları konusunda belirli bir bilgi edinilebilmektedir. Bu dönemde farklı giysi biçimi nedeniyle topuzlu iğne ve fibula yoktur. Küpe, gerdanlık, sarkaç, bilezik, yüzük ile elbise aplikleri başlıca takı çeşitleridir.



Altın, Lapis Bilezik, Reza Abbasi Müzesi, Tahran İran Müze Kataloğu

Pers yönetiminde MÖ 1. Binyılın ilk yarısında homojenleşen Ortadoğu sanatı; mimari, elsanatları, zanaat ve kuyumculukta önemli eserlere imza atmıştır. Pers imparatorluğu takılarda kullandıkları altın ile güç ve zenginliğini göstermişlerdir. Pers kuyum ustaları topraklarındaki hayvan formlarından figür oluşturma geleneğini bolca kullanmışlardır. Takılarda; Asur ve Mısır sanatının teknikleri kullanarak güçlü bir anlatım dili ve renk uyumu görülmektedir. İmparatorluğu bağlı topraklarda bunun kuyum merkezleri (Kahire deki altın işleme atölyeleri, Anadolu daki Sardes ve Lampsak kentleri pers soyluları için takılar üretmişlerdir. Anadolu da MÖ 6. Yüzyılın ilk yarısından sonra Lidya ve İonya kuyum mezkezleri Pers soylularına ve Pers halkına takılar üretmeye başlamışlardır. Burada üretim yapan kuyum ustaları kendi üsluplarını Pers üslubuyla birleştirerek Greko-Pers üslubunu yaratmışlardır. Greko-Pers üslubunun en başarılı örnekleri Srdes nekropolü, Uşak Güre Tümülüsleri ve Çanakkale çevresinde bulunana Tümülüslerden çıkarılan takılardır. Bu takılar içerisinde daha önce rastlanmayan kolye modelleri görülmüştür. Bu kolyelerde farklı sarkaçlar, altın boncuklar, süs taşları ya da cam boncuklar dengeli bir şekilde sıralamışlardır. Bu düzenlemeler MÖ 5-4 yüzyıl Yunan Kuyumculuna esin kaynağı olmuştur.

Pers İmparatorluğunda Kadınlar ve erkekler çok çeşitli takılar kullanmışlardır. Erkeklere ait küpe, bilezik, boyun halkası (tork) ile pandantif olarak kullanılan altın montürlü damga mühürlerin tasarımları kadın takılarına göre daha sadedir (Altan türe).

Pers takılarının nereyse tümünde görülen en önemli özellikler; detaylı ve ince işçilik gerektiren tasarımlardır. Takılardaki en önemli ince işçilik; yüzey üzerine farklı bir parça ile monte edilen tel işçiliği ve farklı geometrik şekiller oluşturacak granülasyon tekniği ile yerleştirilen küçük kürelerdir. Perslerde gelenekselleşmiş olan iki kola birden takılan çift bilezikler Pers takıları içerisinde önemli bir yere sahiptir. Çift bileziklerin uç kısımlarda genellikle hayvan başları bulunmaktadır ve açık halka formundadır. (görsel mavi bilezik) En özgün Pers bilezik formu ise halka omega formudur. Kuyum terminelojisinde bu forma böbrek formu denilmektedir



Altın çift bilezik, Uşak Müzesi, Türkiye

Pers erkek açık halka bileziklerinde grifonlar korkutucu bir ifade ile kullanılmıştır ve bu Asur etkisidir. Kadın bileziklerinde Görülen Asur etkilerinde bileziklerde kullanılan hayvanlarda yumuşak yüz ifadeleri yer almaktadır. Pers dönemi kolyelerinde süstaşları ve cam boncuklar sıkça kullanılmıştır. Kolyelerde renk ve doku Pers Takılarında önemli bir yere sahiptir.

Uşak-Güre Tümülüsleri buluntuları içerisinde en görkemli Pers kuyumculuk eseri, kanatlı güneş kursü şeklindeki paktoraldır. Kursün ortasında kullanılan sardonis taşı göz şeklindedir. Kanat ve kuyruktaki tüylerin anlatımı için bölmeler yapılmış ve bu bölmelerin içlerine; karneol, turkuaz ve beyaz kireç taşından işlenmiş taşlar konularak renkli bir görüntü sağlanmıştır. Bu işçilik Mısır a özgü bir işçilik olmak ile birlikte, form ve anlam olarak bir Pers eseridir.



Altın Kolye, Karun Hazinesi, Uşak Müzesi

Pers kuyum ustaları bu yeteneklerini sadece takı yapımında değil günlük kullanım nesnelerinde de göstermişlerdir.(Meriçboyu, 2001:187) Saray yaşamında önemli bir yere sahip olan sofraları süsleyen, içki kadehleri, kaseler, sürahiler, kepçeler, kap çeşitleri Pers kuyum sanatının incelikleri göz önüne sermektedir.

Oxus Buluntuları

Oxus Nehri; Antik Çağ'da **Oxus**, Araplar döneminde Ceyhun adlarıyla anılan ırmak, Pers tarihinde önemlı bir yeri vardır. Orta Asya'da bulunan nehir, Tacikistan ve Afganistan arasındaki sınırda bulunan Tigrovaya Balka Tabiat Rezervi'nde Vakhsh ve Panj nehirlerinin birleşmesiyle oluşur.

Oxus buluntuları Oxus Nehri yakınlarında keşfedilen inanılmaz bir hazine, eski İran ve Pers eserlerinin en değerli koleksiyonlarından birisidir. Sadece 180 parça takı, plaka ve küçük heykel ve yaklaşık 200 madeni para kapsayan bu buluntular, Pers takılarının çözümlenmesinde önemli bir yere sahiptir. Eserlerin Özenle dekore edilmiş metal işçiliği, formlardaki gerçekçi çizgiler, renk dengesi Pers kuyum ustalarının sanatkârlarlığının göstergesidir.

Achaemenid İmparatorluğunun en büyük hazinelerinden biri olan Oxus hazinesinin bir bölümü British Museum da sergilenmekte ancak büyük bir bölümün nerede olduğu bilinmemektedir.



Oxus Hazinesi; Altın Bilezik, Altın dekoratif obje,British Museum

SONUÇ

Antik dönem takıları içerisinde Pers Takıları; tasarım, stilizasyon, üretim tekniği açısından çok önemli bir yere sahiptir. Müzeler de sergilenmelerinin dışında özel koleksiyonlarda yer almaktadırlar. Pers takıları, İnce işçilikleri ve detayları ile birer sanat eseri olarak değerlendirilmektedir. Pers takılarının özelliklerini özetlersek aşağıdaki sonuçlara varabiliriz.

- Pers kuyum sanatı etkilerini; İran, Anadolu, Yunan takılarında göstermiştir.
- Pers takılarında, altın, gümüş, bronz kullanılmıştır.
- Pers takılarında; asur ve mısır sanatının teknikleri kullanılarak güçlü bir anlatım dili ve renk uyumunun olduğu görülmektedir.
- Pers kuyum ustaları İran topraklarındaki, hayvan formlarından figür oluşturma geleneğini bolca kullanmışlardır.
- Persler Anadolu'ya geldiklerinde Lidya ve İonya kuyum mezkezleri pers soylularına ve pers halkına takılar üretmeye başlamışlardir. Burada üretim yapan kuyum ustaları kendi üsluplarını pers üslubuyla birleştirerek greko-pers üslubunu yaratmışlardır.
- Pers imparatorluğunda kadınlar ve erkekler çok çeşitli takılar kullanmışlardır. Erkeklere ait küpe, bilezik, boyun halkası (tork) ile pandantif olarak kullanılan altın montürlü damga mühürlerin tasarımları kadın takılarına göre daha sadedir.

KAYNAKÇA

Garthwaite,Gene R., İran Tarihi Pers İmparatorluğu'ndan Günümüze, İnkilap Kitabevi, İstanbul, 2011.

Hopf, Albrecht, Tapıs D'orıent Anatolie - Transylvanie - Caucase - Perse – Türkestan, Edıtıons Albert Morance,1962.

Loukonıne Vladımır, L'art Persaon, Parkstone Aurora,1995.

Meriçboyu Akay Yıldız, Antik Çağda Anadolu Takıları, Akbank Kültür yayınları, İstanbul, 2001.

Türe Altan, Dünya Kuyumculuk Tarihi-1, Eski Çağlardan Orta Çağa, İstanbul Kuyumcular Odası yayınları, İstanbul, 2011.

KUZEY-BATI AZERBAYCAN`IN İLK ORTAÇAĞ ALBAN MABETLERİ

(EARLY MEDIEVAL ALBANIAN TEMPLES OF NORTH-WEST AZERBAIJAN)

Elşən ABDURAHMANOV*

ABSTRACT

Caucasian Albania, which has a unique position of the Azerbaijani statehood history, with an important share in regulating political processes in the region it has joined historical socio-economic and cultural processes of the Near and Middle East, it has also demonstrated its impact on socio-religious and cultural life in this particular area. Caucasian Albania, which includes the stages of slavery and feudalism as the first state in Northern Azerbaijan, has played an important role in the formation of ethnos living in the area and also the formation of their outlook, mythical thinking, religious-moral understanding and belief system. These factors are also reflected in the character and structure of the monuments and material culture patterns created in the region.

The protection barriers, fortifications, religious and public buildings, cemeteries and temples took its own place among the early medieval monuments of Caucasian Albania. Most of the monuments built in the early Middle Ages in the north-western part of Azerbaijan, especially the majority of the temples have come down to our time, even though they are scattered. The main reason for that, the worship of Christianity in the area continues for a long time and river stones, baked bricks, and limestones were used as durable construction materials in the construction of temples.

The history of Caucasian Albania in the article which is reflected, the first medieval temples in Sheki region (some current villages- Bash Shabalid, Kish, Bash Goynuk, Bash Kungud and Orta Zayzid) is no exception in this regard.

GİRİŞ

Azerbaycan`ın devletçilik tarihinde kendine özgü konumu bulunan Albanya devleti, bölgede süregelen politik süreçlerin düzenlenmesinde önemli katkısı olmakla beraber, Orta Doğu`nun tarihi, sosyal ekonomik ve kültürel sürecine katılmış, bu husus bölgede sosyal-dini ve kültürel yaşamı da etkilemiştir.

Kafkas Albanyası`nın erken Orta çağ anıtlarının arasında savunma bariyerleri, istihkamlar, dini ve sosyal öneme haiz yapılar, mezarlıklar ve mabetlerin kendine özgü yeri vardır. Azerbaycan`ın Kuzey-Batı bölgesinde ilk Orta çağlarda yapılmış anıtların bir çoğu, özellikle de mabetlerin çoğunluğu harabe halde olsa da günümüze kadar gelmiştir. Bunun temel nedeni, Hristiyanların bölgede daha uzun süre ibadetlere devam etmesiyle yanaşı, mabetlerin inşaatında dayanıklı malzeme olan çay taşı, pişmiş tuğla ve kireç kullanılmasıdır.

Makalede öne çıkarılan Kafkas Albanyası`nın tarihi, Şeki vilayetinde (Şimdiki Baş Şabalıd, Kiş, Baş Göynük, Baş Küngüt ve Orta Zeyzid köyleri) bulunan ilk Orta Çağ mabetleri bu bakımdan istisna değil.

* Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi. Şeki Bölgesel Merkezi. Azerbaycan Şeki.

Bildiri. Zerdüştlüğün ve Hristiyanlığın yayılmasından hayli önce Kafkas Albanyasında doğa güçlerine ve gök cisimlerine; Güneşe, Aya, ateşe, taşa, ağaca, suya, toprağa ve digerlerine tapınmayla ilgili kultlar geniş yayılmıştı. Eski Yunan yazarları yazıyor ki, Albanlar Hristiyanlığa kadar putperestiler ve Albanyada kahinlerin hizmet ettikleri dini anıtlar ve putperest mabetleri vardı. Kahinlerin yaptığı kurban törenlerinin yapıldığı bu yerde altarlar, tapınaklar, pirler ve mabetler oluşturuluyor, genelde bu binalar yüksek dağ zirvelerinde yapılıyordu. (Kerimov, Sturfiel, 2003: 19)

Hristyanlığın bölgede yayılmasından sonra da, önceki dönemde olduğu gibi yapılan dini anıtların, Alban mabetlerinin genelde dağda ve dağ eteği bölgelerde yapıldığı biliniyor. (Abdurahmanov, Hasanov, 2016: 69-74)

Albanyada inşa edilen Hristiyan anıtlarının büyük çoğunluğu 4-7. yüzyıllara aittir, Alban Çarları Mumin Vaçakan`ın (487 - 510) ve Cavanşir`in (637 - 680) iktidarı dönemine rastlıyor. Alban tarihçi Musa Kalankatlı, sadece Arşakiler sülalesi Çarlarından olan 3. Vaçakan`ın, *yılın kaç günü varsa Doğuda o sayıda kilise yaptırdığını* yazıyor. (Kalankatuyskiy, 1861: 276) Belirlenen özellikler, araştırmaya tabi tuttuğumuz Kuzey-Batı Azerbaycan, Şeki vilayetinin Alban mabetleri için de geçerlidir, stratejik bakımdan da, orijinallığıyla da önemlidir. Albanya`nın Kura nehrinin Kuzey sol kıyısında önemli idari merkezlerden olan Şeki vilayeti mabetlerinin kendine özgü yönlerinden biri de, bu yerlerin din adamı olan Piskoposların tüm Alban meclislerinde temsil edilmesidir. Şöyle ki, Şeki vilayeti, Gabele ve Kambisena gibi kilise idari birimi olan Piskoposluk Yeparhiyasıydı. (Мамедова, 1986: 89)

Şeki vilayeti Hristiyanlığa kadar dini-idari merkezlerden biri olmuş, bölgede animizm, fetişizm, totenizm gibi ilkel dinlere, astral tanımlara bağlı inanç yerleri ve kutsal mekanlar oluşturulmuştur. Antik çağda inşa edilen "Ay-Selena" ilahesi mabedinin de Şeki vilayetinde bulunması olasıdır. (Azerbaycan tarihi, 2007; 16)

Tarihi Şeki *(Şako, Şake)* vilayeti aynı adı taşıyan merkeziyle (Şakr, Gürcü kaynaklarında Nuhpato) Albanya`nın Kuzey Batısında, Kafkasya dağlarının eteğinde, Gabele vilayetinin Kuzey Batısında bulunuyor; bu vilayet Güney Batıdan tarihi Kambisena vilayeti, Kuzey Doğudan Lpiniya, Güney Doğudan Gabele sınırındadır. (Azerbaycan tarihi, 2007: 14-16)

Şeki şehrinin **Kiş köyünde bulunan kilise** değil Şeki`nin, genel olarak Kafkas Albanyasının en eski Alban tapınağıdır. Anıtla ilgili olarak ilk kez bilim adamı, düşünür Reşit Bey Efendiyev 1928 senesinde Baküde eski yazıyla bastırdığı, "Nuha kazasında bulunan antik eserler" adlı klavuz kitabında bilgi vermiştir: *"Nuha`nın Kuzey Batsında bulunan Kiş deresinde Havariler döneminden kalma bir Hristiyan kilisesi mevcuttur. O çevrede Hristiyan bulunmaz, ermeni dahi bulunmaz. Fakat şehirde meskunlaşan Zuğ ermenileri "monastırım" deyup mabedi benimsemişler ve duvarın yüzüne sıva vurup üzerine demir çekmişler. Böylece dış cephesini antik eser olmaktan çıkarmışlar".* (Efendiyev, 2017: 7-8)

19. yüzyılın 50-60`lı yıllarında Şekiye göç ettirilmiş ermeniler kiliseyi dini mekan olarak kullanmışlar. Arkeolog A. A. Karaahmetova tarafından kilisenin bahçesinde yapılmış arkeolojik kazılar zamanı üzerinde 19-20. yüzyıllara ait yazı olan mezar taşlarının bulunması bu olguyu onaylıyor. (Karaahmetova, 2017, 17) Sovyet hakimiyeti döneminde dine karşı mücadele ve ateizmin tebliğinin

sonucunda, diger dini-tarihi anıtlarımız gibi Kiş Alban kilisesinin de konumu değiştiriliyor.

1925 senesi 25 eylülde Şeki GİK`in toplantısında Levon adlı bir ermeni papazı Kiş mabedini etrafında bulunan binalarla beraber kendisine verilmesi yönündeki ricası olumlu karşılanıyor. 1926 senesinde Şeki GİK`in 8 nisan kararıyla Kiş mabedi çevresindeki binalarla beraber komple papaz Levon`un kullanımına veriliyor. (ACMDA, f. 102, s.1, s.v. 9)

Kiş Alban mabedinde bulunan üzeri yazılı taşın sövyet döneminde ermenilerin götürdüğü belirtiliyor. (Adilov, 2010: 44) Yazıtın aynı dönemde çalındığı ve maksatlı biçimde imha edildiyi düşünülüyor.

Kutsal Elysee`ye adanmış anıt (Fotograf 1) Kiş deresinin kıyısındakı dağın yamacında, Maaflar mahallesinde bulunuyor. 2000-2001 yıllarında arkeologlar Vilayet Kerimov ve Bernar Sturfiel tarafından mabet ve civarında yapılmış arkeolojik kazılar zamanı 5 inşaat dönemini kendinde barındıran izlere rastlanmıştır. Birinci aşama MÖ 2. ve MS 2. yüzyılı, ikinci aşama MS 1-3. yüzyılları, üçüncü aşama MS 4. yüzyılı, dördüncü aşama 5-6. yüzyılları kapsıyor. Beşinci aşamayı kapsayan 8-11. yüzyıllarda mabedin çatı kısmının restorasyonu yapılmıştır. (Kerimov, Sturfiel, 2003: 45-46.)

Mabedin yanında MÖ 2-1. yüzyıllara ait niyet taşı ve mezar olması (Fotograf 2) bölgenin Hristiyanlıktan önce de yerliler tarafından kutsal mekan olmasının ve inanç yeri olmasının göstergesidir. (Abdurahmanov, Hasanov, 2016: 71-72)

Belirtmemiz gerekiyor ki, yerli ahali şimdi de bu yeri kutsal mekan olarak algılıyor, hasta, konuşamayan, yürüyemeyen çocukları bu yere götürüyor, niyet edip kurtulacaklarını umuyorlar.

Mabedin mevcut binası uzuncadır ve yuvarlak kemerle tamamlanıyor. (Fotograf 3) Binanın içinde, anıtın önünde ileri çıkmış ve iki kat çıkıntıyla dizayn edilmiş kubbe altı kare ayrılmıştır. Altı adet dar penceresi bulunan mabedin kubbealtı duvarı içerden ve dışardan yuvarlaktır. Giriş açırımı batı duvarında bulunuyor. Batı, doğu ve kuzey duvarlarının her birinde pencere açırımı, güney duvarında iki pencere bulunuyor. Pencere açırımları ve kubbenin boyun kısmı profillenmiş kaplamaya alınmıştır. (Memmedova, Hacıyeva, 2013 : 213-219)

Albanyada Hristiyanlığın apostol dönemine ait Kiş kilisesinin yapılmasıyla ilgili Alban tarihçi M. Kalankatlı şöyle bilgi veriyor: *"...Faddeyin öğrencisi... kutsal Elysee... Gisa geliyor, burada kilise inşa ediyor ve kansız kurban veriyor. Bu yer Doğunun tüm kiliseleri ve şehirlerin başlangıcıdır ve biz Doğuluların Hristiyanlığı kabul etmesinin kaynağıdır".*(Kerimov, Sturfiel, 2003: 20-21)

İlk orta çağ Alban mabetlerinden biri Şeki`nin **Orta Zeyzid** köyünün Kuzey Doğusunda bulunuyor. Bu yapı planda doğu taraftan yarım dairesel kemer ve üç adet haç biçimli dikdörtgen çıkıntıdan oluşuyor. Doğu kolunda bulunan yarım dairesel kemer ise dışarda beştili biçimindedir. (Fotograf 4) Kubbe altı kare üç karınaltı kemerle ve kemerin yarım kubbesi ilə dizayn edilmiştir. Kubbenin gövdesi hem dıştan, hem de içten yuvarlaktır. (Fotograf 5) Anıtın kesin mimarlık biçimi ve inceliği, kompozisyonun açıklığı onun Kafkas Albanyası`nın mimarlığında önemli bir yer tuttuğunu gösteriyor. (İlim ve Hayat dergisi, 1988: 4.)

Mabedin duvarları çay taşı ve kireçle yapılmış, üzeri ise kiremitle örtülmüştür. Anıtın iç ve dış tarafı kireç taşlarıyla üzlenmiş ve süslenmiştir. Temelin genişliği 1.2 metre, duvarın kalınlığı 80 cm`dir. Giriş kapısının genişliği 90 cm,

yüksekliği 1.8 metredir. Mabedin bazı yerlerinde iki kat sıvanın üzerinde duvar resimlerinin izleri muhafaza edilmiştir. (Fotoğraf 6) A. A. Karaahmetova bu durumu yakın tarihte yapılmış restorasyon işleriyle ilişkilendirmişti. (Karahmedova, 1984, 38-46) Pencere yerlerinin yüksekliği 1.5 metre, onlardan birinin genişliği 40 cm kadar olmuştur. Zeyzid mabedinin cam mamulleri dönem bakımından iki döneme ayrılabilir: 1) 2-4. yüzyıllar, 2) 8-13. yüzyıllar. (Kerimov, 2008: 17).

Söylenenleri genelleyecek olursak, şöyle bir kanaat oluşabilir: Orta Zeyzid mabedi 5-8. yüzyıllarda Kafkas Albanyasında önemli ibadet yerlerinden olmuş, 9-13. yüzyıllardaysa ziyaret yeri olarak kendi önemini korumuştur. Orta Zeyzid köyünde Alban nekropolisi (mezarlık) bulunduğunu da belirtelim. (Aliyev, 2016, sh 97-98).

İlginçtir ki, 7. yüzyıla ait aynı tipli kiliselere Ermenistan`ın Artaşavan köyünde de rastlanıyor. Gürcistanda ise aynı mimari kompozisyonu bulunan kiliseler (11. yüzyıl) Kahetiya`nın Doğu bölgelerinde gözlemleniyor. Kendine özgün uslup özellikleri ve plan yapısı olan Kafkas Albanyası`nın mimarlık abideleri 4. yüzyıldan başlayarak gelişmiştir. Fakat Kafkas Albanyası`nın arazisinde, ilk Orta çağlara ait ermeni ve Gürcü Hristiyan aıtlarının bulunması olgusuna rastlanmamıştır.

Gürcülerin ve Ermenilerin yanı sıra bazı Rus yazarların (Kipanidze, Eremya, Melikishvili, Patkanov, vb.) eserlerinde Kafkasya Albanyası ve anıtlarının tarihini tahrif etme girişimleri olduğunu belirtmek isteriz. D. L. Musselishvili “Doğu Gürcistan'ın Tarihi Coğrafyası” adlı kitapında, Albanyanın Shaki, Kambisena, Girdiman ve Sakasena gibi vilayetlerin XIV. Yüzyıl da dahil olmak üzere eski Gürcü topraklarına sahip olduğunu iddia ediyor. İddiaları, 1987 yılında Rusça yayınlanan "Azerbaycan'ın Tarihi Coğrafyası" kitabında alimlerimiz tarafından bozuldu. 1985 yılında, S. Mailov'un “Arkhitekturnoe nasledstvo” dergisinde yayınlanan “Azerbaycan'da XVII-XIX. Yüzyıllarda Ermeni Kiliseleri” başlıklı makalesinde daha da ileriye gidilerek, İlk Orta Çağ'a ait Kish ve Orta Zeyzid mabetleri 17. yüzyılın Ermeni mimarisi olarak daha da tanıtılmıştır. Sanat Doktoru, Azerbaycan`ın Onursal Mimarı Kamil Memmedzade Gürcü, Ermeni ve Rus yazarların Alban anıtlarının esasını tahrif etmeye girişimlerine aşağıdaki şekilde tutarlı kanıtlar getirir ve konuyu şöyle açıklıyor: *"Kafkas Albanyası`nın komşu ülkelerle ticari ilişkilerle yanaşı kültürel ilişkilerinin de bulunması inkar edilemez bir gerçektir. Böyle karşılıklı temas sonucunda da Alban mimarisinin ermeni ve Gürcü mimarisine de büyük etkisi olmuştur".* (İlim ve Hayat dergisi, 1988: 4)

Albanyanın ilk orta cag anıtlarından digeri olan **Baş Küngüt mabedi** Şeki vilayetinde, Küngüt deresinin kıyısında, tepelik arazide bulunuyor. Kare biçimli mabet bir nefli olmakla, çay taşı ve kireç çözeltisi kullanılmakla yapılmış, üzeri kireç taşıyla üzlenmiştir. (Fotograf 7) Mabedin üzeri yarı yuvarlak kemerle örtülmüştür. Uzunluğu 6.7 metre, genişliği 3.2 metre, giriş kapısının genişliği 1 metredir. Apsis`in Kuzey tarafında destek amaçlı küçük bir oda inşa edilmiştir (Fotograf 8). Odanın uzunluğu 4.4 metre, genişliği 2.4 metre, duvarının sağlam kalmış kısmının yüksekliği 1.5 metredir. Araştırmacı mimar G. H. Memmedova, 5-6. yüzyıllarda mabedin ibadete açık olduğunu düşünüyor. (Mamedova, 2004: 40-41).

1965-1968 yılları arasında bölgede ilk kez arkeoloji kazılar ve araştırmalar yapan F. Kadirov mabedin yakınında bulunan surları (Fotograf 9) da araştırmasına dahil etmiş, 6-10. yüzyıllara ait bir sıra maddi kültürel nümuneler bulmuştur. Arkeolog, 6-11. yüzyıllarda kalenin savunma amaçlı kullanıldığı

kanısındadır. 2.5 metr genişliği olan kale duvarı burçlarla kuvvetlendirilmiş, su donanımının temin edilmesi için cam tüngler (kil su borusu) aracılğıyla kaleye su çekilmiştir. (Qədirov, 1968: 1-8) Şunu da kayd edelim ki, mabed yanında üzeri sal daşlarla örtülü kabir yerlerine de rastlaşmıştır. (Fotograf 10)

Baş Göynük mabedi. 1981 senesinde Azerbacan Milli Bilimler Akademisi, Arkeoloji enstitüsünün "Alazan" ekibi Şeki rayonu bölgesinde keşif turu yapmış ve Şeki`nin Baş Göynük köyünde bulunan küçük kiliseyi araştırmıştır. Bu anıt ilk kez araştırmacı A. A. Karaahmetova tarafından Amalı dağın Güney yamacında orman arazisinde bulunmuştur. O, mabedin platform üzerinde, Doğudan uzunluğu 4 metre, genişliği 3.7 metre ölçüde kemerle tamamlanan dikdörtgen biçiminde inşa edildiğini, kilisenin duvara bitişik kemer, önde iki kurban sunum yerinden oluştuğunu vurguluyor. (Karahmedova, 1986: 76)

Mabet bir nefli olmakla sade salon tipli bir yapıdır. Dagınık haldedir. (Fotograf 11) Anıt 1270 metre rakımlıdır. Mabedin duvarları çay taşıyla kireç çözeltisiyle örülmüş, çeşitli ölçülü iyi yontulmuş kireç levhalarla üzlenmiş. (Fotoğraf 12) Mabedin girişi batı taraftan olmuştur. Dışardan kapıya doğru kireç taşlarıyla geniş merdivenler yapılmıştı. Mabedin yazıtı bulunamamıştır.

2017 senesinde mabet arazisinde tarafımızdan araştırma yürütülmüş ve bazi bilimsel bulgular meydana çıkarılmıştır. Mabet arazisinden bulunan maddi kültür nümuneleri, mabedin yapısı ve tikinti teknolojileriyle anıtın 5-6. yüzyıllara ait olduğu belirlenmiştir. (Mammadov, Kuliyeva, Mammadzade, Abdurahmanov. 2017: 60.)

1980 senelerinin başında arazide yapılmış ilkin arkeolojik kazılar sonucunda 4. yüzyıla ait maddi kültür örneklerine, çeşitli biçimli ve renkli sürahilere, kiremit parçalarına, hayvan ve kuşlara ait kemik parçalarına rastlanmıştır. Seramik ürünlerin bir kısmı elle, bir kısmı da çömlekçi çarkıyla hazırlanmıştı. (Karaahmetova, 1986: 76-77)

Baş Şabalıd mabedi

Mabet Şeki vilayetinin Baş Şabalıd köyünde, yaklaşık 830 metrelik rakımda, aynı ismi taşıyan derenin sol kıyısında bulunuyor. Anıt ilk kez 2017 senesinde tarafımızdan kayıt altına alınmış ve araştırılmasına karar verilmiştir. (Mammədov, Kuliyeva, Mammadzadə, Abdurahmanov. 2017: 60.)

Mabet yıkık döküktür, (Fotograf 13) buna rağmen yapısını ve ölçülerini belirlemek mümkün olmuştur. Mabedin genişliği 5.4 metre, girişten mihraba kadar olan kısmın uzunluğu 8.6 metredir. Duvarların genişliği 0.75 metre, mihrap kısmında 0.85 metredir. Yapısı itibarıyla neflidir, inşaatında yerli malzemeler, çay taşı, çakıl taşı ve kireç çözeltisi kullanılmıştır. (Fotograf 14) Dam örtüyünün teknolojisi, mabedi inşa eden mimarların mükemmel olduğunun göstergesidir. Şöyle ki, mabedin kubbe şeklinde olan çatısı ilk önce çay taşı, çakıl ve kireç kullanılarak yapılmış, üzeri çeşitli ölçülü kare şekilli kiremitlerle örtülmüştü. Üçüncü - sonuncu katman olarak kireç çözeltisi sürülmüş, yarım dairesel kiremit örtükle tamamlanmıştır. Bu da mabedin kar ve yağmur sularından daha iyi korunmasını sağlamıştır.

Mabedin sadece Batı taraftan girişi var. Giriş kısmında çay taşı ve kireç kullanılarak merdiven yapılmıştır.

Mabedin çevresinde bulunan seramik parçaları, mabedin yapısı ve tikinti teknolojisi onun MÖ 5-6. yüzyıllara ait olduğundan haber veriyor. Mabedin yazıtı

bulunamamıştır. Mabedin çevresinde Orta çağlara ait yapı kalıntları ve mezarlar bulunduğunu da belirtelim. (Fotograf 15-16)

Adı geçen mimarlık anıtlarının araştırılması zemininde Kuzey Batı Azerbaycanda bulunan Alban mabetleri, omların yapısı, tikinti teknolojisi, önemi ve ilk Orgta çağlarda Güney Kafkas`ta sosyal, dini durumuyla ilgili belirli bilgiler ediniyoruz. Aynı zamanda onların inşaası zamanı yerli malzemeler kullanılması ve anıtların kendine özgü olması bu yapıların Avtohon Kökenli Alban kavimlerine olduğunun en kuvvetli delilidir. Mimarlar onaylamıştır ki, *"Taş dekorun az ve sade olması Kafkas Albanyası`nın erken Orta çağlar mimarisini sınırında bulunan ülkelerin mimarisinden farklı kılan başlıca özelliğidir. Kafkas Albanyası`nın Kuzey Batı bölgelerinde yüksek kaliteli inşaat taşları yeteri kadar bulunmamaktadır. Burada inşaat işleri çoğunlukla dekoratif işlere uygun olmayan çay taşı ve çöl taşıyla gerçekleştiriliyordu".* (Mammadova, Hacıyeva, 2013: 261)

SONUÇ

Albaniyada yaşayan etnik, çevre, inanç ve inançlar hakkındaki izlenim, görüş ve bakış açıları, Orta Çağ ve dini yapıların ilk dönemlerinde korunmuştur. Bu anıtlar aynı zamanda tarihi mirasını koruyarak, çağın kültürünü yansıtır, karakterini ve Azerbaycan mimarisinin genel uslubunun ayrılmaz bir parçası olarak var olmaya devam etmiştir. Alban'yanınn Sheki eyaletinin ilk ortaçağ anıtları basit ama kendi tonlarıyla mükemmel bir şekilde yapılandırılırdı. Yerel yapı malzemelerinin kullanımıyla oluşturulan bu dini-tarihsel eserler, bölgenin etnik nüfusunun maddi-manevi kültürünün bir aynası olmuş, aynı zamanda komşu illerin ve komşu ülkelerin kültürel hayatı üzerinde de bir etkiye sahip olmuştur.


Fotograf 1


Fotograf 2


Fotograf 3


Fotgraf 4


Fotograf 5


Fotograf 6


Fotograf 7


Fotograf 8


Fotograf 9


Fotograf 10


Fotograf 11


Fotograf 12


Fotograf 13


Fotograf 14


Fotograf 15


Fptograf 16

EDEBİYYAT

1. A. Garakhmadova. Kafkasya Albanyasının Hıristiyan Eserleri (Alazan Havzası) Bakü “Bilim” 2017.
2. A. Mammadov, I. M. Guliyeva, H. A. Mammadzadeh, E. V. Abdurahmanov. Gakh-Balakan'daki ilk ortaçağ anıtları. "2017'de Azerbaycan'da Arkeolojik ve Etnografik Araştırmalar" konulu Bilimsel Araştırma Malzemeleri. Bakü, 27 Aralık 2017.
3. Azerbaycan Cumhuriyeti Merkezi Devlet Arşivi'nin Şeki şubesi, Stok 102, liste 1, depo birimi 9.
4. Azerbaycan Tarihi. Yedi ciltte, II cilt (III-XIII yüzyılların 1. çeyreği). Bakü “İlm” 2007.
5. Bilim ve Yaşam dergisi. Kamil Mammadzadeh. Albanya mimarisinin eşsiz örnekleri. Bakü 1988. № 9.
6. E. V. Abdurahmanov, R. R. Hasanov Azerbaycanın Kuzey-Batı bölgesinin Dini Anıtları Türk mifik tefekkürü konteksinde. 25-27 May, 2016 Bakü, səh 69-74. III Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Sempozyumu.
7. F.V.Kadirov. Sheki, Vartashen ve Gutkashen bölgelerine arkeolojik geziler hakkında rapor. 1968 yıl. AMBA'ın Arkeoloji ve Etnografi Arşivi, belge 11 / S - 69. H-29. Toplam 21 sayfa.
8. G. Mammadova, S. Hajiyeva. Eski ve Erken Ortaçağda Azerbaycan'ın Mimarisi. I cilt. Bakü "Doğu-Batı" 2013.
9. Kalankatuklu Moisey. Albanya tarihi. Mhitar Koş. Albanya tarihi. Bakü “Avrasya Basını” 2006.
10. M. Adilov. Azerbaycan paleografisi. Bakü “İLM” 2010.
11. R. Efendiyev. Nukha Kaza'nın Esari-Etikaları Hakkında. Baku-Mekan Serves” 2017.
12. T. V. Aliyev. Albanya dönemi hıristiyan tapınakları (Şeki, Oğuz, Aghdaş, Minçichevir) Azerbaycan Arkeolojisi ve Etnografya Dergisi. Bakü 2016.
13. А. А. Карахмедова. Археологические и Этнографические изыскания в Азербайджане (1980-1981 гг) Баку “Элм” 1986.
15. А. А. Карахмедова. Разведка античных памятников Шеки-Белоканской зоны // АЭИА (1979 г.). Баку “Элм” 1984.
16. В. Керимов, Б. Стурфиел. Киш (история, архитектура, археология). Баку “Чашыоглу” 2003.
16. Г. Г. Мамедова Зодчество Кавказской Албании Баку “Чашыоглу” 2004.
17. Ф. Дж. Мамедова Политическая история и историческая география Кавказской Албании (III и. до и. э.-VIII в. и. э.) Баку “Элм” 1986.

KARACASU ETNOGRAFYA MÜZESİNDE BULUNAN SON DÖNEM OSMANLI MÜHÜRLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

(A RESEARCH OF RECENT OTTOMAN PERIOD SEALS LOCATED IN THE MUSEUM OF ETHNOGRAPHY IN KARACASU)

Servet AKAR*
Ufuk ÖREN**
Fatih CEVİZCİ***

ABSTRACT

Seals in Ottoman culture used to have traditional interest with the meaning of *"in place of signature"* and were in common use until signature became more official. They have a great moral value besides their daily use.

Producing seals involving arts such as jewelry and calligraphy have various official or personal usage. Dating back to 9000 years ago, initially, they were made of stones and terra-cotta and have developed with the use of metal. During the Islam period, the prophet Muhammed started the use of seal and they were usually facilitated by the Ottomans. While gold, silver, bronze, copper and other precious materials are used in making seals which reflects the unique examples of jewelry, calligraphy have produced valuable specimen thanks to engraving with different calligraphy techniques such as diwani, a third and reyhani.

The craftsmenship on seals reflects the Ottoman culture. The Sultans used to get a seal formed when they came to the throne, on the other hand officials as well as the ordinary members of society, the rich, and the clergy used the seals.

Seals on which year of built can be found give us valuable information about the social status of the owner, belief system, social and economic conditions of the period. The owners used to carry the seals with them. In this study we aim to research about the seals in the Museum of Ethnography in Karacasu. In the current sudy, we aim to show the basic metal used, the period they belong to, and whether they reflect the period.

Keywords: Seal, Ottoman, Jewelry, Metal, Art.

GİRİŞ

İmzanın kullanımından önce imza yerine kullanılan ve basıldığında düz çıkması için üzerine ters olarak isim, unvan ve tarih kazınmış küçük alete mühür denir.[3] Osmanlıca "*mühr*" imza karşılığında olup tuğra ve damga kelimeleri de mühürle aynı anlamda kullanılmıştır.[4] Arapçası ise hatemdir. Hatem üstü mühürlü yüzük anlamındadır. "*Hatem*" bitiren, sonunu getiren anlamlarında da kullanılmıştır. Bu yüzden padişahın mührüne de "*Hatem-i Şerif*" denilmiştir. Artık Türkçeye iyice

* Öğr. Gör., Adnan Menderes Üniversitesi, Karacasu Memnune İnci MYO, Kuyumculuk ve Takı Tasarımı Programı, Karacasu, Aydın.
**Öğr. Gör., Adnan Menderes Üniversitesi, Karacasu Memnune İnci MYO, Kuyumculuk ve Takı Tasarımı Programı, Karacasu, Aydın.
****Memur, Aydın İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, Aydın.

[3] Başbakanlık Osmanlı Arşivindeki Belge Türleri, Padişah El Yazıları ve Belge Restorasyonu, s. 57.

[4] Tali, Kayseri Etnografya Müzesinde Bulunan Osmanlı Dönemi Mühürleri Üzerine Bir Değerlendirme, s.521.

yerleşen mührün anlamı hem bir aleti hem de onun meydana getirdiği işareti anlatmaktadır.[5]

Mührün tarihi günümüzden 9.000 yıl öncesine dayanır. İlk mühürler pişmiş toprak ve taştan yapılmıştır.[6] Pers, Mısır ve Yunanistan'da mühürlü yüzük sınırsız gücün simgesi olmuştur. İskender, ölümünden hemen önce, Perdikkas'a mühürlü yüzüğünü uzatarak hem kendisine duyduğu güveni göstermiş hem de ona en yüksek gücü vermiştir.[7] Heredot'a göre ilk mühürlü yüzükleri Babiller takmışlardır. Mısırlılarda Babilliler gibi mühürlü yüzükler takmışlardır.[8]

İslam uygarlığında mühürün kullanımı bir gelenek şeklinde olmuştur. Hz. Muhammed'in sağ elinin yüzük parmağında taşıdığı bilinir. [9] Hz. Muhammed, diğer ülkelerin hükümdarlarına mektup göndermek istediğinde kendisine "*Fars ve Rumun mühürlü olmayan mektupları kabul etmeyecekleri*" bildirilince bir mühür kazınmasını emreder. Mühre "*Muhammeden Resulullah*" (*Muhammed Allah'ın elçisidir*) yazılır. Bu mühür Hz. Osman tarafından bir kuyuya düşürülüp kaybedilinceye kadar hilafet mührü olarak kullanılmıştır.[10] Osmanlı maden sanatı içerisinde başlı başına bir sanat olan mühürcülük, mühürler üzerinde de yazı, içeriği ve karakteri ile şüphesiz en önemli belirleyici unsurdur.[11]

Osmanlı Devleti'nde Mühür Kullanımı

Mühür kullanımı, Osmanlı kültüründe ayrı bir öneme sahiptir. Osmanlı'da mühürcülük kuyumculuk, hat, bezeme, gibi sanatları da içeren yapılması zor bir alandır. Osmanlı mühürleri resmi, şahıs, vakıf ve tılsım mühürleri diye kullanım amaçlarına göre gruplara ayrılmıştır. Mühürlerin yapımında kullanılan malzemelerin üzerlerindeki işçilik Osmanlı kültürünün mühürler üzerindeki bir yansıması olmuştur.

Resmi ve özel hayatta önemli yeri olan mühürler, biçim ve içeriklerinin yanında sanatkârların elinden çıkan eşsiz yazılarıyla da kendilerini gösterirler. Osmanlılar'da mühür kullanımı, halk, eşraf, esnaf ve hatta ulema ile devlet adamları arasında çok yaygındı. Bu sebeple mühür kazıma ve mühürdeki metnin hattatlarca yazılmasındaki sanat zevki oldukça ilerlemişti. Çok güzel istifli, zaman zaman dînî, tasavvufi ve edebî değeri yüksek ibareler, yanlarında yer alan süslemeler ile birlikte mühürcülüğümüzün bir san'at dalı olarak var olmasını sağlamıştır. Mühürler altın, gümüş, pirinç, bakır ve kurşun gibi madenlere, veya akik, yakut, zümrüt, kantaşı, firuze, necef, yeşim ve hatta iri inci gibi kıymetli taşlara kazılarak (hakkedilerek) hazırlanırdı.[12] Mühür, sahibinin toplumsal statüsü ile bulunduğu dönemin inanç tarzını, sosyal ve ekonomik durumunu belgelemiştir.[13] Mühür sahibi imza yerine kullandığı mührü daima yanında taşırdı.[14]

---

[5] Perk, Berk, Art Decor, s.136.
[6] Perk, Berk, a.g.e., s.134.
[7] Hammer, Osmanlı Mühürleri, s.8.
[8] Hammer, a.g.e., s.5.
[9] Tali, Kayseri Etnografya Müzesinde Bulunan Osmanlı Dönemi Mühürleri Üzerine Bir Değerlendirme, s.521.
[10] Hammer, a.g.e.,, s.vii.
[11] Tali, Giresun Müzesi'nde Bulunan Osmanlı Dönemine Ait bir Grup Tılsım Mühür, s. 550.
[12] https://www.yazmalar.gov.tr/elyazmaciligimiz_tr.php#6.8
[13] Perk, Berk, Art Decor, s.135.
[14] Tunç, Yeniterzi, Osmanlı Mühür Sanatı ve Klasik Türk Şiirinde Mühür, s. 2643.

Mühürlerin pek çoğunda yapılış tarihi de kazılırdı. Bu yüzden hayatı hakkında bir şey bilmediğimiz mühür sanatkârlarının, hiç olmazsa yaşadıkları devri öğrenmek mümkün olmaktadır. Mühürlerin önemli bir işlevi de metinde yer alan tarihi vaka ve şahsiyetle, mühür basılan ve içerisinde tarihi belirtilmeyen resmi ve şahsi evrakın tarihlendirilmesine yardımcı olmaktadır.[15]

Mühürler hükümdar mühürleri, sadrazam mühürleri, paşa ve vali mühürleri, ordu komutanlarının mühürleri, üzerlerinde sahibinin ismi bulunan mühürler, sahibinin ismi bulunmayan mühürler diye gruplandırılabilir.[16] Osmanlı Devleti'nde padişahlar tahta geçtiklerinde ilk iş olarak dört adet mühür kazımışlardır. Kendi isimleri ile babalarının isimlerinin yer aldığı bu mühürler altından yapılmıştır. Bu mühürlerden biri zümrütten dört köşeli veya köşeleri kesik kare biçiminde olan padişahın şahsına ait olup kendisinde bulunurdu. Diğer üçü oval olup veziri azamda durur ve sürekli boynunda taşırdı. Böylece her an veziriazamın korumasında olduğu bilinirdi, diğeri has odabaşıya, sonuncu ise Harem-i hümayun hazinedarına verilirdi. Mühr-i hümayunun nasıl kullanılacağı Fatih Kanunnamesinde belirtilmiştir. Buna göre "*Mühr-i şerifim veziri azamda dursun. Hazinem, defterhanem mühürlenmek lazım gelse ve açılmak lazım gelse defterdarlarım emriyle huzurlarında açılup kapansın*."[17]

İki çeşit sultan mührü vardır. Biri sadrazama verilen ve sadece sultanın huzuruna çıktığı meclislerde taktığı sınırsız gücünün sembolü olan mühür, diğeri sadece sultanların vakfiyesi olan kütüphanelerin kütüphanecilerinin ellerinde bulunan ve kitapları mühürlemekte kullanılan mühürdür. Kütüphanelerdeki mühürler sultanların ölümünden sonra yeni satın alına kitaplara basılmak için kalırken, sadrazamın elinde bulunan mühür sultanın ölümünden sonra kırılarak geçerliliğini kaybederdi.[18]

İyi bir mühürcünün öncelikle iyi bir hattat olması gerekir, sonra hattı maden üzerindeki küçük bir alana aynı özenle ters olarak ustalıkla kazıyabilmesi gerekmektedir.[19] Mühür kazıma işine hakk; bu işi yapana da hakkak, mühür kesen gibi isimler verilirdi. Hakkaklık Osmanlı'da itibarlı bir meslek ve sanat olarak kabul edilmiştir. Ayrıca resmi ve özel tüm işlerde mührün kullanılması mührün önemini daha da artırmıştır.[20] Mühür hakkaklığının en önemli yanı bu işe yönelenlerin toplum içindeki itibarlı ve güvenilir kişilerin vekalet ve tavsiyeleriyle mesleğe alınmalarıydı.[21] Mühür hakkakları lonca teşkilatında çok önemli bir yere sahiptirler. Mesleğe yeni giren çıraklarının güvenilirliklerinin yanında çok kabiliyetli olmaları gerekirdi.[22] Mühürdeki sert ve küçük zemine kazılan ters yazının; basıldığı zaman düzgün ve açık olması, kolayca okunması gerekir. Bu da mühür ustalarının ayrı bir hüneridir. Mühür üzerindeki yazıların herkesçe rahat okunabilmesi de ustanın hüneri olarak değerlendirilmiştir.[23] Bazen mühür metni meşhur bir hattata

[15] Başbakanlık Osmanlı Arşivindeki Belge Türleri, Padişah El Yazıları ve Belge Restorasyonu, s. 57.
[16] Hammer, Osmanlı Mühürleri, s.24.
[17] Perk, Berk, Art Decor, s.136.
[18] Hammer, Osmanlı Mühürleri, s.25.
[19] Tali, Giresun Müzesi'nde Bulunan Osmanlı Dönemine Ait bir Grup Tılsım Mühür, s. 538.
[20] Tunç, Yeniterzi, a.g.e.,s. 2644.
[21] Kuşoğlu, İslam Ansiklopedisi, C. 15, s. 204.
[22] Kuşoğlu, İslam Ansiklopedisi, C. 15, s. 204.
[23] Tunç, Yeniterzi, Osmanlı Mühür Sanatı ve Klasik Türk Şiirinde Mühür, s. 2641.

hazırlatılır, sonra mühürcüye kazdırılırdı. Bu çeşit hazırlatılan mühürler için Şevki Efendi, Sami Efendi ve Çarşambalı Arif Bey gibi büyük hattatların yazdığı mühür istifleri, kağıt üzerinde zamanımıza kadar gelmiştir.[24] Hakkaklığın itibarlı bir meslek olmasında iki temel etken önemli rol oynamıştır. Birincisi, Osmanlı devlet dairelerinde memurların II. Meşrutiyete kadar imza atmak yerine mühür basmaları, her türlü belgenin onayının mühürle yapılması ve devlet dairelerine başvuran halkın dilekçelerinde mühür kullanmak zorunda olmasıdır. İkinci sebep Osmanlı padişahlarının bu sanatı diğer Türk-İslam sanatları gibi himaye etmeleri ve bazılarının[25] da bununla bizzat uğraşmasıdır.[26] Hakkaklar kazıdıkları mühürleri sahiplerine vermeden önce tuttukları bir deftere basarlardı. Böylece hem kimlere mühür hazırladıkları bilinir, hem de kaybolan mührün yerine yenisi yapılırken eskisine benzememesine dikkat edilerek sahtekarlık önlenmiş olurdu. Bir semtte aynı adı taşıyan iki hakkakın çalışmasına izin verilmezdi. Tarihimizde evkaf mensuplarının ve resmî şahısların kullandıkları tatbik mühürleri, bir karışıklığı ve sahtekârlığı önlemek için ayrı defterlere basılarak "Mühür Tatbik Defterleri" halinde daima göz önünde bulundurulurdu. Bir mührün tamamen bir benzerinin ikinci kez, yapılmasından da sakınılırdı.[27]

Mührün bir kullanım alanı da para, altın, gümüş ve ticari nesnelerdir. Bunlardan altın, gümüş gibi madeni paralara sikke denir. Sikke kelimesinin sözlük anlamlarından biri de madeni para üzerine basılan damga veya mühürdür.[28]

Mühürlerin kolayca taşınabilmesi için yüzük şeklinde yapılması sıklıkla görülen bir uygulamadır. Yüzük şeklindeki mühürlerin halkası altın, gümüş, pirinç, demir, bronz gibi madenlerden yapılır; asıl mühür kısmı olan yüzük taşı için de zümrüt, ametist, akik, firuze, necef, inci, yeşim gibi değerli taşlar kullanılırdı. Bazı mühür yüzüklerde yer alan zehirler esaret ya da bir felaket anında kişinin intihar aracı da olabilmiştir. Mühürlerin göğüs cebinde taşındığı da olmuştur. Bu durumda mühür ya bir keseye konulur, ya mendile sarılır ya da bir iple boyna asılırdı.[29]

Mührün yerini imza aldıktan sonra, mühürcülük san'at olarak yok olmuştur.[30]

Karacasu Etnografya Müzesinde Bulunan Son Dönem Osmanlı Mühürleri



Fotoğraf: 1

[24] Başbakanlık Osmanlı Arşivindeki Belge Türleri, Padişah El Yazıları ve Belge Restorasyonu, s. 57.
[25] I.Mahmud'un mühür kazıdığı ve bunları sattırıp kazancını yoksullara dağıttığı bilinmektedir.
[26] Kuşoğlu, a.g.e., C. 15, s. 205.
[27] Başbakanlık Osmanlı Arşivindeki Belge Türleri, Padişah El Yazıları ve Belge Restorasyonu, s. 58.
[28] Tunç, Yeniterzi, a.g.e., s. 2636.
[29] Tunç, Yeniterzi, a.g.e., s. 2644.
[30] Başbakanlık Osmanlı Arşivindeki Belge Türleri, Padişah El Yazıları ve Belge Restorasyonu, s. 57.

Müze Envanter No: 412	**Eserin Adı:** Damga, Mühür	**Malzeme:** Pirinç
Boyut: 40.86 x 31.54 x 4.93	**Teknik:** Kazıma	
Gram: 42.22	**Açıklama:** Bil fiil şeyhülislam enam iken …..rıza ennillah teala	



Fotoğraf: 2

Müze Envanter No: 426	**Eserin Adı :** Mühür	**Malzeme:** Pirinç
Boyut: 53.52x 37.88x 0.85	**Teknik:** Kazıma	
Gram: 59.00	**Açıklama:** 4 yanında Cebrail – Mikail – Azrail – İsrafil	



Fotoğraf: 3

Müze Envanter No: 131	**Eserin Adı :** Mühür	**Malzeme:** Pirinç
Boyut: 24.03x 28.33x 2.71	**Teknik:** Kazıma	
Gram: 12.47	**Açıklama:** Karacasu İmam Karye Alemler 1312	



Fotoğraf: 4

Müze Envanter No: 86	**Eserin Adı :** Mühür	**Malzeme:** Pirinç - Ahşap
Boyut: 34.28x 89.59x 2.67	**Teknik:** Pim	

Gram: 41.63	**Açıklama:** Karacasu Dedeler Köyü ihtiyar meclisi



Fotoğraf: 5

Müze Envanter No: 87	**Eserin Adı :** Mühür	**Malzeme:** Pirinç - Ahşap
Boyut: 33.97x 92.36x 5.12	**Teknik:** Kazıma	
Gram: 48.54	**Açıklama:** Karacasu Seki Köyü ihtiyar meclisi	

SONUÇ

Aydın Karacasu Etnografya Müzesi'nde bulunan son dönem Osmanlı mühürleri konusunda yapılan bu çalışma ile müzenin geniş bir yelpazede zengin bir mühür koleksiyonuna sahip olmadığı görülmüştür. Bu koleksiyonda sadece şahıs mühürleri Osmanlı mühürleri arasında yer alan tek gruptur. Mühürler pirinç metal üzerine yapılan gravür ile sanatsal değere sahip özel örneklerden oluşmaktadır. Buradan 20 örnek seçilerek incelenmiş sadece 5 tanesinin özelliklerinden bahsedilmiştir. Ele alınan mühürler madenciliği ve işlemesi ile özellikle kuyumculuk sanatına göre değerlendirilmeye çalışılmıştır. Aydın Karacasu Etnografya Müzesi'nde incelenen mühürlerin çoğunun sağlam olup iyi korunmuş olması önemlidir.

KAYNAKÇA

Başbakanlık Osmanlı Arşivi'ndeki Belge Türleri, Padişah El Yazıları ve Belge Restorasyonu, T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri genel Müdürlüğü Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı, İstanbul, 1997.

HAMMER, J.V. (Çev. Ümit Öztürk), Osmanlı Mühürleri, , Pera Yayıncılık, İstanbul,1999.

KUŞOĞLU,Z., İslam Ansiklopedisi, C.15.

PERK, H. -BERK,S., "*Mühür ve Mühürcülük Sanatı"*, Art Decor, İstanbul, 2001.

TALİ,Ş., *"Giresun Müzesi'nde Bulunan Osmanlı Dönemine Ait Bir Grup Tılsım Mühür"*, Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkisc Volume 9/1, Ankara, 2014, s.537-554.

TALİ, Ş., "*Kayseri Etnografya Müzesinde Bulunan Osmanlı Dönemi Mühürleri Üzerine Bir Değerlendirme*", Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, C.6, s.27, 2013.

TUNÇ,S.-YENİTERZİ,E., Osmanlı Mühür Sanatı ve Klasik Türk Şiirinde Mühür, Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkisc Volume 8/1, Ankara, 2014,s.2663-2650.

https://www.yazmalar.gov.tr/elyazmaciligimiz_tr.php#6.8 Erişim tarihi 10.03.3017.

16. OTURUM 16. SESSION)-A Salonu (A Hall)
Oturum Başkanları (Session Moderators): Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Mehmet ALİ YOLCU- Dr. Öğr. Üyesi (Assist. Prof. Dr.) Sema Zafer SÜMER

BAYATÎ'NİN CÂM-I CEM-ÂYİN ADLI ESERİ VE TÜRK TARİHİ AÇISINDAN ÖNEMİ

(CÂM-I CEM-ÂYIN-THE WORK OF *BAYATI* AND ITS IMPORTANCE IN TERMS OF TURKISH HISTORY)

Necati DEMİR*

ABSTRACT

Câm-i Cem-ayin, which was written in Mekke in 1482 by Hasan bin Mahmud el-Bayati, based on a transcript of Oghuzname, is a poetic and prosaic mixed work.

The work contains Bayati's five-couplet Persian ode, Cem Sultan's seven-couplet reply to this ode, information about how this work was written, stemma of Ottomans from Adam to Cem Sultan, and quintuplet of Cem Sultan's twenty-three-couplet poem, which he sent to his mother before he died.

Câm-i Cem-âyin draws attention in as it is one of the first historical book about the relationship between Ottomans and Oghuzs.

Actually, it is not true that Mahmud el-Bayati wrote this work based on a transcript of Oghuzname. First parts of the work is similar to Residuddin Oghuzname. But, subsequent parts of the work were written based on or by way of example of Bekr-i Tihrani's Kitab-i Diyarbekriyye, as we said before. By the way, Asik Pashazade also tried to create a stemma of Ottoman Family in his work Tevarih-i Al-i Osman, by way of example of this style.

Câm-i Cem-âyin is an example of Oghuzname and it is versatile work. First of all, introducing a writer called Bayati, letting us have a poem of Cem Sultan's that doesn't take part in other sources, and giving us very important information about Seljukian family and Ottoman family makes this work really important.

We have made firm 6 transcripts of Câm-i Cem-âyin. These are: 1) Yanya transcript, 2) Ali Emiri transcript, 3) Nuruosmaniye Library transcript, 4) Sermet Cifter Library transcript, 5) Germany transcript, 6) Esadefendi transcript.

It is unkonwn that where Yanya transcript is. Other transcripts have been obtained and examined one by one. Our study built on Ali Emiri transcript because this work is the oldest-dated and it has the most proper text. We used other transcripts when we were unable to read or wavered.

Key Words: Turkish history, Oghuzs, Ottoman Empire, Cem Sultan

GİRİŞ

Câm-ı Cem-âyin, hayatı hakkında pek bilgimiz olmayan *Hasan bin Mahmud el-Bayatî* tarafından yanında bulunan bir *Oğuzname* nüshasına dayanarak ve / veya 1470-71 yılında Ebu Bekr-i Tihranî tarafından yazılan *Kitab-ı Diyarbekriyye* örnek alınarak 1482'de Mekke'de kaleme aldığı manzum mensur karışık bir eserdir.

Eser, Bayatî'nin beş beyitlik bir Farsça gazelini, Cem Sultan'ın bu gazele yazdığı yedi beyitlik Türkçe bir naziresini, eserin nasıl yazıldığı konusunda bilgiyi, Hz. Adem'den Cem Sultan'a kadar Osmanlıoğulları'nın şecerenamesini, Cem

* Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Türkçe Eğitimi Ana Bilim Dalı Bosna Binası 602 Ankara.

Sultan'ın ölmeden önce annesine gönderdiği yirmi üç beyitlik manzumeye *Hasan bin Mahmud el-Bayatî* tarafından yayılan tahmisi içermektedir.

Câm-ı Cem-âyin, Osmanlıoğulları ile Oğuzlar ilişkisi konusunda yazılmış ilk tarih kitaplarından birisi olması bakımından dikkat çekmektedir.

Aslında *Mahmud el-Bayatî*'nin bu eseri bir Oğuzname nüshasına dayanarak yazdığı konusu doğru değildir. Eserin baş kısımları Reşidüddin Oğuznamesi'ne benzemektedir. Lakin daha sonraki kısımlarda daha önce de söylediğimiz gibi Ebu Bekr-i Tihranî tarafından kaleme alınan *Kitab-ı Diyarbekriyye* örnek alınarak veya ona dayanarak kaleme alınmıştır. Bu arada Âşık paşazade de 1485'te bitirdiği *Tevârih-i Âl-i Osman* adlı eserinde bu tarzı örnek alarak Osmanlı Ailesinin şeceresini oluşturmaya çalışmıştır.

Câm-ı Cem-âyin, bir Oğuzname örneği olmakla birlikte çok yönlü bir eserdir. Öncelikle Bayatî adlı bir yazarı bize tanıtması, Cem Sultan'ın başka kaynaklarda yer almayan bir şiirini bize ulaştırması, Selçuklu ailesi ve Osmanlıoğulları ailesi hakkında bize çok önemli bilgileri ulaştırması eseri gerçekten önemli kılmaktadır.

1.Hasan Bin Mahmud El-Bayatî ve Cam-ı Cem-Ayin

Oğuzname'nin ilk defa kim tarafından anlatıldığı, kim tarafından kaleme alındığı tespit edilememiştir. Farklı farklı kişiler anlattığı ve kaleme aldığı için farklı Oğuznameler ortaya çıkmıştır. Türk Dünyasının muhtelif coğrafyalarında pek çok Oğuzname ve Oğuzname içerikli eserler yazılmıştır. Şimdiye kadar tam bir nüshası tespit edilememiştir.

Günümüze ulaşan Oğuznameler, metin olarak aslında üç kaynaktan gelişmiştir. Yani eser, üç ayrı yazar tarafından farklı yüzyıllarda kaleme alınmıştır. Bunlar: *Oğuzname* (Uygur Harfli Paris Nüshası), Reşidüddin'in *Camiü't-Tevârih*, Ebu'l-Gazi Bahadır Han'ın *Şecere-i Terakime ve Şecere-i Türk* adlı eserlerdir. Öyle anlaşılmaktadır ki bu üç eserden önce yazılmış bir veya daha çok Oğuzname mevcuttur. Yazarlar halk arasında saklanan Oğuznameleri ve halkın anlattıkları Oğuzname rivayetlerini topladıklarını, yeni bir eser ortaya koyduklarını kendileri anlatmaktadır.

Bunların dışında; Hasan bin Mahmud Bayatî'nin *Câm-ı Cem-âyin*, Türkmen şairi Nurmuhammet Andalıp'ın *Andalıp Oğuznamesi*, Ahmedî'nin *Dâstân ve Tevârîh-i Mülûk-i Âl-i Osman,* Tarihçi Şükrullah'ın *Behcetü't-Tevârih*, Âşık paşaoğlu'nun *Tevârih-i Âl-i Osman*, Karamanlı Nişancı Mehmed Paşa'nın *Osmanlı Sultanları Tarihi*, Ebu Bekr-i Tihranî'nin *Kitab-ı Diyarbekiriyye*, … adlı eserleri Oğuzname ile ilgilidir.

1.1.Hasan bin Mahmūd el-Bayatî

Kaleme almış olduğu Câm-ı Cem-âyin adlı eserde kendisini *Hasan bin Mahmud el-Bayatî* olarak tanıtmaktadır. Farklı kaynaklarda *Bayatî Şeyh Mahmud Efendi*[1]*, Bayati Hasan bin Mahmud* [2] olarak da geçmektedir.

Hasan bin Mahmud el-Bayatî 'nin doğum yeri ve yılı belli değildir. Kaleme aldığı Câm-ı Cem-âyin adlı eserde kendisini kısaca tanıtmıştır. Buradaki bilgilerden anlaşıldığına göre *Hasan bin Mahmud el-Bayatî*, Oğuzların Bayat boyuna

---

[1] Bursalı Mehmed Tâhir, *Osmanlı Müellifleri*, (Hazırlayanlar: Mustafa Tatçı Kurnaz Cemal) C. III, Bizim Büro Basımevi. Ankara 2000, s.29.

[2] Abdülkadir Özcan, "Câm-ı Cem-âyin", *DİA,* C.7 , s. 43.

mensuptur. Bayatî ismini veya lakabını da mensup olduğu boydan dolayı almış olduğu ortaya çıkmaktadır. Sultan Dede Ömer Ruşenî Hazretleri'nin yanında öğrenim görmekte iken 886 (M. 1481) yılında Şam hacılarıyla birlikte Hicaz'a gitmiştir. 1481'den önceki hayatı hakkında bilinenler mensup olduğu boy, babasının adı, öğrenim gördüğü yer ile ilgilidir. Bunun dışında bir bilgiye ulaşılamamıştır.

Câm-ı Cem-âyin adlı eserinde verdiği bilgilerden anlaşıldığına göre *Hasan bin Mahmud el-Bayatî*, Hicaz'da beş beyitlik bir Farsça gazel yazmıştır. Farsça gazeldeki üslüp ve dile hakimiyetinden anlaşıldığına göre o Farsçayı ileri derecede bilmekteydi. Ayrıca Cem Sultan'ın 23 beyitlik manzumesine yazdığı tahmis ve kaleme aldığı Câm-ı Cem-âyin dikkate alındığında güçlü bir şair ve yazar olduğu görülmektedir.

Câm-ı Cem-âyin'de yer alan kendi ifadesine göre yazdığı Farsça şiir, kopya edilmekte ve elden ele yayılmakta idi. Bayatî'nin Hicaz'da kaldığı ve şiirinin elden ele yayıldığı yıllarda ise Osmanlı Devleti'nde taht kavgaları sürüp gitmekteydi. Taht kavgasının taraflarından biri de Fatih Sultan Mehmed'in şehzadesi Cem Sultan idi.

Cem Sultan 1482'de annesi ve eşi ile birlikte Mekke ve Medine'ye gelerek Hac ziyaretinde bulunmuştur. İşte bu Hac ziyareti sırasında *Hasan bin Mahmud el-Bayatî* ile karşılaşır. Bayatî'nin elden ele gezen Farsça şiiri hoşuna gider. Sohbet ederken konu Bayatî / Bayat kelimesinden dolayısıyla Oğuz ve Oğuname'den açılır. Belli ki her ikisi de Oğuzlar ve Oğuzname konusunda donanımlıdır. Zira Cem Sultan'ın büyük oğlunun adının Oğuz Han olması aslında onun bu konuda hassasiyetini de ortaya koymaktadır.

Cem Sultan, *Hasan bin Mahmūd el-Bayatî* 'den şeceresini yazmasını ister. Cem Sultan'ın isteği üzere *Hasan bin Mahmud el-Bayatî,* yanında bulunduğunu söylediği bir Oğuzname nüshasına dayanarak bir hafta içerisinde Hz. Adem'den başlayarak Cem Sultan'a kadar bir silsilename yazar.

Cem Sultan kısa bir süre sonra Hicaz'dan ayrılıp geri Mısır'a döner. Aynı yıl yeni bir kuvvet toplayarak İstanbul Anadolu'ya gelir. Ankara'yı ele geçirmek için mücadelelere başlar. Onun kuvvetleri Çubuk Ovası'nda bir kez daha yenilir. Cem Sultan geri çekilir ve Taşeli'ye gelir. Buradan bir anlaşma yaparak 30 Temmuz 1482'de Rodos'a geçer. Şövalyelerin reisi Pierre d'Aubusson, II. Bayazid ile de anlaşarak Cem'in Rodos'ta kalmasını sağlamıştır. Bir süre sora Cem Sultan Fransa'ya götürülmüş, burada son iki yılı zindanda olmak üzere yedi yıl kalmıştır. 4 Mart 1489'da Roma'ya getirilmiştir Fransa Kralı VIII. Charles 1494'te İtalya'yı istila ederek Napoli'ye getirmiştir. Cem Sultan 25 Şubat 1495'te Tanrı'ya yürümüştür.

Hasan bin Mahmūd el-Bayatî bir süre daha Hicaz'da kaldıktan sonra Mısır'a gelmiş, burada Cem Sultan'ın başına gelenleri öğrenince çok üzülmüştür. Burada Mahrem Ağası Süleyman Ağa ve Cem Sultan'ın annesi ile görüşmüştür. Cem Sultan'ın annesine gönderdiği 23 beyitlik manzumeyi almış, ona tahmis yapmıştır.

Hasan bin Mahmūd el-Bayatî'nin Mısır'dan sonraki hayatı hakkında da bilgimiz yoktur.

1.2.Câm-ı Cem-âyin

Câm-ı Cem-âyin, *Hasan bin Mahmud el-Bayatî* tarafından yanında bulunan bir Oğuzname nüshasına dayanarak ve / veya 1470-71 yılında Ebu Bekr-i Tihranî tarafından yazılan *Kitab-ı Diyarbekriyye* örnek alınarak 1483'de Mekke'de kaleme aldığı manzum mensur karışık bir eserdir.

Yukarıda da bahsedildiği gibi Cem Sultan 1482'de annesi ve eşi ile birlikte Mekke ve Medine'ye gelerek hac ziyaretinde bulunmuştur. Burada *Hasan bin Mahmud el-Bayatî* ile tanışmıştır. Oğuzlar ve Oğuzname konusunda sohbet ederken Cem Sultan, *Hasan bin Mahmud el-Bayatî* nin bu konuda bilgili olduğu fark edince ondan bir silsilename yazmasını istemiştir.

Yazar, belirttiğine göre bir haftada eserini tamamlamış ve adını Câm-ı Cem-âyin vermiştir.

Hasan bin Mahmud el-Bayatî Câm-ı Cem-âyin adlı eserin girişinde Tanrı'ya dua ve senada bulunmuş, daha sonra Hz. Muhammed'i anarak onu övmüştür. Daha sonra kısaca kendisini tanıtan yazar, arkasından beş beyitten oluşan ve Cem Sultan'ın dikkatini çeken bu gazeli buraya kaydetmiştir. Farsça gazelden sonra ise Cem Sultan'ın bu gazele yapmış olduğu yedi beyitlik nazireyi eklemiştir.

Hasan bin Mahmud el-Bayatî, Cem Sultan'ın naziresinden sonra eserine Cem Sultan ile nasıl tanıştığını, aralarında geçen konuşmaları nakletmiştir. Sonra Cem Sultan'ın Mısır'a geri dönmesini, başından geçenleri anlatmaya devam etmiştir. Cem Sultan'ın ölümüne bir hayli üzüldüğünü belirttikten sonra "ebced hesabı"yla onun ölüm tarihini kaydetmiştir. Yazar buraya kadar olan kısmı muhtemelen sonradan Mısır'a döndüp Cem Sultan'ın ölümü öğrendikten sonra eserine ilave etmiştir.

Câm-ı Cem-âyin aslında bir şecerenamedir. Daha önce de belirtildiği gibi Hz. Adem'den başlayıp Cem Sultan'a kadar Osmanlıoğulları'nın şeceresi verilmiştir. *Hasan bin Mahmud el-Bayatî*, Cem Sultan'ın dedelerini Hz. Adem'den başlayarak şu şekilde sıralamıştır: *Hz. Adem, Şis, Anuş, Kinan, Mihlayil, Yezd, İdris, Matuşalah veya Muşalah, Lemek, Nuh, Yafes, Türk (Bolcas, Bolca, Aba Alca), Dip Bakuy, I. Kayı Han, I. Kara Han, Oğuz Han, Gün Han, II. Kayı Han, Turmış Han, I. Bay Temir, Bozdoğan, Kurkulu, I. Süleynam Şah, Kara Oğlan, Kumaş Han, Balçık Han, Kurtulmuş, Çar Buğa, Sevinç, Bay Soy, Çamur Han, Baş Buğa, Yumuk, I. Kızıl Buğa, Turaç, Çek Temur, Kurtarı Beg, Ortuk, Küç Beg, , Toğmı Beg, I. Togrul Beg, Bay Beğ, Yalvaç, Yasu, II. Kara Han, Tofrak Han* (644-656 arası), *I. Ay Kutlug* (685), *Çemedür* (*I*24), *Yasak* (768) *Tok Temür, Sungur,* (865) *Bulgay* (96), *Sakur* (974-991 arası), *Kara Batur, II. Toğrul* (1058), *II. Ay Kutlug* (1097), *II. Ay Temür* (1165), *II. Kızıl Buğa* (1220), *Kaya Alp*, *II. Süleyman Şah* (1235-1236), *Er Togrul* (1281), *Osman Bey* (1236), *Orhan* (1360), I. *Murad* (1389), *Yıldırım Bayezid, Çelebi Mehmed, II. Murad* (1451), *II Mehmed* (1481), *II Bayezid-Cem Sultan.*

Hasan bin Mahmud el-Bayatî II. Bayezid zamanında 1482 yılında yazmıştır. Bu sebeple eser Osmanlıoğulları hakkında kaleme alınmış bilinen en eski silsilenamelerden biridir[3].

Hasan bin Mahmud el-Bayatî bu silsilenameyi bir Oğuzname'den yararlanarak yazdığını söylemektedir. Fakat yararlandığı Oğuzname Reşidüddin'in eserine kısmen benzemekle birlikte asla bizim bildiğimiz bir Oğuzname değildir. Çünkü Câm-ı Cem-âyin kısmen benzemekle birlikte kesinlikle Reşidedin Oğuznamesi'nden farklıdır. Günümüze ulaşan veya haberdar olduğumuz Oğuznamelerin tamamından farklıdır. Öyle görünmektedir ki yazar başka kaynaklardan da yararlanmıştır.

Hasan bin Mahmud el-Bayatî'nin Câm-ı Cem-âyin adlı eseri aslında 1470-71 yılında Ebu Bekr-i Tihranî tarafından *Kitab-ı Diyarbekriyye*'den yararlanılmıştır.

[3] Abdülkadir Özcan, "Câm-ı Cem-âyin", *DİA,* C.7 , s. 43.

Hatta bir kısmı kopya edilerek alınmıştır. Ebu Bekr-i Tihranî, Akkoyunlu Osman Bey'in şeceresini yazmış, onu altmış ikinci göbekte Hz. Adem'e bağlamıştır.

Hasan bin Mahmud el-Bayatî tarafından 1482 yılında yazılan Câm-ı Cem-âyin adlı eser ile 1470-71 yılında Ebu Bekr-i Tihranî tarafından *Kitab-ı Diyarbekriyye* Hz. Adem'den Gün Han'a kadar karşılaştırdığımızda ortaya şöyle bir sonuç çıkmaktadır:

Sıra	Câm-ı Cem-âyin 1482	*Kitab-ı Diyarbekriyye* 1470-1471
1	Adem	Adem
2	Şis	Şis
3		Anuş
4	Kinan	Kinan b. Anuş
5	Mihlail	Mihlail
6	Yezd	Burd
7	İdris	Ahnuh
7	Matuşalah	Metuşeleh
8	Lemek	Lemek
9	Nuh	Nuh
10	Yafes	Yafes
11	Bolcas /Abulca	Abulca
12	Dip Takuy	Dip Bakıy
13	Kayı Han	
14	Kara Han	Kara Han
15	Oğuz Han	Oğuz
16	Gün Han	Gün Han
17	**Kayı Han**	**Bayındır Han**

Görüldüğü gibi *Hasan bin Mahmud el-Bayatî* tarafından 1482 yılında yazılan Câm-ı Cem-âyin adlı eseri, 1470-1471yılında yani 12 yıl önce yazılmış *Ebu Bekr-i Tihranî* tarafından *Kitab-ı Diyarbekriyye* eseri ile hemen hemen aynıdır. Soy ağacı Kayı Han ve Bayındır Han'dan sonra şöyle gelişmiştir:

Hasan bin Mahmud el-Bayatî'ye göre Osmanlıoğlları 'nın soy ağacı Gün Han'dan sonra şöyledir: *Kayı Han, Turmış Han, I. Bay Temir, Bozdoğan, Kurkulu, I. Süleynam Şah, Kara Oğlan, Kumaş Han, Balçık Han, Kurtulmuş, Çar Buğa, Sevinç, Bay Soy, Çamur Han, Baş Buğa, Yumuk, I. Kızıl Buğa, Turaç, Çek Temur, Kurtarı Beg, Ortuk, Küç Beg, , Toğmı Beg, I. Togrul Beg, Bay Beğ, Yalvaç, Yasu, II. Kara Han, Tofrak Han* (644-656 arası), *I. Ay Kutlug* (685), *Çemedür* (/24), Yasak (768) *Tok Temür, Sungur,* (865) *Bulgay* (96), *Sakur* (974-991 arası), *Kara Batur, II. Toğrul* (1058), *II. Ay Kutlug* (1097), *II. Ay Temür* (1165), *II. Kızıl Buğa* (1220), *Kaya Alp*, *II. Süleyan Şah* (1235-1236), *Er Togrul* (1281), *Osman Bey* (1236), *Orhan* (1360), I. Murad (1389), *Yıldırım Bayezid, Çelebi Mehmed, II. Murad* (1451), *II Mehmed* (1481), *II Bayezid-Cem Sultan.*

Ebu Bekr-i Tihranî'ye göre Akkoyunlular'ın soy ağacı Gün Han'dan sonra şöyledir: *Bayındır Han, Bukunudr Han, İlek Han, İlkan Han, Baysunkur, Bukduz Han, Çavuldur Han, İmir Han, Togan Han, Bugra Han, İyluk Han, Yilduz Han, Yekendur Han, Bist Han, İldurkin Uygur Han, Beyat Han, Uryavut, Bay Sunkur, Şektur, Bilekan, İlkan Han, Ak Togan, Mevdud Togan, İris Beg, Birdi Beg, Sunkur*

Beg, Orakçı Beg, Ak Balık Beg, Yul Kutlug, Togaçar Beg, Togançuk, Altan Han, Kıpcak Han, Şektur Han, Cadeltu Han, Kaydu Han, Orhan, Kara Çalı Beg, Habil Beg, Babil Beg, Sunkur Beg, İdris Beg, Ezdi Beg b. İdris, Pehlivan Beg, Tur Ali Beg, Kutlug Beg, Osman Beg.

Aslında Osmanlıoğulları'nın Kayı boyundan olması daha önce de gündeme gelmiştir. 1449'da II. Murat Dönemi'nde Osmanlı elçisi olarak Mirza Cihanşah Bey'e giden ve Tebriz'de bulunan Tarihçi Şükrullah'a, Tebriz'de Cihanşah Türkmen'in Saray Kütüphanesi'nde, şagavul denilen elçilere kılavuzluk yapan memur, Uygur harfleri ile Doğu Türkçesinde yazılmış bir Oğuz-name göstermiş ve okumuştur[4]. Aslında Osmanlıların Kayı, Akkoyunluların ise Bayındır boyundan geldiği konusu daha önce de konu olmuştu. Tarihçi Şükrullah, bu durumu Behcetü't-Tevârih adlı eserinde şöyle anlatmaktadır:

"*Şöyle ki 852 (1449) tarihinde merhum Sultan Murad bu âcizi elçilikle Mirza Cihanşah'a gönderdi. Varıp yumuşu yerine getirdik. Bir gün şagavul (elçilere kılavuzluk yapan memur) geldi. "Mirza sizinle yalnız konuşacağından tek olarak gitmelisiniz" dedi. "İşittik ve baş eğdik" deyip gittik. Konuşma sırasında buyurdu ki "Sultan Murad benim ahret kardeşimdir. Bu kardeşlikten başka da akrabamdır." Akrabalığın sebebi soruldu. Buyurdu ki "Tarih okuyucu Mevlânâ İsmail'i çağırsınlar ve Oğuz tarihini getirsinler." Mevlânâ İsmail geldi ve* ***Moğol yazısı***[5] ***ile yazılmış bir kitap*** *getirdi O kitaptan anlaşıldı ki Oğuz'un altı oğlu olmuştur. Adları Gök Alp, Yer Alp, Deniz Alp, Gün Alp, Ay Alp, Yıldız Alp. Mirza buyurdu ki: "****Kardeşim Sultan Murad'ın nesebi Oğuz oğlu Gök Alp'a ulaşıyor.*** *Gök Alp oğulları, Kızıl Buğa oğlu Kaya Alp oğlu Süleyman Şah oğlu Er Tuğrul'a kırk beşinci göbekte erişmiştir.* ***Kara Yusuf'un nesebi ise kırk birinci göbekte Deniz Alp'a erişmektedir.****" Bu iki padişahın nesebi bilinince Mirza buyurdu: Kardeşim Sultan Murad'ın nesebi bizim nesebimizden ağadır. Gökle denizin arasında fark olduğu gibi*"[6].

Bu arada Âşık Paşazade de 1485'te bitirdiği *Tevârih-i Âl-i Osman* adlı eserinde bu tarzı örnek alarak Osmanlı ailesinin şeceresini aynı yolla Sultan Korkud'tan Hz. Adem'e şu şekilde oluşturmuştur:

"*Sultan Korkud* (18) *ibn-i Sultân ül-mücâhidîn Sultan Bayazıd Han Gazi, ibn-i Sultan Mehmet Han Gazi, ibn-i Sultan Murad Han Gazi, ibn-i Sutan Mehmed Han Gazi, ibn-i Bayazıd Han Gazi, ibn-i Sultan Murad Han Gazi, ibn-i Orhan Gazi, ibn-i Osman Gazi, ibn-i Er Dunrıl, ibn-i Süleymanşah, ibn-i Kaya Alp* (19), *ibn-i Kızıl Buğa, ibn-i Bayıntur, ibn-i Aykuluk* (20*), ibn-i Togar* (21), *ibn-i Kaytun* (22), ibn-i Sunkur (23), *ibn-i Bakı, ibn-i Suğar* (24), *ibn-i Tok Temür* (25), *ibn-i Basuk* (26), *ibn-i Gök Alp, ibn-i Oğuz, ibn-i Kara Han, ibn-i Ay Kutluk* (27), *ibn-i Tuzak, İbn-i Kara Han, İbn-i Baysub* (28), *ibn-i Kamarı* (29), *ibn-i Kızıl Buğa, ibn-i Yamak* (30), *ibn-i Baş Buğa, ibn-i Baybus* (31), *ibn-i Sevunc* (32), *ibn-i Çar Buğa* (33), *ibn-i Kurtulmış* (34), *ibn-i Karaca, ibn-i Amudı, ibn-i Karalu Oğlan* (35), *ibn-i Süleymanşah, ibn-i Karahul* (36), *ibn-i Karluğa* (37), *ibn-i Yan Temür* (38), *ibn-i Durmış* (39) *ibn-i Çin, ibn-i Maçin, ibn-i Yafes, ibn-i Nuh aleyhisselâm".*

---

[4] A. Zeki Velidî Togan, *Umumî Türk Tarihine Giriş*, İstanbul 1981, s. 272c; Fuat Köprülü, *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*, Ankara 1993, c. 250.

[5] Osmanlı Dönemi'nde Uygur Türkçesi ile yazılmış eserlere de "Moğol yazısı ile yazılmıştır" denilmekteydi.

[6] Şükrullah, Behcetüttevârih, (Türkçeye çev. Çiftçioğlu N. Atsız), İstanbul 1947, s. 51.

Osmanlıoğulları, Akkoyunlu, Karakoyunlu aileleri aslında bu bilgileri Reşidüddin'in *Camiü't-Tevârih* adlı eserinden almış gibi görünmektedir. Reşidüddin'in Camiü't-Tevârih adlı eserinin II. cildinde yer alan *"Türkler'in ve Oğuz'un tarihi ve onun (yani Oğuz Han'ın) cihangirliğinin hikâyesi"* adını taşıyan bölüm Oğuzname'dir. 1305 yılında yazıldığı kuvvetle muhtemeldir. Reşidüddin'in, Camiü't-Tevârih adlı eserini eskiden yazılmış bir destana, yazılı kaynaklara, belgelere ve sözlü rivayetlere dayandırarak kaleme aldığı sanılmaktadır[7].

1.2.1.Câm-ı Cem-âyin'in nüshaları

Câm-ı Cem-âyin'in yakın zamana kadar Ali Emirî tarafından bulunan iki nüshası bilinmekte idi. Bizim tespit ettiğimiz nüshalarla birlikte bu sayı altıya çıkmıştır. Bunlar: *1)Yanya nüshası:* 1005 (1596) yılında istinsah edilmiştir. Ali Emirî tarafından 1314/1897'de Yanya vilayetinin Delvine kazasında bulunmuştur. *2) Ali Emirî nüshası:* Millet Genel Kütüphanesi 34 Ae Tarih 203 numarada kayıtlıdır. 1008 (1599) yılında istinsah edilmiştir. Ali Emirî 1915'ten sonra elde ettiği nüshadır. *3) Nuruosmaniye Küphanesi nüshası:* Nuruosmaniye Kütüphanesi Nuruosmaniye Koleksiyonu 34 Nk 3743/2 numarada kayıtlıdır. 17 varaktır. Her sayfasında 21 satır bulumaktadır. İstinsah tarihi belli değildir. *4) Sermet Çifter Kütüphanesi* **nüshası:** Eser, Yapı Kredi Sermet Çifter Kütüphanesi Türkçe yazmaları 459/1'de kayıtlıdır. İstinsah tarihi belli değildir. *5) Almanya nüshası:* Almanya Milli Kütüphanesi, Türkçe yazmaları bölümünde Ms.or.oct.1943 numarada kayıtlıdır. 1030 (M.1620) de istinsah edilmiştir. *6) Esadefendi nüshası:* Esad Efendi Kütüphanesi 2175/3 numarada kayıtlıdır. Yazmanın sonundaki kayda göre 27 Rebiülevvel 1023 (M. 7 Mayıs 1614) tarihinde istinsah edilmiştir. Müstensihi belli değildir.

SONUÇ

Câm-ı Cem-âyin, hayatı hakkında pek bilgimiz olmayan *Hasan bin Mahmud el-Bayatî* tarafından yanında bulunan bir *Oğuzname* nüshasına dayanarak ve / veya 1470-71 yılında Ebu Bekr-i Tihranî tarafından yazılan *Kitab-ı Diyarbekriyye* örnek alınarak 1482'de Mekke'de kaleme aldığı manzum mensur karışık bir eserdir.

Eser, Bayatî'nin beş beyitlik bir Farsça gazelini, Cem Sultan'ın bu gazele yazdığı yedi beyitlik Türkçe bir naziresini, eserin nasıl yazıldığı konusunda bilgiyi, Hz. Adem'den Cem Sultan'a kadar Osmanlıoğulları'nın şecerenamesini, Cem Sultan'ın ölmeden önce annesine gönderdiği yirmi üç beyitlik manzumeye *Hasan bin Mahmud el-Bayatî* tarafından yayılan tahmisi içermektedir.

Eser özellikle Osmanlıoğuları ailesi tarihi açısından önemlidir. Ayrıca yazar Cem Sultan'ın çağdaşı olduğu ve onunla ilgili olaylara bizzat tanıklık ettiği için eserin önemi daha da artmaktadır.

[7] A. Zeki Velidî Togan, *Oğuz Destanı*, İstanbul 1982.

AZERBAYCANIN ARKEOLOJIK ABIDELERINDE "KEÇI KÜLTÜ"NÜN IZLERİ

(TRACES "CULT OF GOAT" IN ARCHAEOLOGICAL MONUMENTS OF AZERBAIJAN)

İrade AVŞAROVA*

The article deals with belief of goat which have taken place in the mythological worldview of old Azerbaijan tribes. The cult hasn't been comprehensive object of research so far, due to its urgent question. Animals deal with sky and Gods in ancient belief of Azerbaijan tribes in V-I millennium B.C. They besides being symbol of power, strength, also take place as benevolent and cruel images in mythology. One of these cults is bonded with goat. The cult of goat takes place as attribute of fertility, sun-spring and "tree of life" in mythology worldview of ancient tribes. During these times ancestors of many tribes are presented in animal image. Animals having these characteristics aren't eaten, they is grown only for making sacrifice. In burial ceremonies for pleasing soul of deceased person people are built altars on their graves, this deal with belief of the life hereafter. Different parts of animals and corpses are put to the some graves. The important place of goat in ancient worldview of Turks was deal with its symbolism of fertility and their horn has features to overcome the evil eye and the evil. Before Christ as a result of the development of mythological views a lot of gods came down to the earth with images of animal, half human and half animal and they acted as a protector of people. This came to result that animals preferred as a cult of totem and ancestor lost their general appearance and face. In mythology one of the images that have changed the face was goat. As we know goat is considered one of the attributes of ancient holiday of Azerbaijan people "Novruz" and eventually it is dealt with the life hereafter. As we have seen the place of goat cult among Turkish tribes have continued during following periods and it may be belong to the tribes which connected with ancient religious and family roots.

Key words: goat, mythology, grave monuments, cult of sun

Kafkas halklarının inançlarında avcılık ve hayvanların himayedarı gibi Tanrı imgelerinin mevcut olması, bu arazide hayvan kültlerinin olmasından bir daha haber verir. Örneğın: Azerbaycanda "Vekil" avcılık tanrısı [16,s.243], "Pir baba" onun himayedarı ve sahibi olmakla beraber mitolojide büyük muska kuvvesine sahip olan bir imgeydi, "Avcı Pirim" ise hayvanların himayedarı ve onların dilini bilen efsanevi imgeydi [1, s.76-80], Osetyada "Afsati" hayvanların, aynı zamanda turun, keçinin himayedarı, Adıgeyde "Mezıtx" hayvanların sahibiydi. Ona hayvan kurban verilirdi. Abhazyada avın himayedarı, avın sahibinin ruhu ve hayvanların koruyucusu "Ajveypşaa" ve "Ayrıt" olmuştur [18,s.50]. Eski folklor metinlerinde aynı imgeler hami ruhlar şeklinde bazen hayvan, bazen ise insan suretinde verilir [16,s.243].

Aynı devrin çok yaygın kültlerinden biri de keçi ile bağlanır. Keçi eski devrlerden hayvancılıkla bağlı olarak, bir kült gibi Azerbaycan tayfalarının dini inançlarında yer alır. O, eski tayfaların bakış açılarında verimlilik, nesil artırma ile

* Bakü Devlet Üniversitesi.

bağlı olmakla beraber güneşin ve ilk baharın yer yüzünde simgesi sayılırdı. Bazen keçi ahiret dünyası ile de bağlanırdı. Türk halklarının mitolojisinde keçi kültü ve keçi onqonunun olması Tekeli tayfasının adına yansımıştır. Azerbaycanın ilçelerinde Keçili köyü mevcuttur [4,s.204].

Gedebeyde bulunmuş Son Tunç-Erken Demir devirine ait keçi figürü bir bedende iki başla verilmiştir [21, s.34,149]. Keçilerin bir bedende iki başlı verilmesi Son Tunç-Erken Demir devirine ait Gençeçay rayonunda 8, 34 vb. kurqanlardan elde edilmiş kil kapların motiflerinde de izlenilir [23,s.43-46, şək.19,17]. Keçilerin nesil artımı ile bağlı tasvirine Gobustanın Büyük-taş 42 saylı kaya tasvirinde de rastlanır. Kompozisyonda teke və ana keçi yüz-yüze verilmiş, birinin üzerində birbirine paralel üç üçgen tasvir olunmuştur [8,s.161]. Karacemirli 1, 2, 8 (Tunç devri) kurganlarından, Nahçıvanın Yaycı nekropolünden vb. elde edilen kapların üzerinde keçilerin yürüyüşü geniş yer alır [24,s.113,174,189]. Keçilerin yürüyüşüne Nahçıvan polixrom boyalı kaplarının üzerində de rast gelinmiştir [25,s.37-38]. Azərbaycanın Hocalı-Gedebey medeniyyetine ait tunç kemerler üzerinde keçi tasvirleri çeşitli üsluplarda yer alır [21, s. 142, şek.38-39]. Hayvanların kurban sunulmasının Paleolit döneminde yaşamış insanların dini inançlarında yer aldığı bilinir. O dönemin insanları sevip-seçtikleri ve Tanrı saydıkları hayvanların vücutunun parçalarını-boynuzlarını, kafasını, ayağını vb. parçalarını kabirlere koyardılar. Keçi eski Azerbaycanın gömme adetlerinde Tanrılara en çok kurban getirilen hayvanlardan sayılır. Eski zamanlarda Azerbaycan, Türkmen, Özbek tayfaları vb. arasında keçinin boynuzları kutsal sayılırdı. Keçinin boynuzları Taş devrinden başlayarak ahiret dünyası ile ilgili ayinlerin yerine getirilmesi zamanı keçinin simgesi gibi istifade edilmiştir. Özbekistanın Delik-Taş mağarasında araştırılan kabirde keçi ile bağlı inançın en eski örneğine rast gelinmiştir. Burada çoçuk iskeletinin yanında iki keçinin boynuzuna tesadüf edilmiştir. Görüldüğü gibi, Taş devrinin insanları keçiye bir kült gibi tapmışlar [13,s.40]. Aynı adete Nahçivan arazisinde I Kültepe abidesinde rastlanmıştır. Keçi boynuzlarının kabire koyulması adeti abidenin Eneolit devri katında izlenmiştir [2,s.44]. Belirtmek gerek ki, kabire keçinin çene kemiği veya diğer kemiklerin koyulması adetine Nahçivanın Son Tunç ve Erken Demir devri kabir abidelerinde rastlanmıştır [4,s.204]. Keçi boynuzlarının mezar taşlarının üzerine koyulması adeti Kazakistanın XIX esre ait kabir abidelerinde tesadüf olunur. Hayvanların ritüel geçirilerek gömülmesine Arabistanda, Yakutlar arasında vb. arazilerde rastlanır.

Genellikle milattan önceki kabir abidelerinde keçilerin komple iskeletlerine tesadüf olunur. Karabağ arazisinde olan Hankendi kurganları Hankendinin kuzey bölümünde yerleşir. 125 saylı kurgandan insan iskeleti ile yanı sıra iki keçi iskeleti bulunmuştur [5,s.31; 7, s.15-18]. Nahçivanda yerleşen Plov-Dağ arazisinde aparılan kazılar zamanı da insanla keçinin birlikte gömülmesine rastlanmıştır. 25-35 yaşlarında erkeğe mahsus iskelet doğuya doğru yarım bükülmüş vaziyyetde böğürü üzerinde tesadüf olunmuştur. Kabirde iskeletin yanında dağ keçisinin iskeletine rastlanmıştır[10,s.51-53].

Aparılan araştırmalar Türk tayfalarının ilk tapındıkları Tanrıların hayvan imgesinde olduğunu kanıtlıyor. Görüldüğü gibi, keçinin inançlarda tutduğu yer, onun ruhuna inam insanla birlikte defn olunmasına neden olmuştur. Tunç ve Antik devrlerde bazı efsanevi imgeler insan-hayvan veya bir kaç hayvanın vücut hisselerini kendinde birleştirmekle acayip yaratıklar imgesinde mitolojide yer almıştır. Dolayısıyla da, eski tayfalar mitolojik düşüncelerinde çeşitli bitki ve

hayvanlara veya onların izdivacından yaranan acayip yaratıklara bir efsanevi imge gibi bakmış, bazen onları ecdad kültü gibi kabul etmiş ve tapınmışlar. Eski devrlerde mitolojik bakışların gelişmesi sonucunda bir çok Tanrılar yer yüzüne inmiş hayvan veya yarı insan-yarı hayvan cildinde görülüyor ve insanların himayedarı gibi görülür. Bu da totem ve ecdad kültü gibi seçilen hayvanların genel görünüşünü ve simasını kaybetmekle sonuçlandı. Mitolojide simasını değişmiş imgelerden biri de keçidir. Bilindiği gibi, keçi bazı halkların mitolojisinde, içeren, Azerbaycan mitolojisinde nesil artırmak fikriyle bağlanır. Aynı nedenle de keçi Tanrılar ve efsanevi varlıklarla da bağlı mitolojide yer alır.

Eski Türklerin bakış açısında keçinin önemlıi yer tutması, onun verimlilik simgesi olması, boynuzlarının nazarı, kem gözü (kötü gözü), şerri savmak, atlatmak özellikleri taşıması ile bağlı inançlar mevcuttur. Bir çok durumda keçi yenilmezlik simgesi olmakla hakimiyyet sembolü olmuştur. Keçi inançı ile bağlı bir önemli olguyu da belirtmekde fayda görüyoruz. Atın keçi başı ve boynuzuyla mitleşdirilmesi, Issık kurganlarından aşkar edilmiş “Altın elbiseli prens”in tacındaki tasvirdir. Tasvirde at keçi boynuzlu verilmiştir. Başdar kurganında gömülmüş at keçi skafandrla (uzay giysisi) gömülmüştür [17; 19,92-101]. At kafasının keçi, koyun, maral gibi hayvanların başına benzedilmesi eski Türk tarihi ve etnografisi için karakteristik.

Türk halklarının genel efsanevi imgesi olan “Kitabi Dede Korkut” destanında Banu Çiçeyi Beyrek için istemeye giden Dede Korkuta Bayandır hanın ahırından iki at verilir. Bayandır hanın ahırında olan iki şahbaz atın biri Toğlu başlı Duru aygır, diğeriyse keçi başlı Keçel (Kel) aygırdır [11]. Bamsı Beyrekle bağlı boydan belli oluyor ki, keçi başlı Keçel aygır üstün özelliklere sahiptir. Dede onun üzerinde olurken Deli Karaca “Çalarsan elin kurusun” demekle o kılıçı vuramıyor. Demek ki, efsanevi atın üzerinde Dede daha da mitleşir, duası kabul olunur [9, s.15]. Görüldüğü gibi atların çeşitli tarihi devrlerde keçi belirtileri ile verilmesi şüphesizki, güneş Tanrısı ile bağlı olmuştur. Şöyle ki, atın ve keçinin güneşin sembolü olması hakkında çeşitli mitolojik hayallar mevcuttur. “Kitabi Dede Korkut” destanında verilen keçi başlı at “güneş sembolünü taşıyan Dede Korkut”un bir daha güneşle bağlılığından haber verir ve Dede Korkutun kendinin bir mitolojik imge olarak Güneş-Od Tanrısı olduğunu gösterir.

Antik devrde yunanlar da mitolojik özelliklere sahip olan Tanrı Panı insan ve hayvan belirtileri ile tarif ediyorlardı. Heslerin Tanrısı sayılan Pan keçi ayaklı sunulsa da, sonradan onun vücudu insan, ayakları keçi ayağı gibi, kafası keçi boynuzu ve keçi sakkalı sunulurdu. Onun ayaklarında ve kafasında keçi belirtileri kalsa bile, o ilkin imgesini kaybeder. Aynı devrlere ait olan “Hiciv”lerde insanlar keçi belirtileri ile veriliyordu [s.164-165].

Keçi tasvirli yazıtlardan biri Parisin Louvre Müzesinde saklanılan Suz kabir abidesinden bulunmuştur. Taş yazıt üzerinde Sümer-Akkad Tanrılarına ait semboller yer almıştır. Yazıt beş bölümden ibaretdir. Onun üzerinde ibadethaneler (mabed), astral işareler ve her bölümde çeşitli hayvan betimleri verilmiştir (m.ö. XII asr). Birinci bölümde Tanrılara ait sembollerden: hilal-Sin, yıldızlar-İştar, disk tasvirli güneş-Şamaş, aşağıdakı sunakdaysa boynuzlu tiara-An ve ikinci boynuzlu tiara-Enlil, koyun ve balık-keçi-Enki ve sunakda verilen göbek ve bıçak ilahi ana Ninxursaqtır [15, s.651].

Vücudu insan, kafası keçi betimli mitolojik imgeler yaklaşık M.Ö. 970 yılında Mısırda “Ölüler kitabı”na olan illüstrasyonun yukarı ve aşağı bölümünde yer

alır [14,s.646]. Bildiyimiz gibi keçi günümüzde Azerbaycan halkının eski bayramı olan “Nevruzun” sembollerinden biri sayılır ve sonunda ahiret dünyası ile bağlanır. Takvim mitlerinden olan “Karının borcu” metninde kışla karının çekişmesi sonucunda “mart” ayında tufan kopar ve karının oğlaklarının hepsi ölür. Bu metinde de keçilerin sonu ahiret dünyası ile bağlanır [1,s.57]. Görüldüğü üzere Tanrı ve acayip-fantastik varlıkların mitolojide yer alması Azerbaycan ve genellikle Doğu sanatlarına özgü simgelerdir.

Bir çok halkların mitolojisinde de keçi ile bağlı inançlara rastlanır. Bazı gömme adetlerinde siyah keçi kurban ediliyorki, merhumu yemekle tachiz etsin ve onun yeniden dünyaya gelmesine yardım etsin. Bazı mitolojik görüşlerde keçinin Şimşek Tanrısı ile ilişkisi yer alır. Keçi yunan mitolojisinde Afinanın simgesi gibi verilir [14, s. 603]. Keçi betimlerinin üzerinde bazen çarkıfelek simgesine rastlanır. Bu da keçilerin güneşle bağlılığını bir daha kanıtlar. Böyle tasvirlere Gobustan kayaları üzerinde rastlanır. Kobustanın Yazılı tepe abidesinde 59 saylı kayanın üzerinde tasvir olunmuş keçinin (Demir devri) vücudu dikey hatla iki yere bölünmüş, vücudunun yukarısına ve karnının altına çarkıfelek çizilmiştir [8,s.55]. Gobustan Yazılı tepe 35 saylı kayanın üzerinde ise çarkıfelek işareti keçinin başı üzerinde tasvir olunmuştur [8,s.44]. Keçi və geyiklerin Son Tunç-Erken Demir devrine ait sürmeden hazırlanmış dairesel disk üzerindeki tasvirlerinde de merkezde, dikdörtgen içinde çarkı-felek tasviri yer alır [21, s.54,115,res.6]. Keçinin elinde ok-yay tutmuş Tanrı ile svastika resmi Son Tunç-Erken Demir devrine ait kara renkli seramik üzerinde verilmiştir. Resmlerin dahili beyaz madde ile dolgu olunmuştur [22,s.101, tab.21,res.4]. Genellikle keçiler kayalar üzerinde güneş tasvirlei ile birlikte yer alan hayvanlardan sayılır [8,s.45,53]. Keçilerin astral işaretlerle tasvirlerine İran Azerbaycanının Tepe-Hisar abidesinde, Ön Asyada, Türkmenistanda maddi-kültür örnekleri üzerinde rastlanmıştır [3,s.28]. Keçi tasvirlerinin güneşle bağlılığının en eski örnekleri Ön Asyadan və İrandan bulunmuştur [3,s.13-20]. Keçi figürlü asa başı Hocalıda tetkik olunan18 saylı kurgandan elde edilmiştir [7.s.88].

Keçi “Hayat ağacı” simgesi olarakta Azerbaycan mitolojisinde yer alır. Arkeolojik abidelerde tesadüf olunan maddi-kültür örnekleri üzerinde keçinin “güneş” və “hayat ağacı”yla bağlılığı geniş yayılmıştır. “Hayat ağacı” ile bağlı inançlardan da görüldüyü gibi, keçi hem sema, hem de ahiret dünyasıyla bağlanır. Keçilerin hayat ağacıyla tasvirlerine dünyanın bir çok yerlerinde İkiçayarasında [6,s.49,şek.25], Kobustanın kaya tasvirlerinde rastlanır. Kobustanın kaya tasvirlerinde “hayat ağacı” sembolünün keçinin vücudu üzerinde ve yanında yer alması Büyüktaşın 9 ve 33 saylı taşları vb üzerinde izlenilir [8,s.155,263]. Kobustanın Büyük-taş arazisinde olan 9 saylı kayanın üzerinde ayin sahnesi yansımıştır. Aynı kompozisyonda “Hayat ağacı” etrafında “güç, birlik” dasnı yapan insanlarla birlikte, “Hayat ağacı” nın simgesi olan keçi tasviri de yer almıştır. Tasvir m.ö. III-II binyıla ait olunur. Büyüktaş 33 saylı kayanın vb. üzerinde də izlənilir [8,s.263, 155].Yazılı-təpə 14 saylı qaya təsvirinin üzərində ellerini göğe açmış Tanrılarla iletişime geçmek isteyen şaman tasviri verilmişdtir. Onun etrafında olan hayvanlar arasında keçi tasviri de yer almıştır. Tasvir m.ö. I binyıla ait edilir [8,s.34-35]. Keçilerin hayat ağacı ve Tanrılarla bağlı tasvirlerine dünyanın bir çok yerlerində, içeren, İki çayarasında da rastlanır [6,s.49, res.25].

Genellikle eski Türk halklarının inançlarında dünya ağacı önemli yer tutar. Bunun için en yüksek ağaçlar seçilir ve düşünülürdü ki, bu ağaç araçılığı ile Gök

Tanrısı ile ilişki kurmak mümkündür [12,s.73]. Azerbaycanın sanat örnekleri üzerinde esasen dikey kosmos dört hayvan cinsinin temsilcisinin tasvirleri - kartal, maral, keçi ve yılan gibi canlılarla temsil edilir. Bu devrin maddi-kültür örnekleri üzerinde hayat ağacı tasvirlerinin verilmesinde bir-birine geçen zincirvari romblar da kullanılmıştır. Birbirine zincirvari şekilde geçen hayat-ağacı tasvirinden birine Gök-Göl bölgesi (eskiden Hanlar bölgesi) 2 saylı kurganından elde edilen kabın gövde bölümünde rastlanmıştır [20,s.136].

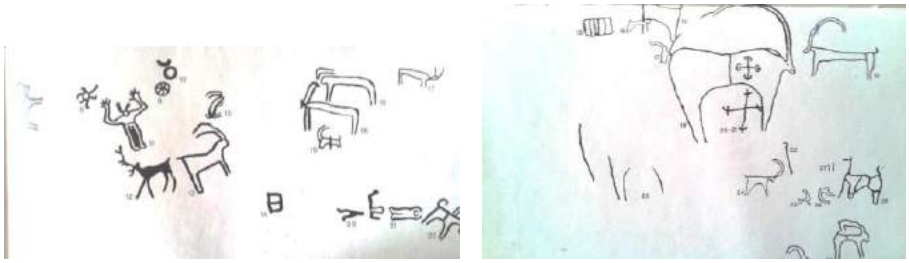
Görüldüğü gibi, keçi kültünün sonraki tarihi devrlerde de Türk tayfaları inançlarında yer alması eski dini köklerle doğrudan bağlı olan aynı soy köke mahsus tayfalara ait oluna bilir. Araştırmalar gösteriyorki, eski soy-köke mahsus halkların mitolojik düşüncelerinde olan hayvan tasvirli olağanüstü varlıklar insanların dini-ideolojik bakışları ile doğrudan bağlı olup, sema cisimleri, Tanrılara tapınma, verimlilik, nesil artışı, ahiret dünyasıyla bağlı düşünceleri yansıtır. Şunu da belirtmek yerine düşer ki, Türk tayfalarının mitolojik inançlarında yukarıda gösterilen tüm özellikler yer alır.

KAYNAKÇA

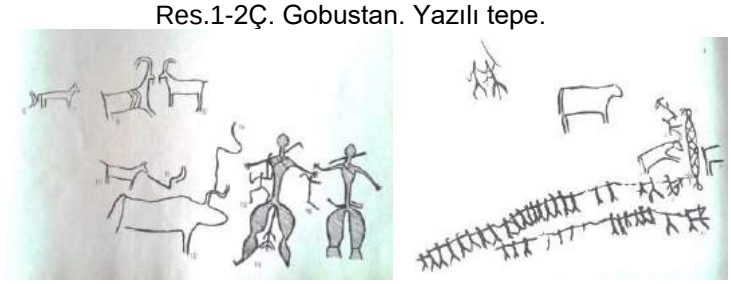
1. Azərbaycanın mifoloji mətinləri. Bakı: Elm, 1988.
2. Абибуллаев О.А. Энеолит и бронзанатерриторииНахичеванской АССР. Ваку, Элм, 1982.
3. Антонова Е.Б. Мугрaбскиепечати в светерелигиозно-мифологических представлений Юго-Средней Азии // Средняя Азия, Кавказ и Зарубежный Восток в древности. Москва: 1983.
4. Baxşəliyev Vəli Baxşəli oğlu. Naxçıvanın qədim tayfalarının mənəvi mədəniyyəti. Bakı “Elm”,2004.
5. Гуммель Я.И. НекоторыепамятникираннебронзовойэпохиАзербайджана // КСМИИМК, ВЫП.XX, 1948.
6. Древний Восток и мировая культура. Москва, «Наука», 1981.
7. Cəfərov Hidayət Fərrux oğlu. Azərbaycan e.ə. IV minilliyin axırı-I minilliyin əvvəllərində (Qarabağın Qaraçay və Tərtər-çay hövzəsinin materialları əsasında). Azərbaycan Elmlər Akademiyası Arxeologiya və Etnoqrafiya İnstitutu, Azərbaycan Təhsil Nazirliyi Azərbaycan Dövlət İqtisad Universiteti. Bakı-Elm-2009.
8. Cəfərzadə İ. M. Qobustan (qayaüstü rəsmlər). Bakı, “Elm”,1973,
9. Vəliyev K. Elin yaddaşı, dilin yaddaşı. Bakı, 1988.
10. İbrahimli İ.B.Plovdağda arxeoloji tədqiqatlar.AMEA Arxeologiya və Etnoqrafiya İnstitutu.2006-2007-ci illərdə Azərbaycanda aparılmış Arxeoloji və Etnoqrafik tədqiqatların yekunları.bakı-2007.
11. Kitabi-Dədə Qorqud. Əsil və sadələşdirilmiş mətinlər. “Öndər” nəşriyyatı , Bakı-2004
12. Kamil Hüseyinoğlu. Mifin mənşəyi, mahiyyəti və tipologiyası . “Elm və təhsil”, Bakı-2010 .
13. Göyüşov R. B., Martınov A. İ. SSRİ arxeologiyası. Bakı, “Maarif”,1990.
14. Мифы народовмира. I т. Москва, «Советская Энциклопедия»,1992.
15. Мифы народов мира. II т. Москва, «Советская Энциклопедия»,1992.
16. Seyidov Mirəli. Azərbaycan xalqının soy kökünü düşünərkən. Bakı, “Yazıçı” 1989.
17. Seyidov M.Qızıl döyüşçünün taleyi. Bakı,1984.
18. Соколова З. П. Культ животных в религиях. Москва, 1972.

19. Hacı Qadir Qədirzadə. Gəmiqayada Həyat ağacı və keçi kultu məsələsinə dair baxış. Azərbaycan arxeologiyası. İSSN 1027-3875,1-2, Xəzər Universitetinin nəşriyyatı, Bakı-2008.
20. Урушадзе Н.Е. Древне грузинское пластическое искусство. Изд. Хеловнеба, 1988.
21.Avşarova İradə. Xocalı-Gədəbəy mədəniyyəti tayfalarının bədii tunc məmulatı (e.ə. XIV-VII əsrlər). Bakı, "Nurlan" 2007
22. Nərimanov. İ. Gəncəçay rayonunun arxeoloji abidələri. Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyası nəşriyyatı. Bakı-1958
23. Гуммель Я.И. Археологические очерки. Издательство Аз ФАН Баку-1949

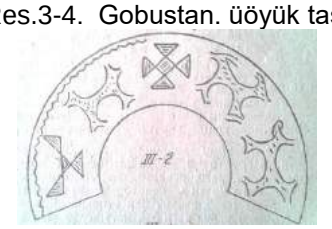
24.Минаввар Гусейнова. Из Истории Южного Кавказа. Ходжалы - Гедабекская культура Азербайджана (XVI-IX вв .до н.э.). Баку-2011
25. Oktay Belli, Veli Bahşaliyev. Naxçıvan bölgesinde orta ve son tunc çağı boya bezemeli Çanak Çömlek kültürü. Arkeoloji ve sanat yayınları-2003



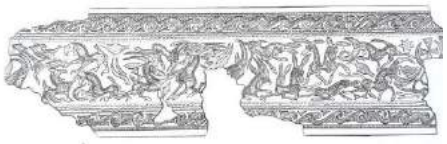
Res.1-2Ç. Gobustan. Yazılı tepe.



Res.3-4. Gobustan. üöyük taş.



Res.5. Genceçay, 8 saylı kurgan. Siyah cilalı kap.



Res.6. Gedebey. Tunç kemer.



Res.7. Gedebey. Tunç keçi figürü.



Res.8. Gedebey. Disk (pasta).

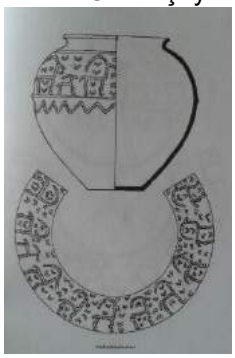


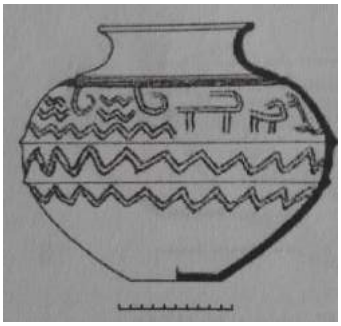


Res.9-10. Nahçıvan. Şahtahtı. Polixrom (çok renkli) boyalı kap.



Res.11. Genceçay. Siyah cilalı beyaz mozaik kap.





Res.12-13.. Karacemirli kurganı. Boz cilalı kap.

ALMAN OKULLARINDAKİ EĞİTİMDE SİYASET ETKİSİ

Münevver CANSEVER*

Federal Almanya Cumhuriyeti 16 eyaletten oluşmaktadır. Her eyaletin kendi hükümeti, başbakanı ve içişleri, maliye, ekonomi- enerji-teknoloji, adalet, eğitim, bilim ve sanat, çevre ve tüketiciyi koruma bakanlıkları gibi bakanlıkları vardır. Bakanlıklar eyaletlere göre farklı olabilmektedir.

Eyaletler çeşitli partiler tarafından yönetilmektedir. Güney bölgeler daha çok muhafazakâr, geleneksel ve maneviyata değer veren Hristiyan demokratların güçlü olduğu eyaletlerdir. Kuzey eyaletleri ağırlıklı olarak sosyal demokratlar yönetmektedir. Doğu bölgesinde 'yeni eyaletler' dedikleri 5 eyalette ise sosyalist dönemden kalan, sekular, ateist veya dini yönü zayıf olan sol ve yeşiller daha güçlüdür. Üniter bir eğitim yapısı söz konusu değildir. Hükümetlerin ideolojilerinin okul müfredatına etkisi gözlenmektedir. Özellikle kimlik ve değerler konusunda öğrenciler üzerine baskı kurulmaktadır.

Almanya'nın ikinci dünya savaşını kaybetmesi sebebiyle, alman kimliğine bir nevi darbe indirildi. En çok sıkıntı duyulan alan, alman kimliğinin baskı altında tutulmasıdır. Savaşan müsebbibi olmaları nedeniyle eğitimde suçluluk psikolojisi uygulanıyor:

'Yahudileri katlettik, kötülük ettik' diye milliyetçi duyguları bastıran bir kimlik eğitimi söz konusu olmaktadır.

İkinci dünya savaşandan sonra genel anlamda alman toplumu, 'milli kimliği bastırma' yöntemi ile yönetiliyor. Alman kimliği bastırıldığı için diğer kimlikler de baskı altına alınmaktadır. Bu baskı üçüncü ve dördüncü kuşaklarda dahi hala devam etmektedir. Devlet ne kadar entegrasyondan söz etse bile, daha çok asimilasyondan bahsedebiliriz. Bu durum alman anayasasına aykırı olsa dahi, maalesef çocuklar bu baskıya maruz kalmaktadır.

Şöyle bir örnek verilebilir:

Teneffüste iki Türk çocuğu kendi dilinde konuştuğu vakit öğretmenin müdahalesine maruz kalabilirken, İngilizce konuşan çocuklar ise övgü almaktadır. Bu şunun göstergesidir: bir dil diğer bir dilden üstün tutulmaktadır. Almanya'da ikinci sırada yer almakta olan Türk dili, az konuşulan İngilizceye karşı bastırılmaktadır.

Almanya kimliği konusundaki duruşun Hristiyan Avrupa geleneği üzerine kurulan bir kimliğe sahip olduğu vurgulanmakta fakat bu gerçeği yansıtmamaktadır. Toplumun yaklaşık 30- 40% i sekuler, dindar olmayan, kiliseden ayrılmış bir kesimden oluşmaktadır. 18 ile 20 yaşındaki yabancı kökenli gençler 30 – 40 % arasında ve büyük şehirlerde 50% nin üzerinde. Önümüzdeki yıllarda yabancı kökenli gençlerin 60% oranına yükselmesi bekleniyor.

Nüfus yapısı çoğulcu bir yapıya dönüşüyor ve bu yapı Almanya'yı zenginleştirme ve güçlendirme pozisyonundayken, bunun tekil bir hale getirilme çalışması, Hristiyan demokratların öncül kültür (leitkultur) dedikleri kategorize etme pratiği, insan haklarına yapılan tam bir gizli saldırıdır. Kimlik değerleri, kültür ve manevi yaşam, eğitim sistemi ile baskı altına alınmaktadır.

Diğer bir konu:

* Araştırmacı, Almanya.

Küreselleşme ile büyüyen kapitalizm sürecinde maalesef bir nevi değerler yozlaşması oluşmaktadır. En başta okullarda ahlak alanlarında bu yozlaşma ile karşılaşıyoruz: Gender dedikleri cinsel kimlik konusunda bir baskı var. Sekuler ortamlarda cinsellik araç olarak kullanılmakta ve özellikle eşcinsellik araçsallaştırılmaktadır. Almanya'da eşcinsellik ve hetero cinsellik hukuki olarak eşdeğer kabul edilmektedir. Eşcinselliği araçsallaştırmakta olan lobinin eğitim sistemine yoğun bir etkisi var: Güney eyaletler daha muhafazakâr olduğundan bu tür bir eğitime şimdilik yer verilmiyor. Fakat diğer eyaletlerde maneviyat ve değer kimliğine aşiri ve ciddi bir baskı uygulanmaktadır.

Özellikle küçük yaşlarda; kısmen anaokulu ve ilkokulu, özellikle ortaokul ve lise yaşlarındaki çocuklara ve gençlere eşcinsellik empoze edilmektedir. Ayrıca kendini ve karşı cinsi tanıma bahanesiyle anaokulunda oyuncak bebekler ile yaşa uygun olmayan dersler verilmektedir. Eşcinsel insanlar okullara davet edilip bunun çok doğal olduğu, bir nevi özendirme derecesinde diyebileceğimiz şekilde öğrencilere anlatılmaktadır.

Küçük çocukların sınırlarını belirlemesi imkânsız olan bir eğitim ile tehlikeye atılmaları maalesef göz önünde bulundurulmuyor. Böylece çocukların kültürel kimliği, değerleri ve sağlıkları ile oynanmaktadır. Buna karşı bir tek Bavyera eyaletindeki Hristiyan sosyal demokratların bir duruşu var. Tabi ki diğer eyaletlerde de Hristiyan demokratlar var ama onlar bu durum karşısında kırılma noktasını göstermektedirler.

Siyasi güç olarak aslında bir tek big partisi gerçek anlamda dik duruyor. Değer, kimlik, hak ve hukuk partisi olması hasebiyle, özellikle bu değerler ve kimlik bağlanımında, manevi değerleri muhafaza etme gayretinde olan bir partisidir. Eşcinsellik propagandalarına karşı şöyle durulabilir: her çocuğun anne ve baba hakkinin, çocuk olma hakkinin olması; kadın ve erkek eğitimi içeresinde büyümeleri gerektiğini doğal olarak savunmakta. Natürel değer ve kimliklerinin korunması çalışmaları var. Big partisi kanun tasarısı halinde olan, eşcinsellerin evlat edinmesine karsı bir duruş göstermektedir.

Özellikle bu durum eşcinselliğe karşı değil de, daha çok bunu toplumun temel değerlerini yok etme gayretinde olan ve bunu araçsallaştıran kuruluşlara karşı bir duruş olarak sergilemektedir. Almanya'da 30% ile 40% arasında bu hassasiyeti taşıyan bir toplum var.

Yeşiller ve sol parti, dini inançlara negatif baktıklarından ve
Ateist düşüncelere sahip olduklarından dolay din dersinin müfredattan çıkarılması ve yerine sadece ahlak dersi konulması eğiliminde.

Almanya'da dini daha çok marjinalleştiren, humanizm başlığı altında dini değerleri yok sayan ve yobazlaştıran yıkıcı bir zihniyet ile karşı karşıyayız.

Siyasetin, çocukların ve gençlerin kimlik, ahlak ve manevi değerleri ile oynaması kabul edilir bir şey değil. Almanya anayasasının 4. Maddesinde yer alan fikir, vicdan ve din özgürlüğü bu noktada baltalanmakta ve eğitim sistemi içinde bir nevi darbe görmektedir.

17. OTURUM (17. SESSION)-B Salonu (B Hall)
Oturum Başkanları (Session Moderators): Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Kürşat ÖNCÜL-Dr. Shekep POPAL

TÜRK MİTOLOJİSİNDEKİ KUŞ FİGÜRLERİNİN GÜNÜMÜZ LOGO TASARIMLARINDAKİ YERİ VE ÖNEMİ

(THE PLACE AND IMPORTANCE OF THE BIRD FIGURES WHERE IN THE TURKISH MYTHOLOGY IN THE PRESENT-DAY LOGO DESIGNS)

Adem YÜCEL*
Sema YOZGAT**

ABSTRACT

The Turkish culture have been sheltered rich cultural values in itself as a result spreading to wide geographical areas of the Turkish culture and interacting with many nations. But, this cultural diversity had been passed with oral traditions like mythological items, legends, epics, beliefs and traditions on to future generation because of passing late to written culture. Mythology, an important part of The Turkish culture, is a science that arouses curiosity both in historical and artistic fields. The researches about the Turkish mythology had started in the last periods of the Ottoman Empire under the influence of the Greek mythology and it has been continued increasing after the Republic. If it have been been observed that there are studies investigating the existence of the Turkish mythology in artistic formations on nowadays. It had been desired to include the place and meaning in the Turkish mythology of logo designs which have an important place in graphic design which is a new generation art field in this study for the purpose of draw attention to the relationship between art and the Turkish culture. Reflections in today's visual identities of bird symbols, which are symbol of reign in the Turkish mythology had been especially researched. The double-headed eagle bird figure has been reached up to today because of being a symbol of reign and some of the institutions have been taken possession using as the logo. But the Turkish mythology, like many world mythologies, have been made up of numerous symbols. Apart from raptor birds, the Turks who had different meanings to many birds such as swans, had assumed them as sacred beings. In ancient times, the Turkish communities that respect birds enough to make them a protective symbol of the Turkish tribes, the reflections of these bird symbols have been limited in the near term. The presence of cultural values in the logos that determine the visual image of an institution or an individual has been propounded importance in terms of both sympathizing to the logo and be forming a original design that is nourished from its own roots. In today's society where there is fast consumption and competition is on the rise, a nation has been needed to be fed from its own culture in order to make an immediate difference and to produce unique designs.

Key words: Turk, mythology, graphic, symbol, logo, bird.

GİRİŞ

Kültürün önemli bir parçası olan mitoloji, farklı kültürel değerleri içinde barındıran mitsel öğelerden oluşmaktadır. Mitoloji, tarihte yer alan gerçek olay ve kişilerle tamamen ilgili olmamakla birlikte, anlamdırılamayan durumlara veya varlıklara hayali bir üslupla yaklaşılması sonucu ortaya çıkan söylencelerden

* *Dr. Öğr. Üyesi, Ordu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Grafik Anasanat Dalı, Ordu.
** Arş. Gör., Ordu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Grafik Anasanat Dalı, Ordu.

oluşmaktadır. Ögel' e göre, tarihte adı geçmeyen büyük kahramanlar ve onlara ait efsaneler mitoloji alanına girmekteyken, E.A. Gardner' e göre mitoloji ise, doğa, olay ve varlıklarına kişilik vermek suretiyle anlatma biçimidir (Ögel, 2014). Fakat tarihte adı geçen kişiler ve yaşanmış olaylar da zaman geçtikçe mitolojinin parçası olabilmektedir. Mitoloji ile ilgili bulgulara ise, yazılı kültürden çok sözlü geleneği sürdürmüş olan milletlerde yazılı kaynaklardan ziyade destan, masal, efsane gibi sözlü edebi eserlerden ulaşılmaktadır. Örneğin, Oğuz Han Destanı, Yaratılış Destanı, Türeyiş Efsanesi, Dede Korkut Hikâyeleri gibi eserler Türk inanç ve yaşantısı hakkında önemli bilgiler verdiği için Türk mitolojisinin temelini oluşturmaktadır.

İslamiyeti kabul etmeden önce Türkler, Tanrıların Tanrısı Gök Tanrı başta olmak üzere çok Tanrılı bir inanca sahiptiler. Yeryüzündeki hayvanlar, bitkiler, dağ ile gökyüzündeki güneş, ay, yıldız ve gezegenler bu inancın bir parçasıydı. Bu varlıklara Tanrısal özellikler yüklenerek kutsal varsayılmıştır; kuşlar, ağaçlar Tanrı ile insanlar arasında bir araç, yer-suları yeryüzünün, kuğular ise çocukların ve kadınların koruyucusu olarak görülmüştür. Eski zaman insanları doğada anlamdıramadıkları veya korktukları varlıklara onlardan bir zarar gelmesin diye onlara kutsiyet yükleyerek onlardan kaçınmışlardır. Kimi zaman güçlü ve ürkütücü hayvanlardan korunmak için evlerinde veya üzerilerinde o hayvanın kemik, deri, tüy gibi parçalarını taşımışlar, kimi zamanda kaya üzerine o hayvanın resimlerini çizmişlerdir.

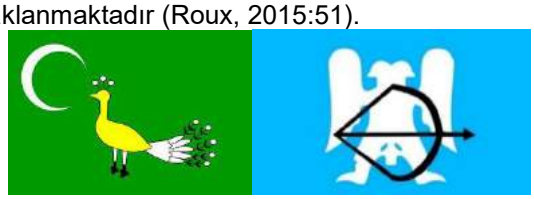
Gök Tanrı inacına sahip olmalarından ve yerinde duramayan konargöçer bir topluluk olmasından ötürü yırtıcı kuşların Türkler için önemi büyüktür. Bu kuş figürleri, Türk İlleri'nin (devlet) bir parçası olan boyların sembolleri olarak kullanılmıştır. Her boy farklı kuştan türediğine inanmış ve kendi boyunun koruyucu kuşuna saygı duyarak ona zarar vermekten kaçınmışlardır. Roux'a göre; Hayvan sembolleri eski Türkler tarafından en sık kullanılan simgelerdir (Roux, 2015:52-114). Kaşgarlı Mahmud'un eserinde avcı kuşların sembol olarak kullanılmasından (Çoruhlu, 2014:60) bahsedilmiştir.

Güzellik, güç ve asalet gibi sıfatları sembolize eden kutsal kuşlar, *"tamga", "ongun"* adı ile anılan koruyucu tılsımlar olarak görülmüştür. Roux'a göre, Oğuz boyu birliğini oluşturan 24 boyu temsil eden şahin, kartal, akbaba, doğan, baykuş, atmaca gibi yırtıcı kuş türlerinden oluşan 24 kuş arması vardır. Bu armalara *"tamga"* ya da *"ongun"* da denmektedir. Ongun; boyun özel bağ kurduğu hayvanlara, tamga ise; kutsanmış soyut simgeye denmektedir (Roux, 2015:103-121). İlkel düşünce biçimi sürdürüldüğü dönemlerde, Türklerde *"töz (ongun)* " adı verilen tahta, taş, kemik gibi maddelerden yapılan küçük putlara inanılırdı, daha yüksek düşünce sistemine sahip bir toplum olmaya başlayınca bu tözler önemini yitirdi ve sadece bir sembol olarak görülen *"tamga"*lara dönüştü. Bu semboller günümüze kadar birçok Türk devleti tarafından hükümdarlık sembolü olarak kullanılmıştır. Özellikle Ziya Gökalp'a göre, Osmanlı Devletinde hükümdarların sembolü olan *"tuğra"* efsanevi bir kuş olan *"Tuğrıl*" kuşundan gelmektedir (Ersoylu, 2015:45-46).

Eski Türk devletleri de birçok devlet gibi gökyüzünün en güçlü ve gösterişli canlıları olan yırtıcı kuş figürlerini devlet sembolü olarak kullanmışlardır. Bunlardan bazıları şunlardır; Avrupa Hun İmparatorluğu (Resim 1), Gazneliler (Resim 2) ve Büyük Selçuklu İmparatorluğu'dur (Resim 3). Avrupa Hun İmparatoru Atilla'nın bayrağında, başında tacı bulunan Tuğrul kuşu, Gaznelilerin bayrağında, hüma

kuşu ve hilal sembolü, Büyük Selçuklu İmparatorluğu ve Anadolu Selçuklu Devleti'nin bayraklarında ise çift başlı kartal figürü yer almaktadır. Roux'a göre, Türklerde bayrağın kutsallığı, bayraktaki kuş sembolüyle atanın ruhunun özdeşleştirilmesinden kaynaklanmaktadır (Roux, 2015:51).





Resim 1: Avrupa Hun Devleti, http://www.turkosfer.com/avrupa-hun-imparatorlugu
Resim 2: Gazneliler, http://www.ulusalbayrak.com/menudetay.php?id=1005
Resim 3: Büyük Selçuklu İmparatorluğu,
http://www.ulusalbayrak.com/menudetay.php?id=1006

Türk mitolojisinde, yırtıcı kuşlara farklı özellikler verilerek belli anlamlar yüklenmeye çalışıldığı görülmektedir. 24 Oğuz boyundan bazı boyların da sembolü olan doğan; yiğitliği, cesareti ve avı tanımlayan bir semboldür. Türk kültürünün yaşatıldığı topluluklarda doğan, sadece bir av kuşu veya bir cesaret timsali olmasının yanısıra, Tanrı ile insan arasında kutlu bir elçi olarak da görülmektedir. Ayrıca, Türkler İslamiyeti kabul ettikten sonra bu değerler açısından önemli olan şahsiyetlerin, doğan donuna (şekline) girip uçtuğu rivayet edilmektedir. Bir hayvanın süretine bürünmek, Türk mitolojisinde İslamiyetten önce ve sonra sıkça karşılaşılan mitolojik bir olaydır. Günümüze kadar varlığını koruyan kuş figürlerinden kartal ise, Türk mitolojisindeki efsanevi kuşlardan "*Karakuş*"la ilişkilendirilmektedir. Güç, kudret ve asalet sembolü olarak kartal, genellikle hayvanlar aleminde aslandan sonra ikinci sırada yer almaktadır. Bu özelliklerinden dolayı da çoğu medeniyette hükümdarlık sembolü olarak kullanılmıştır. Ayrıca, kartalın hayat ağacıyla ilgisi olan bir mitolojik varlık olduğu da görülmektedir.

Soyun devamlılığını sembolize eden ağaç motiflerinden özellikle kayın ağacı, Türklerde ruhların kuş şeklinde bu dünyadan öteki dünyaya geçtiği gök ile yer arasında bir kutsal bir araç olarak görülmektedir. Türk mitolojisinde hayat ağacı veya dünya ağacı olarak da betimlenen bu ağacın tepesinde Gök Tanrı'yı simgeleyen çift başlı kartal yer almaktadır. Birçok dünya mitolojisinde çift başlı kartal motifi mevcuttur, fakat kulaklı ve çift başlı olarak betimlenmesi Türklere ait bir tasvir biçimidir (Çoruhlu, 2014: 57-378). Türklerde "*Öksökü*" veya "*dünya direği*" denilen üzerinde çift başlı kartal heykelciğinin bulunduğu, ağaçtan yapılmış sırıklardan oluşturulan gök direkleri, dış kültür tesirinden uzak kalmış olan Yakut Türklerinde ve İriş ve Konda ırmaklarının üzerinde yer alan bazı Fin-Ugor köylerinde görülmekteydi (Ögel, 2014:218-377). Koruyucu direklerin, bulunduğu topraklardaki insanları kötü ruhlardan koruduğuna, kaza ve beladan o topluluğu uzak tuttuğuna, çocuk ve kadınların yegâne korucuyusu olarak görüldüğüne inanıldığı için bu tahta kuş heykelleri koruyucu tılsım olarak kabul edilmektedir.

Orhun yazıtları ve Kutadgu Bilig gibi temel Türk kaynakları dışında, Dede Korkut hikâyeleri de Türk toplumunda kuşlara verilen önemi anlamamız açısından değer taşımaktadır. Bu hikâyelerde zaman zaman kuşların kimisinin güzel kimisinin kötü sıfatlarla anılarak kişileştirildiği görülmektedir. Dede Korkut hikâyelerindeki kuş betimlemeleri şu şekildedir; kuğu bereket ve refah sağlayıcı, turna yardım sever, turaç yazın gelişini müjdeler, saksağan hıyanet, hırsızlık ve kötülükle tanınır,

çalkara kuşu (kartal) Oğuz Alplerine benzetilir, turgay (serçe) muhabbet dostu, felakete düşenlerin yardımcısıdır (Atila, 2011:36). Kutadgu Bilig'de ise; horoz cesur, turna ve baykuş temkinli, karga dikkatli, saksağan temiz olarak betimlenmektedir (Roux, 2015:114-115).

İslamiyeti kabul ettikten sonra da büyük Türk devletlerinde, bu kuş sembollerinin kıyafetten tuale, mimariden seramiğe birçok sanat alanlarında kullanıldığı görülmektedir. Çift başlı kartal motifinin Büyük Selçuklu İmparatorluğunun hâkim olduğu topraklardaki mimari yapılarda görmemiz mümkündür. *"Selçuklu coğrafyasında çift başlı kartalın kullanımına dair en önemli ve dikkat çekici örnekler Türkiye Selçukluları dönemine aittir. Gerçekten de bu dönemde çok sayıda mimarî eserde, çeşitli sanat eserlerinde ve sikkelerde sanat değeri yüksek, muhteşem çift başlı kartal tasvirlerine tesadüf edilir. Kubâdâbâd Sarayı çinilerinde, Konya İnce Minare Müzesi'nde bulunan bir kabartmada, Erzurum Çifte Minareli Medresesi portalında, Yakutiye Medresesi, Divriği Ulu Camii, Diyarbakır Kalesi surları ve Akşehir Kileci Mescidi'nin ahşap pencere kanadında bulunanlar meşhurdur."* (Göksu, 2016:126). Eski Türk mitolojisinde Tanrıya açılan göğün kapısını bekleyen çift başlı kartal motifi, Hun çağına ait Altay buluntularında sık sık görülmekte, fakat ne anlama geldiği bilinmemektedir. Fakat Selçuklu zamanında kullanılan bu motif, sadece bir tılsım işareti olarak kullanılmaktaydı (Ögel, 2014:166).



Resim 4: Adam kaçıran yırtıcı kuş figürü
Resim 5: Divriği Külliyesi batı taç kapısı yanında çift başlı kartal kabartması
Resim 6: Konya İnce Minareli Medrese Müzesi, Çift başlı kartal kabartması
Resim 7: Selçukluların Kubad-Abad Büyük Sarayı'ndan çift başlı kartalı gösteren çini örneği (Çoruhlu, 2014:297-336).

Mitolojinin temelini oluşturan semboller, insanoğlunun en eski iletişim araçlarından biridir. Olağanüstü olaylar, canlılar veya nesneler birer sembolik eleman olarak ortaya çıkmaktadır. Yerden göğe doğru yükselen ağaçlar ve dünyayı aydınlatan güneş ve etkileyici güç ve güzellikleriyle hayvanlar birer Tanrısal nitelikler taşıyan kutsal sembollerdi. İnsanlar önceleri doğada var olan güneş, ay, yıldız, dağ, ağaç gibi somut varlıkları, sonraları ise soyut olan kavramları sembolleştirmeye başlamışlardır. Semboller zamanla evrensel bir anlam kazanabilmektedir. Fakat bazı semboller her toplumda farklı anlamlar taşıyarak çeşitlilik kazanabilmektedir. Türk mitolojinde ateş, su, dağ, ay, yıldız, güneş gibi cansız varlıklar dışında geyik, kurt, at, kuğu, kartal gibi canlı varlıklar Türk toplumlarında koruyucu, yol gösterici birer tılsım niteliğinde sembollerdir. Türk mitlerinin temellerini oluşturan bu sembollerin anlamları daha iyi bir şekilde çözümlenerek Türk toplumunun inaç, değer ve gelenekleri daha iyi anlaşılabilmektedir.

Semboller en hızlı iletişim araçlarından biridir. Bundan dolayı, insanlar farklı dil ve kültürlere sahip olsalar dahi, ulaşım araçlarında, trafikte, alışveriş merkezlerinde, kafelerde ve resmi dairelerde bulunan evrensel kabul edilen görsel iletişim araçlarıyla (piktogram) daha kolay ulaşım sağlamaktadırlar. Semboller, yazıyla kıyaslandığında daha hızlı, kalıcı ve etkili bir şekilde mesajı alıcıya iletilebilmektedir. Sadece yazının olduğu yönlendirmelerde alıcı yazıyı önce algılayıp daha sonra harekete geçmektedir. Fakat görsel elemanların olduğu yönlermelerde alıcı mesajı direk alıp harekete geçmektedir. Grafik tasarım semboller sanatıdır (Uçar, 2016:31). Grafik tasarım elemanlarıyla iletilmesi istenilen mesaj daha hızlı ve etkileyici görsellerle daha akılda kalıcı olmaktadır. Günümüzün hızlı akan hayat temposunda var olabilmek veya anında fark edilmek kimi zaman zor olmaktadır. Bu farkındalığı ve kalıcı bir izlenim yakalamak açısından grafik tasarım, önem kazanan bir sanat alanıdır. Bir kişi veya bir kurumu tanımlayan logolar, bu nedenden dolayı grafik tasarımın önemli bir parçasıdır. Logo, iki ya da daha fazla tipografik karakterin sözcük halinde okunacak biçimde bir araya getirilmesiyle oluşturulan ve bir ürün, kuruluş ya da hizmeti tanıtan marka ya da amblem özelliği taşıyan simgelerdir (Becer, 2015:194-195). Ticari ve resmi kurumlar veya belirli meslek grubundan şahıslar kendilerini tanımlayacak görsel bir kimlik olan logolara gerek duymaktadırlar. Kurum ve şahıslar kendilerini logolarla daha net ve daha hızlı bir şekilde anlatmaktadırlar.

Türk mitolojisinin önemli bir öğesi olan kuş sembollerinin günümüz kurum logolarına yansımaları ise; özellikle Selçuk Üniversitesi ve Konya Büyükşehir Belediyesi gibi görsel kimliğini kültürel bir değeri olan simgeden oluşturmak isteyen kurumlarda daha yaygın bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Kuş figürünün kullanıldığı günümüz logoları incelendiğinde, en belirgin ve yaygın olarak kullanılan kuş sembolü çift başlı kartal logosudur (Resim 8-13). Üniversitelerden belediyelere, parti ve spor kulüplerine kadar birçok resmi kurumda bu logonun türevleri mevcuttur. Tanrı'nın elçisi çift başlı kulaklı kartal motifi, Türk kültürünün önemli bir sembolü olmasından dolayı bu sembole resmi kurumlarda bir görsel imaj niteliğinde sahip çıkılmaktadır.



Resim 8: Türk Tarih Kurumu logosu, https://seeklogo.com/vector-logo/320944/turk-tarih-kurumu. Resim 9: Selçuk Üniversitesi logosu, http://www.selcuk.edu.tr/html/GorselKimlik.html. Resim 10: Polis Akademisi logosu, https://www.pa.edu.tr/logolar.html.Resim 11: Millet Partisi logosu, http://www.milletpartisi.org.tr/kurumsal-kimlik.Resim 12: Büyükşehir Belediyesi Erzurumspor logosu, https://seeklogo.com/vector-logo/256664/buyuksehir-belediye-erzurumspor.Resim 13: Konya Büyükşehir Blediyesi logosu, http://www.konya.bel.tr/sayfadetay.php?sayfaID=723

SONUÇ

Eski Türk toplulukları avlanarak ve konargöçer bir yaşam tarzıyla hayatını sürdüren yağmacı bir topluluktu. Yerinde duramayan, düşmanına korku saçan, avlanmakta ustalaşmış olan bu yağmacı topluluk, kendileriyle özdeştirdiği bazı

hayvanları kutsal birer sembol haline getirmişlerdir. Türk mitolojisinde yer alan sayısız kuş sembollerinden yalnızca hükümdarlık sembolü olarak kullanılan çift başlı kartal sembolü günümüze kadar ulaşmaktadır. Semboller diyarı olan Türk mitolojisindeki kuş sembolleri incelendiğinde çift başlı kartal dışında birçok kuş figürü betimlemeleriyle karşılaşılmaktadır. Grafik tasarımın önemli bir parçası olan logolara bakıldığında ise, Türk mitolojisindeki kuş sembollerinin yansıması yalnızca kartal motifiyle sınırlı kalmaktadır. Bu çalışmada, Türk mitolojisinde yer alan sayısız sembollerin varlığına dikkat çekilerek, Türk toplumunda ayrı bir yeri olan kuş sembollerinin günümüz logolara yansımalarının yetersiz olduğu ve grafik tasarım alanlarında Türk mitolojisi ile ilgili daha çok bilgi edinimi sağlanıp, bu alandaki tasarım elemanlarında mitolojik sembollere daha çok yer verilmesi gerektiği vurgulanmak istenmektedir.

KAYNAKÇA

AKMAN, N. H. (2013), Tarihi romanlarda Türk Mitolojisi (1908-1960), Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.

ATEŞ, M. (2001). Mitolojiler ve Semboller, Milenyum Yayınları, İstanbul.

ATİLA, O.K. (2011). *"Minyatür Sanatındaki Hayvan Figürlerinin Sembolik İfadeleri",* Sanat- Tasarım Dergisi, 1(2): 35-44.

BARTHOLD, V.V (2015). Orta Asya Türk Tarihi (2.Baskı), Divan Kitap Yayınları, Ankara.

BECER, E. (2015). İletişim ve Grafik Tasarım, (10. Baskı), Dost Yayınları, Ankara.

BİLGİLİ, N. (2017). Türk Mitolojisi- Türklerde Yaratılış ve Evren Tasarımı, Kripto Yayınları, Ankara.

BOGENBAYEV, N. , CALMIRZA, A. (2014), "Eski Türk Dünya Görüşündeki '*Kut*' ve '*Karga' Kavramları*", Milli Folklor Dergisi 26(103), 69-79.

ÇOBAN, İ. (2015), *"Türk ikonografisinde Kartal Motifi ve Çağdaş Türk Resmine Yansımaları",* İdil Dergisi 4(16), 57-80.

ÇORUHLU, Y. (2014), Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi, Kömen Yayınları, Konya.

ELIADE, M. (2001). Mitlerin Özellikleri (2. Baskı), Om Yayınları, İstanbul.

ERSOYLU, H. (2015), Türk Kültüründe Kuşlar, Ötüken Yayınları, İstanbul.

GIBSON, C. (2016). Semboller Nasıl Okunur? (3. Baskı).Yem Yayınları.

GÖKSU, E. (2016). "*Çift Başlıklı Kartal ve Selçuklular",* USAD (5), 117-141.

GÜLER, Z. (2014). "*Şeyh Galib Divanında Anka-Simurg Sembolü*", İnternational Journal of Language Academy 2(1), 63-72.

HALICI, G. İ. (2014), "*Gök Tanrı'nın Temsilcileri: Koruyucu Kuşlar*", Folklor/Edebiyat Dergisi 20(77), 71-77.

KESER, N. (2009). Sanat Sözlüğü (2. Baskı). Ütopya Yayınları, Ankara.

KILIÇKAYA, A. (2014), "*Mitoloji, Din ve Efsaneler ışığında Anadolu",* Serander Yayınları, Trabzon.

ÖGEL, B. (2014). Türk Mitolojisi I.-II.Cilt (6. Baskı), Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

ROUX, J.P. (2015). Eski Türk Mitolojisi, Bilge Su Yayınları, Ankara.

TCCB, Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı, www.tccb.gov.tr

TDK, Türk Dil Kurumu, www.tdk.org.tr

UÇAR, T. (2016). Görsel İletişim ve Grafik Tasarım (8.Baskı), İnkılap Yayınları, İstanbul.

ORTA ƏSRLƏRDƏ ŞİRVAN BÖLGƏSİNDƏ ETNİK PROSESLƏR VƏ DİNİ TOLERANTLIQ

(ETHNIC PROCESSES AND RELIGIOUS TOLERANCE IN SHIRVAN REGION IN MEDIEVAL AGES)

Elmira JAFAROVA*

ABSTRACT

The Shirvan region of Azerbaijan was one of the most distinctive regions in the Middle Ages in terms of ethnic composition and religious beliefs. In the region where different religions spread, tolerance has been established between ethnic and religious communities, and there has been no interference on national and religious grounds. The Turks, ethnic groups of the Caucasian, Iranian and other origins have been living for centuries there.

During the Middle Ages, religious and ethnic groups inhabiting in the territory of Azerbaijan had been intruded by local people, had established relationships and demonstrated the unity of actions. Representatives of different religious confessions have always been solidary.

Multi-nationality and multi-religiousness are observed during the existence of the state of Shirvanshahs (9th-16th centuries). People with different religious beliefs, ethnos and cultures lived together for a long time.

Some ethno-toponyms in the multinational region indicate that one of the Turkish tribes who settled early in Shirvan was Sabirs or Suvars. The settlement of Turkish ethnos in Shirvan has an ancient history. The Iranian-speaking people played an important role in the ethnic processes that took place in the Middle Agesin Azerbaijan.

In the spiritual life of Shirvan people in the Middle Ages, Christianity, ancient religions and beliefs were preserved here, despite the superiority of Islam. Astral worships, worship to sacred trees, stones and fire have been preserved as a remnant of the past. Some artifacts discovered during archaeological excavations in Shirvan show that they werefire worshippers.

When medieval travelers came to Azerbaijan, they saw mosques as well as Christian churches and Jewishsynagogues, which is an indication of religious tolerance. Azerbaijan has always been a center of intercultural, inter-civilizational relations, which has attached great importance and contributed to the establishment of intercultural dialogue.

INTRODUCTION

Azərbaycanın Şirvan bölgəsi orta əsrlərdə etnik tərkibi və dini inamlar baxımından daha çox fərqlənən bölgələrdən biri idi. Müxtəlif dinlərin yayıldığı bölgədə etnik və dini icmalar arasında tolerantlıq formalaşmış, milli və dini zəmində heç bir qarşı durma olmamışdır. Burada Türk, Qafqaz, İran və müxtəlif mənşəli etnoslar əsirlər boyu yaşamışdır.

* Dr., In History Azerbaijan National Academy of Sciences Institute of Archaeology and Ethnography Department of Medieval Archaeology, Baku.

Mənbələr, orta əsrlərdə Şirvana türklərin gəldiyini Xəzər dənizi boyunca və Qafqaz dağlarından Dərbəndə qədər məskunlaşdıqlarına şahidlik edir. Türk tayfalarının ayrı-ayrı qrupları cənuba, Şirvana keçir, Dərbənd keçidindən gəlmiş hunlarla, sabirlərlə və xəzərlərlə birlikdə yurd salırdılar. Şirvan bölgəsində türk etnosunun qədimdən məskunlaşmasından bəzi toponimlər xəbər verir. (Aşurbəyli,1992:18-22) VI əsrdə türklərin Arran, Şirvan və Muğana güclü köçü baş verir. Abşeron (Qobu, Türkan), Xaçmaz (Qala Suvar, Sabiroba), Balasaqun, Biləcəri, Biləsuvar, Xəzəryurd, Xəzər-Salyan rayonunda Xəzəryaylaq toponimləri türklərin Şirvana və qonşu vilayətlərə gəlmiş müxtəlif türk tayfaları haqqında məlumatları təsdiqləyir (III-IV əsrlərdə hunlar, VIII əsrdə sabirlər, xəzərlər, peçeneqlər). (Subbatzadə,1990:87)

Azərbaycan ərazisində məskunlaşmış dini-etnik qruplar yerli əhali ilə qaynayıb-qarışmış, əlaqələr qurmuş və birgəyaşayışın harmonik vəhdətini nümayiş etdirmişlər. Fərqli dini konfessiyaların nümayəndələri hər zaman həmrəy olmuşlar.

Çoxmilli bölgənin bəzi etnotoponimləri Şirvanda erkən məskunlaşan Türk tayfalarından biri sabirlər və ya suvarlar olduğunu göstərir. VI əsrdə Sabirlərin bir qismi Dərbənd keçidindən keçərək Albaniya ərazisinə basqın etmiş, sasani qoşunları bu hücumun qarşısını almış, əsir götürülən sabirlər Şabran-Abşeron-Muğan istiqaməti üzrə yerləşdirilmişdir. (Aşurbəyli,1992:22) Onların bir qismi Şabrana gələrək burada məskunlaşmışdılar. Şabran şəhərinin əhalisi əsasən sabirlərdən ibarət olmuşdur, mənbələrdə Şabran şəhəri Sabran-Sabiran şəklində qeyd olunur (Mahmud Qaşqarinin lüğəti). (Bunyatov,1986:70; Dostiyev,2001:217; Əlizadə,1947:5)

Şirvan bölgəsinin etnik tərkibində Şahdağ etnik qrupuna mənsub etnoslar xınalıqlar, buduqlar, qrızlar və hapıtlar daxildir, bu etnoslar eyni kökdən olub alban mənşəlidir. (Qeybullayev,1981:93)

Çoxmillətlik və çoxdinlik Şirvanşahlar dövlətinin (IX-XVI əsrlər) mövcud olduğu dövürdə izlənilir. Müxtəlif dini əqidəyə, etnoslara və mədəniyyətlərə malik insanlar uzun iilər boyunca birlikdə sıx yaşayırdılar.

Mənbələr Şirvan ərazisinin bir-birini əvəz edən Qafqaz, İran və Türkdilli tayfaların müxtəlif əlaqələr olmasını təsdiq edirlər. Oğuzların qərbə, əsasən Azərbaycana birinci kütləvi köçürülməsi XI əsrdə başlanıb, və onların bir hissəsi şimala, Şirvana istiqamətlənmişdir. (Bunyatov,1986:70)

Orta əsrlərdə Şirvanda baş verən etnik proseslərdə irandilli əhali də mühüm rol oynamışdır. “Tarix əl-Bab”da dəfələrlə X-XI əsrlərdə Məsqət dəyləmlilərin, rus və kürdlərin hücumlarına məruz qalan şəhər kimi qeyd edilir. (Minorskiy,1963:110) Məsqətdə qədim massagetlər olan iran dilli alanlar, həmçinin Qafqaz və türk tayfalarından ibarət qarışıq əhali yaşayırdı. Tədqiqatçıların əksəriyyəti maskut tayfalarının İran mənşəli olduğunu bildirirlər. Məsqutlar Quba rayonunda və Abşeronda yaşayırdılar. (Qeybullayev,1991:118) (Ərəb mənbələrinə əsasən, irandilli məsqutların – Qafqaz massagetlərinin yaşadıqları ölkə Xəzəryanı, müasir Dərbənd sahilində, həmçinin Quba, Qusar və Şabran rayonlarında, Abşeronda və Muğan düzü ərazisində idi.

Yazılı mənbələrdə Məsqut çarı Sanesanın oğlanları Moisey, Daniel və Yeliya adları qeyd edilir. Hunlar (“şimallılar”) xristianlığı qəbul etməklə, “öz bayraqlarını “xaç təsviri ilə bəzədilər”. Ərəb coğrafiyaşünası “Şəki tayfalarının xristian etiqadlı” olmasını, “onların arasında çoxsaylı müsəlmanların yaşamasını” qeyd edir. (Minorskiy,1963:109)

Şabran vilayəti Samur çayı üzərində olan Məsqətlə Xursan şahlığı arasında yerləşən ərazini əhatə edirdi. Arxeoloji tədqiqatlara görə Şabran yaşayış yeri V əsrdə yaranıb və savarların burada daha erkən məskunlaşmasından xəbər verir. Şabran IX-X əsrlərin ərəb mənbələrində VI-VII əsrlərdə baş vermiş hadisələrlə bağlı qeyd edilir. Savarlar xristian olurlar – bu ərəb müəlliflərinin Şabaranda xristianların yaşaması haqqında məlumatlarından görünür. (Qeybullayev,1991:128)

Şərvanlar Şirvan vilayətində yaşayırdılar – bu Şirvan haqqında daha erkən xatırlatmadır, etnotoponim şəklində, qədim formada verilib. (Qeybullayev, 1981:153-154).

X əsrə aid mənbədə Xursan vilayəti Dərbəndin cənub hissəsində Beşbarmaq dağına qədər ərazisini əhatə edirdi. Xeçtamaklar tayfasının adı Oğuzdakı Xaçmaz kəndi və qalasının, həmçinin Xəzər dənizinin sahilindəki Xaçmaz şəhərinin adında qalıb. İjmahlar IV əsrdə Şamaxı rayonunda, bakanlar – Bakı və Abşeronda yaşayırdılar. Erkən orta əsrlərdə Şirvan bölgəsində məskunlaşmış irandilli əhali sonradan "tat" adlanmış və bu ərazilərdə cərəyan edən mədəni-etnik proseslərdə fəal iştirak etmişdir. ((Qeybullayev,1981:153-154; Dostiyev,2001:217)

Şirvanın Quştasfi vilayəti "pəhləvi şivəsi ilə danışan" (talışlar nəzərdə tutulur) xalqlar məskunlaşmışdır. XIII əsrin əvvəlinə Şirvan əhalisi sərhədlərdə: şimalda – Dərbənd, cənubda – Quştasfi vilayəti (Kür çayının sol sahili), şərqdə Xəzər dənizi və qərbdə - indiki İsmayıllı, Göyçay, Ucar, Zərdab və Kürdəmir rayonları türkdilli deyildi. (Bunyatov,1986:70-73)

Orta əsrlərdə Şirvanda İslam dininin mühüm olduğuna baxmayaraq xristianlığ, qədim din və etiqadlar da burada saxlanılmışdır. Astral sitayişlər, müqəddəs ağaclara, daşa, oda sitayiş keçmişdən qalıq kimi saxlanılmışdır.

Orta əsr səyyəhları Azərbaycana gələrkən burada məscidlərlə yanaşı, xristian kilsələrə, və yahudi ucmalara rast gəlirdilər, bu dini tolerantlığının göstəricisidir. Azərbaycan hər zaman mədəniyyətlərarası dialoqun qurulmasına böyük önəm və öz töhfəsini vermiş, mədəniyyətlərarası, sivilizasiyalararası münasibətlərin mərkəzi olmuşdur.

Şabranda yəhudilərin yaşaması Rubrukun səyahəti haqqında məlumatlarında təsvir edilib: "Burdan iki günlük yolda biz digər, çoxlu yəhudi yaşayan Samaron adlı şəhəri tapdıq. Yəhudilərin yaşadıqları digər istehkamlar da var, onlar haqqında mən düzgün heç nə öyrənə bilmədim; lakin İranın bütün şəhərlərində çoxlu yahudilər yaşayır. (Gilyom de Rubruk, 1957:187-190)

1636-cı ildə səyyah Adam Oleari (Almaniya) Beşbarmağı ziyarət edir və dağın ətəyində 2 gecə keçirir. (Adam Oleari,1906:455-457) Karvansarayda darvazanın üstündə iki otaq var idi, onlardan birində daş üzərinə həkk edilmiş yəhudi hərfləri tapıldı. 

A.Oleari ilə birlikdə Beşbarmaqda olmuş rəssam Diterix Niman tərəfindən işlənmiş rəsmi A.Olearinin kitabında saxlanılıb. (Adam Oleari,1906:455-457) Səyyah Beşbarmaq dağının ətəyindəki bir neçə binalar haqqında məlumatlar verir. (Xəlilov, 2006:4-13)

Arxeoloji qazıntılar zamanı Şabranda VIII-XVII əsrləri əhatə edən yahudilərin məhəlləsi də açılmışdı. (Geyuşov, 1994:128) VIII-X əsrlərə aid mədəni təbəqədə 120 kv.m sahəli məbəd zalına çıxan uzunluğu 9 m və eni 3 m olan geniş

dəhlizdən ibarət yəhudi məbədinin xarabaları açılmışdı. Ona bir neçə dördkünc formalı otaqlar birləşirdi. Məbəd zalının ortasında daşdan - əhəngdaşından qurulmuş mehrab tikilisi yerləşirdi. (Geyuşov, 1994:128-130)

Şirvanda xristian əhalinin bir hissəsi, ilk dəfə V əsrə aid mənbədə adı çəkilən savarlar, xeçmatakların məskunlaşdıqları Şabran ərazisində yaşamağa davam etmişdir, "çeşmədan" ("xeçmatak") formasında qeyd edilib (Xaçmaz) (Qeybullayev,1986:109)

Şabranda xristianlığın yayılmasını Gilvar kəndi ətrafında arxeoloji tədqiqatlar təsdiq etmişdir. Gilvar yaşayış yerində dörd xristian qəbrinin XV əsrin sonuna və XVI əsrin əvvələrlinə aid olduğu müəyyənləşmişdir**.** (Dostiyev, 2001:234-235) Qəbirlərdə skelet qərb-şərq istiqamətində, arxası üstə uzadılmış, əlləri qarın boşluğu nahiyəsində çarpazlaşdırılmış halda qoyulmuşdu.

Ərəb istilası Azərbaycanın Şirvan bölgəsinin siyasi və mədəni-dini durumuna, həm də etnik tərkibinə təsir göstərdi, müxtəlif mənşəli etnoslar buraya gəldi. Afurça, Firiq (Quba), Ərəblər kəndləri (Şabran) həmin dövürdə ərəblər tərəfindən salınmış kəndlərdir.

Tədqiqatçıların fikrincə, İslam yayılana qədər məsqutların, o cümlədən tatların məskunlaşdıqları torpaqların əhalisi xristian idi. Xristian tatlar Mədrəsə kəndində (Şamaxı) yaşayırdılar.

X əsr mənbələrində qeyd olunur ki, kürdlər Şirvanda, Aranda, Beyləqanda və Bab əl-Əbvabda pərakəndə yaşayırdılar". Lahıc yaxınlığında Kürdivan kəndi (İsmayıllı), Abşeronda Kürdaxanı, Kürdmaşı və Kürdəmir şəhəri kürdlərin məskunlaşmasına şahidlik edir". (Bunyatov,1986:70-73)

Ərəblərin bölgədə sonrakı məskunlaşması Şirvan toponimikasında qalan taponimlər təsdiqləyir – Ərəbəli, Ərəbkeymuraz, Ərəb – dağna, Ərəbhacı (Quba); Ərəblər, Ərəbuşağı, Ərəbsarvan (Şamaxı); Ərəb-bəbirxan, Ərəbqardaşxan (Salyan). (Qeybullayev,1981 **:**153-154)

Şirvan əhalisinin bir hissəsi irandilli idi, dini etiqadları isə - İslama qədər əsasən atəşpərəst olmuşdular. İstəhri (X əsr) yazır ki, müqəddəs odlar 840-cı ildə söndürülsə də, Bakı yaxınlığında atəşpərəstlər yaşayır, bu, Musa Kalankatuluda "Allahlar vilayəti" (yəni atəşpərəstlər) adlanır. (Qeybullayev,1991:179; Qeybullayev,1981:97)

Arxeoloji qazıntılar zamanı Şirvan bölgəsindən tapılmış bəzi artefaktlar atəşpərəstliyin olduğunu da göstərir. Atəşpərəstliklə bağlı, XV əsrə aid artefaktlar Salmanbulağı (Xaçmaz) yaşayış yerində aşkar edilmişdi. (Dostiyev, 2001:238) "Qız – Günəş" təsvirli saxsı kasa dibi fraqmenti bunlara aiddir. Fraqmentin mövcudluğu yerli əhali arasında astral etiqadların XIII-XVI əsrlərə qədər saxlandığını ehtimal etməyə imkan verir. Şabran şəhərindəki arxeoloji tədqiqatlar zamanı Günəşin hərəkətini xatırladan, nəbati təsvirli daha bir saxsı qab aşkar edilmişdir. (Dostiyev, 2001:238)

Arxeoloji tədqiqatlar zamanı Şirvan bölgəsində (Dağbilici, Köhnəpir, Rutar, Canaxır, Əmiramu) qeydə alınan orta əsr qəbiristanlıqları IX əsrdə müsəlman dəfn adətinin bölgədə geniş yayılmasını təsdiqləyir. (Dostiyev, 2001:238)

IX-XV əsrlərdə Şabran şəhərində Cümə məscidinin fəaliyyət göstərməsi yazılı mənbələrdə qeyd olunur. (Çələbi,1997:72) Mənbələrər orta əsrlərdə Şirvan əhalisinin mənəvi həyatında əhalinin rəğbətini qazanan müxtəlif təlimlər, sufii birlikləri və xristian icmasının da fəaliyyət göstərirdiyini bildirir. Orta əsrlərdə Şirvan əhalisinin dini inamlarında qədim ibadətgahlardan biri olan Xıdırzində pirinə sitayiş xüsusi yer tutmuşdur.

İslamın hakim ideologiyaya çevrilməsindən sonra da Şirvan bölgəsində ayrı-ayrı heyvan və quşların təbiət və səmavi qüvvələrin təmsilçisi olmasına, onların müqəddəsliyinə qədim inamlar yaşamaqda idi. (Aşurbəyli,1992) Arxeoloji qazıntılar Şirvanda zoomorf qabların istehsal etdiyini göstərir. Həmin qablarda öküz, qoyun, ilan, əjdaha və digər heyvanların surətini əks etdirən elementlər var. Bardaqlarının ağzının

qoyun başını xatırladan formaya salınması Şabran dulusçuluğunda xüsusilə geniş yayılmışdır. Məhsuldarlıq, dinclik rəmzi kimi qəbul olunan qoyun surəti azərbaycanlıların qədimdən sitayiş etdikləri heyvanlardan biridir. Qoyun yüksək rifah, xoşbəxtlik, sağlamlıq, şər qüvvələrdən hifzedici qüvvə kimi çıxış etməklə bərabər, həm də ayrı-ayrı qəbilə və tayfaların himayədarı idi. (Dostiyev,2001:235-238) Şirvanında qoç və at fiquru şəklində daşdan başdaşılara, həmçinin məişət səhnələrinin, ov, ziyafətlərin təsvir olunduğu barelyef daş plitələrə rast gəlmək olur. Arxeoloji tədqiqatlar zamanı Qalagah şəhəri (İsmayıllı) ərazisində üç ədəd daş qoç heykəli qeydə alınmışdır. (Osmanov,1995:27)

Orta əsr antropomorf gil qablar Şamaxı və Naxçıvanda aşkar olunmuşdur. (Ciddi, 1975:46) Bu qablar qırmızımtıl gildən hazırlanmış, üzəri anqob və rəngsiz şirlə örtülmüşdür, qabların üzərində olan insan surəti təsvirlərinin oxşarlığına görə tam eyniyyət təşkil edir. (Ciddi, 1975:47) Hər üç qabın gövdə, boğaz, oturacaq və qulp hissələrinin ayrıca hazırlandığı, sonra isə çox məharət və səliqə ilə birləşdirildiyi aydınlaşır. XIV-XVI əsrlərdə hürufilik cərəyanı islamiyyətdə olan bu təmayülə qarşı möhkəm zərbə endirmişdir. İnsanın əbədi ruh ilə qovuşaraq ilahiləşməsini təbliğ edən hürufilər islamiyyətin monteizm ideyasından uzaqlaşır və panteizmi üstün tutur. (Ciddi, 1975:46-50)

XI-XV əsrlərdə Şirvan bölgəsində dini tikililər – məscidlər inşa olunur, Azərbaycan memarlığının yüksək inkişafını göstərir, Yaxın Şərq ölkələrinin memarlığından fərqlənən, özünəməxsusluğu və lokal xüsusiyyətləri ilə xarakterizə edilir. Bunlardan Məhəmməd İbn Əbu-Bəkr Məscidi – "Sınıq qala" camesi Bakıda İçərişəhər qalasında yerləşir, hicri tarixi ilə 471-ci ildə (1078-1079-cu illər) inşa edilib. (Useynov,1963:71) XIII-XIV əsrlərdə Bakının mərkəzində və kəndlərində məhəllə məscidləri – Xıdır-məscid (1301-ci il), Mirzə Əhməd Məscidi (1345-ci il), Çin məscidi (XIV əsr), Gilək Məscidi (XIV əsr) tikilmişdir. (Şeblıkin,1943:13) Məscidi-Bəzzad – parça satanlar məscidi adlı kiçik məscid yerləşir, məscidin divarında kufi xəttlə yazı var. (Bretaniskiy,1966:165-166) Qız Qalasının yaxınlığında XII əsr abidəsi – Ləzgi Məscidi yerləşir. Məscid çatma tağla örtülmüş uzunsov, dördkünc otaqdan ibarətdir, minarəsi yoxdur. Məscidin içində mehrabın üstündə "567" tarixi (1171-1172-ci illər) və bədii oyma ustası – "ustad-nəqqaş İbrahim Bakuyinin oğlu Aşur" adı həkk olunmuş yazı var. (Aşurbəyli, 1992:148)

Bakının qədim abidələrindən biri də Şıx kəndindəki Bibi-Heybət Məscididir (XIII əsr). Məscidin yanında 20 m hündürlüyə minarə yerləşirdi. (Bretaniskiy, 1966:165)

Şirvanşahlar dövlətinin paytaxtı olan Şamaxıda Cümə Məscidinin həyətində aparılmış arxeoloji qazıntılar zamanı iki mədəni təbəqə aşkar edilmişdir, onlardan aşağı təbəqə IX-X əsrlərə aiddir. (Ciddi,1971:86) Məscid dəfələrlə bərpa olunmasına baxmayaraq, qədim formasını saxlaya bilmişdir. Arxeoloji artefaktlar Cümə Məscidinin VIII-IX əsrlərdə mövcud olduğunu təsdiq edir. (Ciddi, 1981:29)

Şirvan-Abşeron memarlığına məxsus tikililər bədii obrazın bitkinliyi ilə xarakterizə olunur, bu isə daş hörgünün xüsusiyyətində və quruluşunda, hörgünün hamar fonunda işıq-kölgənin qabarıqlıqlarla oyununun zəngin bəzək elementlərinin plastikası ilə vurğulanaraq yerləşdirilməsində öz əksini tapır. (Bretaniskiy,1966:86; Bretaniskiy,1963:127-128)

Daşlar arasında bütün boş məkan müxtəlif heyvanların, mücərrəd varlıqların və insan başlarının, bəzilərinin hətta tacla, qabarıq təsvirləri ilə doldurulub. Bu qabarıq təsvirlərin bir hissəsi böyük ustalıqla yerinə yetirildiyindən, gerçək təfsiri verildiyindən, xarakterik hərəkətlərlə ötürülür. Şirvanın bir sıra rayonlarında qoç və at fiquru şəklində daşdan başdaşılara, həmçinin məişət səhnələrinin, ov, ziyafətlərin təsvir olunduğu barelyef daş plitələrə rast gəlmək olur. Şamaxının yaxınlığındakı Buğurd qalasının divarlarında insan heykəllərinin təsvirləri var idi. XVII əsrdə Şamaxıya gəlmiş səyyah

Adam Oleari yazırdı, ki, qala divarında daşa həkk olunmuş insan sifətləri görmüşdü. Çox güman ki, abidələrin bu nadir bəzəyi Şirvan-Abşeron memarlıq məktəbində qədim İslamaqədər lokal ənənələrə uyğun yaradılırdı. (Aşurbəyli, 1992:156; Puteşestvenniki, 1961:271)

SONUÇ

Şirvan bölgəsinin əhalisi etnik, tarixi birliyini, qədim ənənələrini və özünəməxsusluğunu saxlamış dini, milli, etnik və siyasi tolerantlıq mərkəzi kimi tanına bilər. Xalqımızın çoxəsrlik şərəfli tarixinin tam təhlili mədəni tərəqqinin, çoxsaylı nəsillərin mənəvi təkamülünün fasiləsiz inkişaf prosesinin tam şəklini aşkar edir.

KAYNAKÇA

1.Aşurbəyli S. İstoriya qoroda Baku (period srednevekovya), Bakı, 1992.
2. Bretaniskiy L.S. Zodçestvo Azərbaycana XII - XV vv., Moskva, 1966.
3. Bunyatov Z. Neskolko zameçaniy po povodu etniçeskix prosessov v Şirvane (do pervoy çetverti XIII veka) // Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyasının Məruzələri, XVII cild, №4, 1986, S.70-73.
4.Ciddi H. Şamaxı Cümə məsçidi tarixindən // Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyasının Məruzələri, XXVII cild, , №2, 1971, S.85-90.
5. Ciddi H. Srednevekovıy qorod Şamaxı (IX – XVII vv.), Bakı, 1981.
6. Ciddi H., Əliyev V. Nadir antropomorf şirli gil qablar // Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyasının Məruzələri, cild XXXI, 1975, №11, S.46-50.
7.Çələbi Evliya. Səyahətnamə (Azərbaycan tarixinə aid seçmələr), Bakı, 1997.
8. Dostiyev T. Şimal şərqi Azərbaycan IX-XV əsrlərdə, Bakı, 2001.
9.Əlizade A.A. Nekotorıye svedeniya o Şirvane (do naçala XIII v.) // Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyasının Xəbərləri, №2, 1947,S.3-21.
10. Geybullayev Q.A. K etnogenezu azerbaycansev, Bakı: Elm,1991.
11. Geybullayev Q.A. O proisxojdenii nekotorıx etnotoponimov Azərbaydcana // Azerbaydcanskiy Etnoqrafiçeskiy Sbornik, Bakı, 1981, №4,S.153-154.
12. Geybullayev Q. Toponimiya Azərbaycana, Bakı, 1986.
10. Geyuşev R., Qoşqarlı Q. İudeyi na trasse velikoqo şelkovoqo puti Azərbaycana // Görkəmli Azərbaycan arxeoloqu Saleh Mustafa oğlu Qazıyevin anadan olmasının 100 illiyinə həsr edilmiş Elmi Sessiyasının Materialları, Bakı–Elm, 1994, C.128-130.
13. Gilyom de Rubruk Puteşestviye v Vostoçnıye stranı, Moskva, 1957.
14. Xəlilov M.C. A.Oleariy o qorodax i seleniyax Şirvana // Almaniya – Azərbaycan ədəbi – mədədni və tarixi əlaqələri mövzusuna həsr olunan elmi konfransın məqalələr toplusu, Bakı, 2006, S.4-13.
15. Minorskiy V.F. İstoriya Şirvana i Derbenta X-XI, Moskva, 1963.
16.Oleariy Adam. Opisaniye puteşestviya – v Moskoviyu i çerez Moskoviyu v Persiyu i obratno. İzdatelystvo A.S.Suvorina, Sankt-Peterburq,1906.
17. Osmanov L.F. O kamennıx fiqurax baranov na territorii İsmaillinskoqo rayona Azərbaycana // Azərbaycan arxeoloğiya və etnoqrafiyası problemləri IV hissə Bakı – Elm 1995, S.27.
18. Puteşestvenniki ob Azərbaycane, Moskva,1961.
19. Sumbatzadə A.S. Azerbaycansı – etnoqenez i formirovaniye naroda, Bakı:Elm, 1990.
20Şeblıkin İ.P. Pamtatniki Azərbaycanskoqo zodçestva epoxi Nizami, Bakı,1943.
21. Useynov M., Bretaniskiy L., Salamzadə A. İstoriya arxitekturı Azərbaycana, Moskva, 1963.

ÇAĞDAŞ RESİM SANATINDA FELSEFİ BAKIŞ OLARAK KENDİLİĞİNDENLİK

(AS A PHILOSOPHICAL VIEW IN CONTEMPORARY ART SPONTANEITY)

M. Merve TUFAN[1*]
Serkan İLDEN[**]

SUMMARY

Spontaneity in the Turkish Dictionary of the Turkish language Institution, without the influence of other things self-willed as an event takes place. in Philosophically, spontaneity in Kant's philosophy is defined as “transcendental freedom.” defines freedom as the power to initiate a new situation by itself. When contemporary art is considered in conjunction with the context of spontaneity, spontaneity does not require a set state of process-time and a state of time previously occurring. When we consider art in the context of spontaneity, it can be said that it is possible to move out of consciousness within the moment without being connected to the aesthetic values and theories of art determined by the rules of time. out of physical laws, preliminary thinking in the process of creation, standardized situations are most reduced to an operational, not instantaneous, intuitive situation emerges.

This study included philosophical thought in the context of spontaneity in Contemporary Art and modern post-modern period, but also the concept of spontaneity accompanied by improvisation, spontaneous concepts.

Key words: Art, Contemporary Art, Painting, Spontaneıty

GİRİŞ

Kendiliğindenlik kavramı, TDK sözlüğünde başka şeylerin etkisi olmaksızın, kendi kendine, iradesiz olarak gerçekleşen, dış etkilerin zorlaması olmadan iç sebeplerle oluşan olarak geçmektedir. Kendiliğindenlik kavramı öncesinde belirlenmiş kuralların olmadığı, amaç ve hedef barındırmadan an içinde gerçekleşen bir aşkın durum “Nirvana” yı ifade etmektedir. Kendiliğindenlik kavramı ele alınıldığında, beraberinde doğaçlama, alırlık, spontane, anlık, rastlantı kavramları gelmektedir. Bu kavramların ortak anlam örüntüsü, öncelerinde hiçbir hesap, hazırlık, bir tasarım süreci geçirmeden an itibariyle kendi iç dünyalarının, duygularının birdenbire geri bildirimleridir. (İlden Yıldız,2016;1) Kendiliğindenlik Kant’ın deyimi ile aşkınsal özgürlüktür. O özgürlüğü kendiliğinden yeni bir durum başlatma gücü olarak tanımlar. (Özdoyran,2016;89)

Doğu felsefesi ve sanatının özünü oluşturan kendiliğindenlik kavramı, batıya ’da doğudan girmiştir. Zen Budist inanç sisteminde doğanın işleyişinde her zaman var olan bir olgudur. Mistizm ile içselleştirilmiş olmasından dolayı da arınmış, aşkın bir anlam içermekte aynı zamanda yaşamla iç barış olarak algılanmaktadır. (Yıldız İlden,2014;5). Sanatta kendiliğindenlik bizi doğu felsefesine göre en aşkın en yaratı durumuna getirir. Çinli bir bilge olan Yengo’nun sözü; “ Seni bağlayan bütün bağlardan sıyır kendini, onları kopar, paramparça et. Ama kendi içinde ki zenginliklerle ilişkini koparma.” Bunu kanıtlar niteliktedir. Bununla

* Kastamonu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Ve Tasarım Tezli Yüksek Lisans öğrencisi.
** Doç. Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü Başkanı.

birlikte altıncı pir Hui-neng; “Eğer bilgeliğimizi kullanabilirsek düşünceler kendiliklerinden gelir giderler. Bu yol zihni doğal olarak bağımsızlaştırma yoludur” diyerek doğu felsefesinde kendiliğindenliğin önemini vurgulamıştır. (Güngören,1997;16). Orhan Hançerlioğlu’nun felsefe ansiklopedisinde İmmuniel Kant’ın anlığın etkinliğini kendiliğindenlikle nitelediğini belirtmiştir. Aynı zamanda toplum bilim açısından da Gurvitch, Moreno vb. gibi metafizik yapılı toplum bilimciler toplumsal kümeleşmeyi kendiliğinden oluşan eğitimlere bağladıklarını dile getirmiştir. Doğu felsefesinde olduğu gibi doğu sanatının da özünü oluşturan kendiliğindenlik, zamanla batı sanatında yer edinmiştir. Sanatsal yaratı süreçlerinde önceden belirlenmiş kurallar ve estetik değerler ile kuram ve uygulamaların dışına taşmakla bağlantılıdır. Bu süreçte düşünce ve mantığın payı en aza indirgenmiştir. Bu bağlamda kendiliğinden süreci düşünceden daha çok sezgisel duruma işaret etmektedir. (Noozar Khosnab,1994:6)

Kendiliğindenlik kavramı tek başına ele alındığında net bir durum ortaya çıkmamaktadır. Kendiliğindenlik kavramı ile birlikte alırlık, rastlantı, doğaçlama kavramlarda ele alınmalıdır.

Alırlık, TDK sözlüğünde duygusal uyarımlar alabilme yeteneği, idrak kabiliyeti olarak geçmektedir. Felsefe terimi olarak bilgide pasifliği dile getiren, dış uyarımlar alabilme yeteneğinin adıdır. Kanta göre alırlık, ancak kendiliğindenlikle birleşerek bilgiyi doğurabilir. (Güçlüvd.,2008;807). Rastlantı, birçok bilim dalının üzerinde durduğu bir kavramdır. Türk dil kurumu sözlüğünde bilgiye, isteğe kurala veya belli bir sebebe dayanmaksızın oluveren karşılaşma, tesadüf olarak belirtilmiştir. Arapçada tesadüf kelimesinin karşılığı olan rastlantı kavramının batı dillerinde ki karşılığı ile chance olup, şans, talih, tesadüf, fırsat, ihtimal gibi anlamları içermektedir. (Erdoğan,2005;65). Felsefe de ise rastlantı, etkin sebebi bilinmeyen açıklaması yapılamayan ve oluşu, meydana gelişi birey tarafından tahmin edilmeyen olaylar için kullanılır. (İlden Yıldız,2014;17). Doğaçlama ise kontrollü bir hazırlık süreci olmadan ancak farkında olunmadan yapılan bir birikimin, ön hazırlık sayılabileceği bir hazırlığın doğaçlama anında ortaya çıkmasıdır. (İlden Yıldız,2014;4).

1.SANATSAL SÜREÇLER İÇİNDE DOĞU DÜNYASINDA KENDİLİĞİNDENLİK

Kendiliğindenlik bağlamında sanat, içinde bulunulan zamanın kuralları yanında, öncesinde belirlenen estetik değer ve sanat kuramlarına bağlı olmadan an içerisinde bilincin dışına taşmak denilebilir. Kendiliğindenlik aynı zamanda zen Budizm ile karşımıza çıkmaktadır. Kendiliğinden kavramının merkezi doğu sanatı ve felsefesidir. Uzak doğu düşünce sisteminde olan Taoizm ve Zen Budizm’de ki kendiliğindenlik kavramı doğanın işleyişinde her zaman var olan bir kaidedir. Doğu da mistisizm ile içselleştirilmiş olmasında da kaynaklı olarak arınmış hatta aşkın bir anlam içeren kendiliğindenlik yaşamda iç barış olarak algılanmıştır. Yazar Eugen Herrigel’in Zen ve Okçuluk adlı kitabında “doğru yolda amaç güdülmez, yarar beklenmez, hedefi vuracağım diye ne kadar çabalarsanız o kadar başarısız olursunuz, amaçtan uzaklaşırsınız. Bir şey başarma tutkunuz yolunuza dikilmiş engeldir.” Sözleri kendiliğindenliği başarının önündeki yol olarak göstermektedir. (Yıldız İlden,2014;5) Bireyin bedeni dahil her türlü malzeme, materyal ve gereçler kullanarak estetik haz oluşturacak biçimler yaratma kaygısıyla sanat olgusu tarihin tüm dönemlerinde sürekli yeniden tanımlamaya anlaşılmaya ve anlatılmaya

çalışmıştır (İlden&İlden,2016;517). Doğu felsefesinde sanatçı, çalışmasını bir fırça hareketiyle içtenlikle gerçekleştirmeli, elleri ve fırçası ile esinine teslim olmalıdır. Böylece sanki fırça sanatçıdan habersiz kendiliğinden resim yapıyor gibidir. Zen'in yaşamla yapmak istediğini Sumiye sanatçısı da kâğıdıyla, fırçasıyla ve mürekkebiyle yapmaktadır. Yaratıcı ruh her yerdedir ve bundan dolayı her yerde yaratıcılık eylemi gerçekleştirilebilir. Sumiye sanatçısı bir çizgi çizdi mi bu çizgi geriye dönüşü olmayan bir kesinlik taşır ve Sumiye resmi de güzelliğini bu geri dönülmezlikten alır (İlden&İlden,2016;522). Sanatçının ise olaya bilinçli bir katkısı olmadan, fırçanın hareketlerine uymakla yetindiği bir resim yapma eylemi gerçekleşmektedir. Fırçayla kâğıt arasında herhangi bir düşünce ya da mantık girdiği taktirde resim bütün etkinliğini yitirir. (Güngören,1997;114)



Resim 1: Cold Mountain- Sumiye Resmi



Resim 2: Dikişli shibori uygulama. Kaynak: http://www.flickriver.com/photos/65859642@N00/1957761917/

Kaynak: Gül Menet Kırmızı;a.g.e., s.35

Zen Felsefesi ile bağlantılı diğer bir Uzak Doğu (Japon) sanatı ise bir çeşit kumaş boyama ve süsleme sanatı olan Shibori'dir. Mantık olarak Sumiye'ye benzeyen bu sanat, sabır ve dikkat gerektirir. Farklı tekniklerle bağlanan veya sıkıştırılan kumaşların desenlendirilmesini şeklinde gerçekleştirilir. Ancak desenlerin oluşturulurken bilinçli küçük kazalara da yer verilmektedir. (İlden&İlden,2016;522) Shibori tekniği ile yapılan tasarımlar kendiliğindenlik özelliği taşırlar. Kendiliğindenliğin oldukları gibi öylece olması olgusu shiborinin özünü oluşturur. Temel olarak shibori sanatçısı yaratısını oluştururken doğanın bütünlüğü içinde düşünüp biçimin oluşturulmasında nesnenin içinde olan ruhun kendisi işe karışmadan düşünsel bir yorum içinde ortaya koyması süreçlerini takip eder. (Yıldız İlden,2014;42).

2.SANATSAL SÜREÇLER İÇERİSİNDE BATI SANATINDA KENDİLİĞİNDENLİK

Genellikle Batı Sanatı olarak isimlendirilen Avrupa sanatı, Ortaçağ ve devamında gelen Rönesans dönemlerini de kapsayan süreçlerin etkisiyle toplumsal yapıdaki değişimlere paralel bir gelişim sergilemiştir. Ancak Batı Sanatı en önemli değişimi 1789 Fransız Devrimi ile yaşamıştır. Hayatın her anına tanıklık eden sanat da bu toplumsal hareketlerden etkilenmiş ve önemli değişimler yaşamıştır. Devrimin ardından özgürlükle tanışan sanatçılar geçmiş devirlere olan bağlarından kurtulmuş, kendi sanatsal zevkini yaratılarına aktarmaya başlamıştır. Sanatçıların yaratıları atölyelerdeki akademik süreçlerinin dışına taşmış, hayatı ve

kendilerini sorgulamış, bireysel üslup ve beğenileri sanatlarının merkezine oturmuştur.

Sanatçının bireyselleşmesi bir noktada yalnızlaşmasına neden olmuştur. Bu dönemin başkaldıran, yalnızlaşan sanatçılarının ortak noktası, geleneksel konuların dışına çıkmaları ve geleneksel yöntemlerden uzaklaşmalarıdır (Yıldız İlden,2014;44). Kendine dönüş süreci içinde, doğayı takip etmekten vazgeçen sanatçılar, nesnenin özüne inmeye çalışmış ve Doğu ve Afrika sanatlarıyla ilgilenmeye başlamışlardır. Bu sanatçılardan bazıları Matisse, Derain, Vlaminck, Picasso ve Braque'dır. Özellikle Avrupa'nın önemli şehirlerindeki galerilerde açılan sergiler ve müzelerde sergilenen Uzak Doğu, İslam ve Afrika sanatı ile ilgili eserler bu dönem sanatçıları için önemli bir ilgi odağı olmuştur. Bu ürünlerin kendiliğinden ve doğal olan anlatım dilleri sanatçıları kendilerine hayran bırakmışlardır. 19.yy.dan sonra İzlenimcilerle başlayan soyutlama eğilimi 20.yy. Modernizminin başlıca ifade biçimi olmuştur ve sanatçıların görünen dünyanın gerçekliğinden aşama aşama kopuşunu beraberinde getirmiştir. Zira bu kopuşta Doğu sanatının kendine has bir yaklaşımla ortaya koyduğu kendiliğindenlik kavramı ve felsefesi etkin olmuştur (Yıldız İlden,2014;44-46).

Keza tarih boyunca batılı sanatçılar doğu sanatından etkilenmiş ve kendi sanat eserlerinde yer vermiştir. Kendiliğindenlik kavramına önem veren sanatçılardan Emile Nolde, "sanatçının çok bilmesi gerekmez. İç güdülerine kulak verebiliyorsa, yürürken ki ya da nefes alırken ki gibi resim yapabilir." Sözlerini dile getirmiştir.

Doğu sanatından batı sanatına zamanla iki yeni terim eklenmiştir. Bunlar art informel ve tachisme kavramlarıdır. Her ikisinin de üzerinde durduğu nokta kendiliğindenlik kavramıdır. Art informel sanatı bir tür kaligrafinin bilinçsiz hali olarak adlandırılırken, tachisme sanatçının duygularını ifade eden işaret ve lekeler olarak lekelerin özgürce yerleştirilmesine olanak sağlamaktadır. Böylelikle Batılı sanatçılar resimlerine enerjik bir görüntü getirmişlerdir. Rosenberg'in action painting olarak adlandırdığı akıtma ve damlatma teknikleri de yine bu kavramda ele alınacak uygulamalardır. Çeşitli geniş zeminler üzerine hızlı, güçlü, spontane uygulamalar kendiliğindenliğin hâkim olduğu tarzdır. Action painting'in en önemli temsilcilerinden Pollock, resimlerinde üst düzey kendiliğindenlik ve rastlantı barındırır. Pollock; *"Resmimin içindeyken ne yaptığımı bilmem. Ancak bir "tanışma" döneminin ardından ne yaptığımı görürüm. Değişiklik yapmaktan, imgeyi bozmaktan vb. korkmam, çünkü resmin kendine has bir yaşamı vardır. Kendisinin çıkıp gelmesini beklerim. Ancak sonuç bir karmaşa olduğu zaman resimle teması kaybederim. Yoksa saf uyum, rahat bir alış ve veriş vardır, resim de iyi çıkar. Benim resmimin kaynağı bilinçdışı. Resme çizime yaklaştığım gibi yaklaşıyorum. Yani doğrudan, hazırlık çalışması yapmadan. Yaptığım çizimler resmime bağlıdır ama onun için değildir"* (Harrison,Wood,2011:610-611).

Keza Jackson Pollock, için önemli olan bitmiş iş değil, süreçtir. Yaratım sürecinde ki kendinde geçme, anlık, güçlü fırlatışlar kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Zen felsefesinde olduğu gibi kişi kendi varoluşunu eylemleri aracılığı ile fark eder, bilinçlenir. Pollock gibi Kooning de boya darbeleri ile kendiliğinden eserler ortaya koymuştur. Bunun gibi Mark Rothko da aynı tarz ile çalışmaktadır. (Erengezgin Kafkas,2008;23).



Resim 3: Jackson Pollock, Number 1, 1949



Resim 4: Mark Rothko,



Resim 39: Hans Hofmann, The Lark, [Tarla Kuşu] 1960 T.Ü.Y.B. Kaynak: http://www.hanshofmann.net/art/the_lark.htm#.U4tHZXJ_shM

SONUÇ

Kendiliğindenlik kavramı doğu sanatının özünü oluşturmakta ve zamanla batılı sanatçılarında eserlerine hâkim olmuştur. Jackson Pollock, Mark Rothko gibi sanatçılar ve daha geniş kapsamda ele alınırsa, sürrealizm, soyut dışavurumculuk, izlenimcilik gibi sanat akımları tarafından da benimsenmiştir. Bildirinin sınırlılıklarından dolayı hepsine değinilememiştir. Rönesans döneminden sonra sanatçıların yenilikler ile birlikte kafalarının karışması, onları iç dünyalarına girmeye, sanatı saflık ve öz olarak sorgulamaya başlatmıştır. Kübizm ile başlayan bu arayışlar zamanla Dadaizm ve soyut dışavurumculuğa da doğru ilerlemiştir. Sanatın planlar programlar dahilinde olmaması gerektiğini düşünen sanatçılar doğu sanatına ve felsefesine de ilgi duymaya başladılar. Doğu sanatında ki saf sanat, kendiliğinden oluşan rastlantısal arınmış resimler tarih boyunca ilgisini çekmiştir.

KAYNAKÇA

D.T. Suzuki'den Seçme Yazılar; Zen-Budizm, Çev: İlhan GÜNGÖREN, 3.basım, Yol Yayınları, İstanbul, Temmuz,1997

ERDOĞAN İsmail, Aristoteles Ve Farabi'nin Felsefesinde Rastlantı'nın Yeri, Felsefe Dünyası,(2005/2), s.42

HERRİGEL, Eugen., Zen Ve Ok, Çev:Ömer Cemal GÜNGÖREN, Yol Yayınları, İstanbul,1993

ÖZDOYRAN Güven, Özgürlük Ya Da Nedensel Belirlenim, Üçüncü Bir Olasılık (Anitomi) Mümkün Mü?, Dergi adı bulunmamaktadır.

NOOZAR KHOSHKNAB, Resim Sanatında Doğaçlama Ve Spontane Süreç, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1996

ERENGEZGİN KAFKAS Yasemin, Plastik Sanatlarda Yeni Oryantalizm, Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, İstanbul, 2008

İLDEN Serap YILDIZ, Kendiliğindenlik Bağlamında "Heykelde Doğaçlama" Ve Uygulamalar, Sanatta Yeterlilik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, İzmir, 2014

İLDEN Serap YILDIZ, İLDEN Serkan, Doğu Düşün Dünyasının Sanatsal Yaratı Sürecinde Kendiliğindenlik, V. International Turkic Art, History and Folklore Congress/ Art Activities 12-16 April 2016, Komrat/Moldova, s.517-524

GÜÇLÜ Abdülbaki, UZUN Erkan, UZUN Serkan, YOLSAL Hüsrev, Felsefe Sözlüğü, Bilim Ve Sanat Yayınları, Ankara,2008

HANÇERLİOĞLU Orhan, Felsefe Sözlüğü, Remzi Kitabevi,10.Basım, İstanbul,1996

ANTİK AFRODİSİAS TAKILARI ÜZERİNE BİR İNCELEME

(A RESEARCH OF ANCIENT AFRODISIAS JEWELRY)

Ufuk ÖREN*
Servet AKAR**
Fatih CEVİZCİ***

ABSTRACT

Crafts have emerged depending on needs and natural conditions since the day when human beings came into existence. It has been improved in time and changed in accordance with the conditions and become a tool to express the emotions, taste and cultural characteristic of the society. Crafts are important values that enables maintaining the connections of the society with its past, they witness the era and enlighten the future. They are the witnesses which tell about past civilizations to future generations. Therefore, it is necessary for societies, which want to maintain their existence, to protect their identities and core values and transfer these to future generations.

The states established throughout the history and dates back to thousand years of past left a very valuable works as legacy. Each pattern on these works is actually gifts for us. We can see that civilizations reflected the information related to their traditional culture, which had changed under the circumstances for thousands of years, on their works.

Jewelry techniques and jewelries which are among the irreplaceable elements of our culture as one of the first products of primitive art whose development dates back to thousand of years had a chance to be known and become widespread in the areas, where the states dominate, via immigrations, diplomatic gifts and trade relationships. The jewelry which reflects the society where it is produced develops with the nourishing culture and always protects its value. Jewelries which has the characteristic to become the mirror of the life style of the society where it is produced have always protected its value throughout the histıry.

In this study, jewelries in Afrodisias Museum which is a part of Aydın Provincial Directorate of Culture and Tourism and is listed in UNESCO “World Heritage” in 2017 were analyzed for the first time and added to the literature. In this analysis, the jewelry techniques used, basic minerals, sizes, the periods they belong and how they are brought to the museum are going to be explained.

Keywords: Afrodisias, Jewel, Jewelry, Crafts

GİRİŞ

El sanatları insanoğlunun yeryüzünde var olduğu gün- den beri, ihtiyaçlara ve doğal şartlara bağlı olarak ortaya çıkmıştır. Zamanla gelişerek ve şartlara göre değişim göstererek, toplumun duygularını, beğenilerini ve kültürel özelliklerini

* Öğr.Gör., Adnan Menderes Üniversitesi, Karacasu Memnune İnci MYO, Kuyumculuk ve Takı Tasarımı Programı, Karacasu.
** Öğr.Gör., Adnan Menderes Üniversitesi, Karacasu Memnune İnci MYO, Kuyumculuk ve Takı Tasarımı Programı, Karacasu, Aydın.
*** Memur, Aydın İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.

yansıtır hale gelmiştir. El sanatları, çağına tanıklık eden, geleceğe ışık tutan toplumun geçmişiyle olan bağlarını sürdürmesini sağlayan önemli değerlerdir. Geçmiş medeniyetleri gelecek nesillere anlatan tanıklardır. Bu nedenle, varlıklarını sürdürmek isteyen toplumların kendi öz değerlerini ve kimliklerine sahip çıkarak korumaları ve gelecek nesillere aktarmaları gerekmektedir.

Binlerce yıllık geçmişe dayanan ve tarih boyunca kurulan devletler bizlere miras olarak çok değerli eserler bırakmışlardır. Bu eserlerde yer alan her motif aslında bizlere sunulan bir armağandır. Medeniyetlerin binlerce yıldır değişen koşullar altında, geleneksel kültürünü anlatan bilgileri sanat eserlerine yansıttıklarını görmekteyiz.

Günümüzden binlerce yıl öncesine dayanan gelişimiyle ilkel sanatın ilk ürünlerinden biri olarak kültürümüzün vazgeçilmez öğeleri arasında yer alan kuyumculuk teknikleri ve takılar ticari ilişkiler, diplomatik armağanlar, göçlerle birlikte devletlerin hakimiyet kurduğu geniş coğrafyalarda tanınma ve yayılma imkanı bulmuştur. Ortaya çıktığı toplumun ürünü olarak içinde bulunduğu toplumu yansıtan takı, beslendiği kültürle birlikte daha da gelişmekte ve değerini her zaman canlı tutmaktadır. Yaratıldığı toplumun yaşam biçiminin aynası olma özelliğine sahip olan takılar tarih boyunca önemini hep korumuştur.

Takının tarihçesi, neredeyse insanın tarihi kadar eskidir. İlk takılar, insanların henüz yerleşik düzene geçmedikleri Paleolitik Çağ'da süslenmenin yanı sıra, av bereketi ve korunma amaçlı muskalar olarak yapılmıştır (Milli Eğitim Bakanlığı 2006). Bu dönemde takılar, dinsel ve koruyucu amaçların yanı sıra en önemlisi de beğenilme amacıyla insanların kendi bedenlerini boyamaları, baş, kulak, burun, dudak, boyun, gövde, kol, parmak, bel ve bileği gibi vücudun belirli bölümlerini takılarla süslenmeleri farklı kültürlerde, farklı görünümlerle karşımıza çıkmaktadır. İnsanoğlunun gelişim sürecinde takılar, fildişi, taş, deniz kabuklarından; maden işlemeciliğinin başlamasından sonra ise madenlerden yapılmıştır. Çok tanrılı dönemlerde yaratıcının yeryüzündeki temsilcileri olarak kabul edilen kral ve rahipler, sahip oldukları güçleri bedenlerinde de göstermek isteyince taş ve madenlerden yapılmış takılar kullanmaya başlamışlardır. Kralların taktığı değerli takılar ayrıca devletin gücünü simgeleyen unsurlar anlamına gelmektedir.



Fotoğraf: 1, Paleolitik çağda hayvan kemiklerinden yapılmış gerdanlık. (Antique & Vintage Jewelry History, 2018)

Bu çalışma ile kültür mirasımızın kaynaklarından olan geleneksel motifleri tanımanın, mirasımızın gelecek nesillere taşınmasında yardımcı olacağına duyulan inanç doğrultusunda Aydın İl Kültür ve Turizm Müdürlüğüne bağlı ve 2017 yılında UNESCO "Dünya Mirası" listesine girmiş olan Afrodisas Müzesinde bulunan takılar

ilk defa incelenerek literatüre kazandırılmıştır. Bu incelemede takının yapımında kullanılan kuyumculuk teknikleri, ana maden, ölçüleri, hangi döneme ait olduğu ve müzeye hangi yolla kazandırıldığı gösterilecektir.

AFRODİSİAS TAKILARI



Fotoğraf: 2



Fotoğraf: 3

Envanter No	Adı	Metalin Cinsi	Geliş Yeri
634	Yüzük	Bafon	Afrodisias Kazıları
Geliş Şekli	**Boyutları (cm)**	**Ağırlığı**	**Dönemi**
Kazı Buluntusu	2,72x1,58x2,56	14,68 gr	Bizans

Açıklama

Büyük ve kaba bir yüzüktür. Kaşı geniş ve eşkenar dörtgen şeklindedir. Kaşında yüksek kabartma güverseler vardır. Bütün dış yüzeyi çizgi desenlerle kaplıdır. Haddeleme, kazıma, güverse ve kaynak teknikleri kullanılmıştır.



Fotoğraf: 4



Fotoğraf: 5

Envanter No	Adı	Metalin Cinsi	Geliş Yeri

3936	Küpe	Altın	Afrodisias Kazıları
Geliş Şekli	**Boyutları (cm)**	**Ağırlığı**	**Dönemi**
Kazı Buluntusu	2,55x0,34x2,22	0,94 gr	Roma

Açıklama

Antilop başlı bir altın küpedir. Halka kısmı ince bir telden yapılmıştır. Halkasının ucu hayvanın boynuna girer. Boyun düz altın levhanın yuvarlatılmasıyla yapılmıştır. Üzerinde ince telden ve halkadan yapılmış bölümler vardır. Kulakları ince altın levhadan, boynuzları burma telden yapılmıştır. Gözler çukurdur ve çenenin altında telin girerek kilitlenmesini sağlayacak halka bulunmaktadır. Haddeleme, kaynak, burgu ve telkâri teknikleri kullanılmıştır.



Fotoğraf: 6



Fotoğraf: 7

Envanter No	**Adı**	**Metalin Cinsi**	**Geliş Yeri**
5505	Madalyon	Altın	Geyre/Karacasu
Geliş Şekli	**Boyutları (cm)**	**Ağırlığı**	**Dönemi**
El Koyma	2,74x0,61x2,24	1,58 gr	Geç Roma

Açıklama

Altın yapılmış bir kulplu madalyondur. Üzerinde cepheden bir kadın büstü yer alır. Saçları ortadan ikiye ayrılmış ve dalgalı bir biçimde omuz üzerine inmektedir. V yakalı bir elbisesi vardır. Etrafı tek sıra noktalı bir bezeme ile süslüdür. Kulp üzerinde dört kanaldan oluşmuş bir yiv yer alır. Arka yüzü ön yüzün

negatifi şeklindedir. Haddeleme, bezeme, kaynak ve kabartma teknikleri kullanılmıştır.



Fotoğraf: 8



Fotoğraf: 9

Envanter No	Adı	Metal ve Taşın Cinsi	Geliş Yeri
5619	Kolye Ucu	Altın - Akik	Geyre/Karacasu
Geliş Şekli	**Boyutları (cm)**	**Ağırlığı**	**Dönemi**
Kazı Buluntusu	2,34x0,40x1,36	1,85 gr.	Roma

Açıklama

Dış çerçevesi altın iç kısmı akikten yapılmış bir kolyedir. Oval şekilli kolyenin orta kısmında oturur vaziyette, bir eliyle asaya benzer bir eşya tutan profilden bir insan figürü kazınmış durumdadır. Kolyenin zincirinin geçeceği halka kısmı da yer almaktadır. Dış çerçevesi yivlerle bezelidir. Taş işleme, haddeleme, kabartma, kaynak ve taş oyma teknikleri kullanılmıştır.



Fotoğraf: 10



Fotoğraf: 11

Envanter No	Adı	Metal ve Taşın Cinsi	Geliş Yeri

5620	Kolye Ucu	Altın – Sedef, Obsidyen	Afrodisias Kazıları
Geliş Şekli	**Boyutları (cm)**	**Ağırlığı**	**Dönemi**
Kazı Buluntusu	3,04x0,43x3,03	3,13 gr.	Roma

Açıklama

Dış çerçevesi yivlerle bezeli ve altından yapılmış olan kolyenin ön yüzünün işlenmesinde beyaz sedef cam karışımı arka yüzünde de siyah taş kullanılmıştır. Çerçevenin üstünde kulpu vardır. Kolyenin ön yüzünde şalı uçuş durumda olan çıplak kadın figürü işlenmiştir. Cameo, kaynak, haddeleme, kabartma ve mıhlama teknikleri kullanılmıştır.

SONUÇ ve ÖNERİLER

Çalışma ile Aydın'ın Karacasu ilçesindeki Afrodisas Müzesi envanterinde bulunan tarihi takılar incelenmiş ve dönemi, metali, ağırlığı, ölçüleri, üretiliş teknikleri bakımından tanımlamaları yapılarak bir katalog oluşturulmuştur. Oluşturulan katalog ile Afrodisias'ta yaşamış uygarlıkların takı formları incelenmesinin yanı sıra bu uygarlıklara ait birtakım özellikler de ortaya koyulmuştur.

Gerçekleştirilen çalışma ile görülmüştür ki; UNESCO "Dünya Mirası" listesine girmiş olan Afrodisias Müzesi'nde bulunan antik takılar üzerine daha önce hiçbir çalışma yapılmamıştır. Bu çalışma hazırlanırken kaynak taraması sırasında Avrupa'da bulunan müzelerin envanterleri incelenmiş ve bu envanterlerin görsel ve yazılı bilgileri, herkesin ulaşması için internet ortamına yüklendiği gözlemlenmiştir. Örneğin Rusya'nın Saint Petersburg kentinde bulunan Hermitage Müzesinin internet sayfasına girildiğinde bütün envanteri hakkında yazılı ve görsel bilgilere ulaşılmaktadır ya da İngiltere'nin Londra kentindeki British Müzesinde de aynı şekilde dijital bir envanter kataloğuna ulaşılabilmektedir. Dünya müzelerinde örneklerini gördüğümüz gibi, kültür varlıklarımızın daha iyi tanıtılması için Afrodisas Müzesinde bulunan tarihi sanat eserlerinin de görsel ve yazılı bilgilerinin dünya literatürüne açılması gerekmektedir. Farklı bir öneri olarak da Afrodisas Müzesinde bulunan takıların replikalarının yapılması ve satışa sunulması gerektiği düşünülmektedir. Bu şekilde hem maddi bir gelir elde edilecek hem de dünyanın her yerinde müzenin tanıtımı yapılmış olacaktır.

KAYNAKÇA

Milli Eğitim Bakanlığı, (2006). Megep Kuyumculuk Teknolojisi Takının Gelişimi. Ankara.

Antique, Vintage Jewelry History, (2018). Exotic, Unique Ancient Jewelry. http://vintagericks.blogspot.com.tr/2015/03/exotic-u- nique-ancient-jewelry.html

18. OTURUM (18. SESSION)-C Salonu (C Hall)
Oturum Başkanları (Session Moderators):
Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Ebru ALPARSLAN-Öğr. Üyesi Ayşe ÇETİN

OSMANLI İMPARATORLUĞU DÖNEMİ'NDE İZMİR'DE GİYİM KÜLTÜRÜ

(CLOTHING CULTURE IN IZMIR DURING THE OTTOMAN EMPIRE PERIOD)

Nesrin ÖNLÜ*

ABSTRACT

Izmir has a multicultural identity due to being an important port city from Antiquity until the Ottoman Empire period. This multiculturalism was enriched with the Levantines (English, French, Italian, Dutch and other Western European, non-Muslim minorities), Greeks, Armenians and Jews along with the Turks and Muslim peoples in the Ottoman Empire period, It is also reflected in its clothing culture. Although this multiculturalism shows differences in the clothing of the people, a common culture has formed in the Ottoman Empire over time, and this common culture has caused similarities in clothing along with many aspects of traditional life. Depending on religion, ethnic structure, social status (occupation, economic level etc.), different styles of clothing are noted in different groups, but the form of clothings have smilarities. There are differences in the center, towns and villages of İzmir in clothing forms too. These differences have become even more apparent, especially in the period when relations with the West of the Ottoman Empire were developing.

In the Ottoman Empire period, the color and the motifs of the fabric were important as well as type of cloth of the garment and had symbolic meanings. The pattern of clothing and the pieces of clothing and the type of fabrics along with their color and motifs reflected the level of society in which belonged to the wearer. Moreover, whatever the position of the wearer, it changed according to the place and the time he wore the clothes. For example, there were differences between home wear and street wear. The clothes that were worn in special times, such as ceremonies, and the daily clothes also showed differences.

In this paper; in the light of the above mentioned informations, in Izmir, during the period of Ottoman Empire, from the general characteristics of clothing and the characteristics of clothing of the Turks, other Muslim peoples, Levantines, Greeks, Armenians and Jewish peoples, from the differences between clothes and the reasons of these differences will be mentioned.

Key Words: Multicultural Identity, Ottoman Empire Period, Clothing Culture, Fabric, Clothes

GİRİŞ

19.yüzyılın sonlarına kadar İzmir'de yaşayan Türklerin, Levantenlerin (İngiliz, Fransız, İtalyan, Hollandalı ve diğer Batı Avrupalı, Müslüman olmayan azınlıklar), Rumların, Ermenilerin, Yahudilerin giyim tarzları Batılaşma sürecinin başlangıcına kadar, Osmanlı İmparatorluğu'nun diğer illerinde olduğu gibi, özellikle benzerlik içerisindeydi. Müslüman ya da Müslüman olmayan halklarda kadınları giyimlerinden, yüzün tamamen ya da kısmen örtülmesi hariç, ayakkabı rengi dışında ayırt etmek çok zordu. Rum, Ermeni ve Yahudi kadınlar ile Müslüman kadınların giyim tarzları imparatorluk genelinde kanunlarla belirlenmişti fakat, farklılıklara rağmen büyük benzerlik gösterebiliyordu. Erkek giyimlerinde de din görevlileri haricinde birbirinden ayırt etmek oldukça güçtü. Yine, özellikle ayakkabı rengi ayırt edici bir özellikti. İzmir önemli bir liman kenti olmasına ve Levantenlerin,

Rumların, Yahudilerin bu bölgede çok daha yoğun yaşamasına karşın, giyim kuşam yine de tüm imparatorluk sınırları içerisinde olduğu gibi, Türklerin Orta Asya giyim izlerini taşıyordu. Osmanlı İmparatorluğu Dönemi'nde, İzmir'in kent giyimi ile köy ve kasabalarına ait giyim tarzları arasında farklılıklar varsa da, erkekle kadın giysileri detaylarda benzerlik içerisindeydi.

Osmanlı İmparatorluğu Dönemi'nde Müslümanlar ile Müslüman olmayan halkların giyim kuşamları Fatih Sultan Mehmet Dönemi'nden itibaren, Saray Divanı'ndan çıkan hükümlerle belirlenmişti. İlk dönemlerde kurallar daha ziyade resmi görevliler için geçerliydi. Fakat halkın giyim kuşamında da prensip kuralları geçerliydi. İlerleyen yıllarda Kadın ve erkeklerle, Müslüman ve Müslüman olmayan halkın giyim biçimlerine katı kurallar getirilmişti. Belirlenen hükümler dışında giysi giyilemezdi. Giyenler cezalandırılırdı. Müslüman olmayan halkların giysileri de birbirinden farklı kılınmıştı. Osmanlı'da her kesimin değişik şekillerde belirlenmiş kıyafetleri vardı. Bunun dışına çıkanlar uyarılmışlardı. Bu hükümler Osmanlı topraklarının tüm şehir, kasaba ve köyleriyle birlikte İzmir'de de geçerliydi. Örneğin Müslüman olmayan halkların giysilerinde yeşil renk yasaktı. Sarıklarda beyaz renk Müslümanlara tahsis edilmişti. Müslüman olmayan halk, Müslüman halkın kullandığı tülbent, feraceler için atlas, kemha, ipek gibi daha kaliteli ve değerli kumaşları, pahalı kürkleri kullanamazlardı. (Ayrıntılı Bilgi İçin: Özbilgen;424-430). *"Erkekler başlarına alaca (kırmızı) renkli Denizli tülbendi sarıyorlardı. Bellerine sardıkları kuşak o zamanın parasıyla 30-40 akçeyi (altın para) geçmemeliydi ve ipek, pamuk karışımından olmalıydı. Yüzde yüz ipek olamazdı. Ayaklarına giydikleri 'mest' denilen ev içi ayakkabıları, siyah 'meşin' denilen deriden yapılacak ve sahtiyan (boyanmış ve cilalanmış deri) olmayacaktı. Ayaklarına iki kulaklı, üstü astarlı, çedik de kullanabileceklerdi. Kırmızı, menekşe rengi ve siyah ayakkabı giyebilirlerdi"* (Özbilgen;429,430).

"Müslüman ile Müslüman olmayan halkın giyim kuşam biçimine kısıtlamalar koyan padişahlardan biri de II. Selim'di. II. Selim'in 1 Ağustos 1568 tarihli fermanına göre hiçbir Yahudi, Hristiyan ve diğer Müslüman olmayan halk, üstün nitelikli elbiseler giymeyeceklerdi. Yahudi ve Müslüman olmayan halkın giydiği feraceler, kül rengi, karaca çuhadan yapılıp, damgaları kumaş olmayacaktı. Astarlı olabilecek, içlerine giydikleri içlik de astardan yapılacak fakat legendeli yani dikişleri belirgin olmayacaktı. Bellerine sardıkları kuşak çok pahalı olmayacak, ipek-pamuk karışımından dokunmuş olacaktı. Başlarına sardıkları tülbent, Denizli tülbendi olacak fakat uzun olmayacaktı. Yalnız siyah renkli, yassı yüzlü, iç astarsız ayakkabı giyebileceklerdi. Bir tür yemeni olan bu ayakkabıların içine 'edik', 'edük', 'çedük' denilen bir tür mes (çorap tipinde topuksuz bir tür ayakkabı) giyilirdi. Mesin 'meşin' denilen ince deriden yapılması gerekirdi. 'Sahtiyan' denilen kalın keçi derisinden yapılması yasaktı. Müslüman olmayan halkın 'başmak' denilen ayakkabıları giymesi yasaktı" (Ayrıntılı Bilgi için; Ercan; 119,120;Özbilgen;429-430).

3 Kasım 1839 tarihinde ilan edilen Tanzimat Fermanı'na kadar tüm Osmanlı şehir, kasaba ve köylerinde olduğu gibi, İzmir'de yaşayan Türk, Rum, Levanten, Ermeni, Yahudi ve diğer tüm halkların kadın ve erkek giyim kuşamında ortak noktalar vardı. Giysi parçaları genel olarak; içlik (baştan geçirilen ve belden bir kuşakla sıkılan gömlek),üstlük (önü açık, kısa kollu ya da kolsuz düğmesiz ceket),dizlik (kısa ya da çizme içine girecek kadar paçalı pantolon),şalvar (ayak bileğine kadar uzanan bol pantolon),üç etek/entari/mintan (etekleri yandan yırtmaçlı, önden bele kadar düğmeli, kol kenarları geniş, ayak bileğine kadar

uzanan bir tür elbise), cepken, örme çorap, yumuşak, kısa çizme, başa giyilen başlık, kadınlar için ferace ve çarşaf, kaftan, kürk şeklindeydi. Giysiler; Türk, Rum, Levanten ve diğer tüm halklarda, erkek ve kadınlarda giysinin modelinde, kumaşların rengi ve türünde, başa takılan başlık modellerinde, üzerine bağlanan örtülerde, ayakkabıların rengi ve biçiminde farklılıklar göstermekteydi(Resim 1).



Resim 1: Müslüman ve diğer halkların giyim kuşamından örnekler
Kaynak: Vintage Print,TURKISH COSTUMES RELIGIONS ,Le Costumes Historique,1888,Racinet

İzmir'de Kadın Giyim Kuşam Kültürü

1900'lü yıllara kadar İzmir ve çevresinde yaşayan Türk halkının kılık kıyafeti, bugün geleneksel kıyafetler olarak nitelendirdiğimiz folklorik görünümlü giysilerdi. 1839 yılında Tanzimat'ın, 1876 yılında da I. Meşrutiyet'in ilanı, özellikle İzmir içinde kılık kıyafette önemli değişikliklere neden olmuştur. Bu değişimde, İzmir halkının farklı sosyo-kültürel yapısı da etkili oldu. Değişimde öncülüğü öncelikle Levantenler, Rumlar, Yahudiler ve Ermeniler yaparken İzmir'in Müslüman Türk halkı da bu değişime çabuk uyum sağladı.

İzmirli kadınlar süslenmeye büyük önem verirdi. *"Özellikle çekici yanlarını belirtmenin gizini çok iyi bilerek, onu vurgulayacak biçimi uyguluyorlardı ki bu İzmirli kadınların yüzyıllar boyu ortak özellikleriydi. Giysilerini Bursa, Denizli, Muğla ve de Anadolu'nun farklı yörelerinde dokunmuş işlemeli ipek krep, pamuklu, yünlü, keten kumaşlardan diktirirlerdi. Ekonomik gücü yerinde olanlar, kendileri için özel kumaşlar dokuturlardı. Giysilerinde, İzmir'de liman ticaretinin gelişmiş olması nedeniyle İngiltere'den, Venedik'ten, Paris'ten gelen saten ve jorjet türü ipekli kumaşlar ve de Şam ipeği de kullanıyorlardı. Süslerine düşkün olan İzmirli kadınlar, boyun ve ellerini değerli mücevherlerle süslüyor, başlarına incilerle bezenmiş fesler takıyorlardı. Takılan bu değerli mücevherler, kadının ve kocasının zenginliğini de ortaya koyuyordu. Elmas ve pırlantalar, sosyal sınıfların yerini ve konumunu belirliyordu. Mücevherlerin en önemlisi, "Persani" diye adlandırılan çiçek biçimde elmas iğneler, "Gargantina" denilen iri incilerden yapılmış mücevherler, "Kaymataz" denilen ince altın zincirlerden örülmüş şerit halinde tasmalardı. Bilezikler de bol ve çokça takılırdı. İzmirli Rum kadınlar, ağır mücevherler*

kullanılırlardı. Takılar; bilezik, küpe, madalyon, yüzük, altın boyun zincirleri ki bu zincirler bazen dize kadar inerdi. Evlenme günlerinde bütün bu takıları yüklenip, yüzlerine de altın yaldız sürerlerdi. Kıyıdan içlere gidildikçe (İzmir, Manisa, Aydın, Balıkesir) gelenekler, birbirlerinden ayrılmaz hal alırdı. Kadın giysileri, tüm halklarda büyük benzerlik göstermekle birlikte; Müslüman ve Müslüman olmayan halkların kadın giyim kuşamında da devlet tarafından zaman zaman kısıtlayıcı uygulamalar getirilmişti. 'Örneğin Sultan III. Murat Dönemi'nde, Müslüman olmayan kadınların giydiği feraceler, kül rengi karaca çuhadan yapılacak; elbiseleri, atlastan ya da kutnu kumaştan olacak, gök mavisi çakşır (şalvar) giyecekler, başmak (bir tür ayakkabı) yerine de kundura kullanacaklardı. Müslüman olmayan kadınlar, Müslüman kadınların giydiği boyundan eteğe kadar uzun ve yakalı, başlıklı feraceler giyemeyeceklerdi" (Özbilgen; 430).

Kadınların Müslüman ya da Müslüman olmayan halklardan olup olmadıkları giydikleri ferace ve çarşafın rengi, kumaşının türü, baş bağlama biçimleri, yüzlerine taktıkları peçe, ayaklarına giydikleri çizme ve ayakkabıların renklerinden anlaşılmaktaydı. Takılan peçelerin yüzü örtme biçimlerinde de farklılıklar vardı. *'Yazılı kaynaklarda yer alan bilgiler arasında 1830'lu yıllarda İzmir'de kadınların hangi millete ait olduğu yüzlerini örtme biçimlerinden anlaşıldığı ifade edilmektedir. Bu tür bilgilere göre Rum ve Frenk kadınlarının yüzlerini örtmedikleri, Yahudi ve Ermeni kadınlarının kısmen örttükleri, Türk kadınlarının ise tamamen örttükleri belirtilmektedir' (Daşçı; 547).*

Türk ve Müslüman kadınlarının yüzleri ise genelde kapalıydı ya da sadece gözleri görünürdü. Başlarına 'yaşmak' denilen, ince beyaz pamuklu dokuma bir kumaştan örtü bağlarlardı (Fotoğraf 1).



Fotoğraf 1: Müslüman Kadını Ev İçi Giysisi
Okul Çocuğu Giysisi, Müslüman Kadını Sokak Giysisi
Kaynak: 1873 Yılında Türkiye'de Halk Giysileri, Elbise-İ Osmaniye, Osman Hamdi Bey ve Marie De Launay, Sabancı Üniversitesi,1999

'*Bu örtüler, saçlar görünmeyecek şekilde kaş hizasına kadar indirilir, yüzde ise burnu kapatarak gözleri açıkta bırakacak şekilde baş ve boyun bölgesine sarılarak bağlanırdı. Yaşmaklar iki parçalı da olabiliyordu. Bir parçası kaş hizasına kadar başa sarılırken, diğeri peçe tarzında buruna kadar yüzü örterek başa bağlanırdı. Yine sadece gözler açıkta kalırdı. Yaşmak denilen bu baş örtülerinin*

buruna kadar olan kısmı örten uzun parçayı, ev içerisinde başlarının üzerine dolarlardı. Müslüman olmayan kadınlar da, zaman zaman Müslüman kadınların baş bağlamalarına benzer şekilde yaşmaklarla başlarını bağladıkları görülmekteydi' (Zeki Tez,271). Yaşmaklar, Müslüman olmayan kadınlarda, örneğin Ermeni kadınında Müslüman kadınlardan farklı olarak 'fes' denilen bir başlığı n etrafına sıkıca sarılır, uzun parça burnun altından yüzü kapatırdı. (Resim 2). İzmir'in en şık giyinen kadınları ise Levantenler ile Rumlardı. Çok renkli ipekli elbiseleri, gösterişli takı ve mücevherleri güzelliklerini daha da ortaya çıkarıyordu.

Müslüman kadınlar, sokağa çıkarken ev içi giysilerinin üzerine ferace ya da çarşaf giyerdi. Feraceler, önden açık olup kolları boldu. 18. yüzyıla kadar yakasız olan feracelere bu yüzyıldan itibaren yaka takılmıştı. 19. yüzyılın ikinci yarısında, mantoya daha çok benzer bir hal alarak önden tek düğmeli ve etek uçları yuvarlak hale getirilmiştir. Müslüman kadınların giydikleri feracelerin renkleri, çoğunlukla koyu tonlarda mavi, kırmızı, yeşil ya da beyaz renkteydi. Rum, Ermeni, Yahudi ya da Levanten kadınları ise açık renk tonlarında feraceler giyerdi.

Feraceler mevsime göre ipek, yün ve pamuklu dokuma kumaştan dikilirdi. Siyah renkte çarşaf giyenlere de rastlanmaktaydı. Çarşaflar, feracelerden farklı olarak, baştan itibaren vücudu örten, pelerinli, eteklikli sokak giysisiydi (Türkçe Sözlük, 281).

19. yüzyıldan itibaren İzmirli Türk ve Müslüman kadınlar, sokağa çıkarken ferace ya da çarşaf giymeden, yüzlerine şeffaf, tülden yapılma bir peçe takarak, rengârenk ipekli elbiseler ve de şalvar, gömlek ve yelek/cepken ile çıkmaya başlamışlardır. Ferace giyenler ise feracenin yerine, vücuda daha oturan mantoları tercih etmişlerdir. Bu dönemde, kadınlar saçlarını ilk kez günün modasına uygun olarak kısa kestirmişlerdir.

Kadınların sokakta giydikleri ayakkabıların renkleri; Müslümanların Sarı, Ermenilerin kırmızı, Rumların siyah, Musevilerin mavi idi. Giyilen ayakkabılar, bileğe kadar ve de çizme şeklinde dize kadardı. Ekonomik durumu iyi olan aileler deri ayakkabı ve çizmeler giyerken, ev içinde giydikleri, bir tür terlik olan nalınlar sedef kakmalıydı. Ekonomik durumu daha zayıf olanlar, keçe çizme, alt kısmı ahşap ve üzeri deri geçmeli nalın, bir tür ayakkabı olan çarık ve yemeni giyerlerdi.

SONUÇ

Osmanlı İmparatorluğu Dönemi'nde İzmir'de giyim kuşam, 19.yüzyıl kadar Osmanlı kültürünün etkisinde ve tüm halklar arasında benzerlik içerisindeyken, 19. yüzyıl başlarından itibaren giyim kuşamda Avrupa'nın etkisiyle değişimler başlamıştır. İzmir'e bağlı köy ve kasabalarda ise değişim daha yavaş olmuş, giyim kuşam geleneksel olarak devam etmiş, şehir merkezinde ise yavaş yavaş Avrupa etkisi hâkim olmaya başlamıştır.

Yine de, 19. yüzyıl ortalarına kadar İzmirli kadın ve erkeklerin hangi ulustan oldukları ve meslekleri, giyim kuşamlarından anlaşılmaktaydı. 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra İzmir'de erkek giyiminde ceket, pantolon, şapka, baston, saat ve gözlük zenginlik ibaresiydi(Fotoğraf 2). Statü belirleyen eşyalar arasında yurt dışından getirilen pahalı kumaşlardan dikilmiş giysiler ya da pahalı kumaşlardan dikilmiş hazır giysiler de yer almaktaydı (Ayrıntılı Bilgi İçin: Martal, 125).



Fotoğraf 2:1919,Spor Klubü,
Kaynak:http://levantineheritage.com/smyrna.htm

Kadın giyiminde ise, feraceler yerini şapkalara bırakmış, şemsiyeler önemli bir aksesuar olmuştur (Fotoğraf 3). İzmir'de Avrupa tarzı modern giyimle birlikte, geleneksel giyim kuşam varlığını devam ettirmiştir.(Fotoğraf 4).



Fotoğraf 3: İzmir, Alsancak,Rum Mahallesi,1919
Kaynak:http://levantineheritage.com/smyrna.htm



Fotoğraf 4:İzmir,1919,Yangından Göç
Kaynak:http://levantineheritage.com/smyrna.htm

KAYNAKÇA

Aksoy, Yaşar; Smyrna İzmir/Efsaneden Gerçeğe, İzmir Büyük Şehir Belediyesi Kültür Yayınları, Kent Kitapları Dizisi:3, 2002
dergi.atauni.edu.tr/index.php/gsfd/article/view/5952/5738)
Arığ, Ayten Sezer; Türklerde Kıyafet'in Kısa Tarihi, ATATÜRK ARAŞTIRMA MERKEZİ DERGİSİ, Sayı 64-65-66, Cilt: XXII, Mart-Temmuz-Kasım 2006
Beyru, Rauf; 19.Yüzyılda İzmir'de Yaşam, Literatür Yayıncılık,2000
Beyru, 19.Yüzyılda İzmir Kenti, Literatür Yayıncılık,2011.
Bouçher, François,20,000 Years of Fashion, Harry N.Abrahams,Inc., 1987, Singapore.
Celal, Musahipzade, Eski İstanbul Yaşayışı, Türkiye Yayınevi,1946,İstanbul.
Çelik, Bülent; 'XVIII. Yüzyıl İzmir Ticareti Hakkında Düşünceler ve Vezir Hanları',Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tarih Bölümü Tarih Araştırmaları Dergisi Cilt: 20 Sayı: 31, 2000.
Daşçı, Semra, 'İzmirli Ressam Boğos Tatikyan ve ABD Ulusal Kütüphanesi'ne Hediye Olarak Hazırlanan Gravür Albümü', International Journal of Social Science, Volume 6,Issue 1,p.531-568,January,2013.
Demir, Meral Yürek; Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında Değişen Kadın-Erkek Görünümleri, Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 5/3 Summer
2010.
Ege Bölgesi Geleneksel Giyim Kuşamı, Dokuz Eylül Üniversitesi Araştırma Fon Saymanlığı Projesi, 1990-1991.
Emiroğlu, Kudret; Gündelik Hayatımızın Tarihi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,2011
Ercan, Yavuz; 'Osmanlı İmparatorluğu'nda Giyim, Mesken ve Davranış Hukuku', Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi,Sayı: 1 Sayfa: 117-125,1990.
Görgünay, Neriman; Geleneksel Türk Giyim Tarihi, Grafmat Basım Sanayi Ltd.Şti, İzmir,2008
Görünür, Leyla, Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Döneminde Kadın Giysileri, Sadberg Hanım Müzesi Koleksiyonu, Mas Matbaacılık, İstanbul,2010.
Güçlü, Muhammet, 'Varlık Vergisi ve İzmir Uygulaması', Tarih İncelemeleri Dergisi, Ege Üniversitesi Tarih Bölümü, Cilt VIII, Eylül, 1993.
Gürsoy Naskali, Emine; Altun, Hilal Oytun; "Türk Kültüründe Terzilik", ACTA TURCICA Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi, Online Thematic Journal of Turkic Studies, www.actaturcica.com, Yıl 1, Sayı 2/2, Temmuz 2009
İmer, Zahide; Gaziantep Yöresinde Üretilen Kutnu ,Alaca ve Meydaniye Kumaşlarının Bazı teknik Özellikleri, Ankara, 2001.
İnalcık, Halil, Türkiye Tekstil Tarihi Üzerine Araştırmalar, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul,
2008.
Karayaman, Mehmet; İzmir Terzi Mektebi [1-14], ACTA TURCICA Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi, Online Thematic Journal of Turkic Studies, www.actaturcica.com, Yıl 1, Sayı 2/2, Temmuz 2009
Kılıç,Selami,'Şapka Meselesi ve Kılık Kıyafet İnkilabı',

Koçu, Reşat Ekrem; Türk Giyim Kuşam ve Süsleme Sözlüğü, Güncel Yayıncılık,1996
Koçu, Reşat Ekrem; Türk Giyim Kuşam ve Süsleme Sözlüğü, Sümerbank Kültür Yayınları,1969.
Martal, Abdullah, 'XIX. Yüzyılının İkinci Yarısında İzmir'in Sosyo-Ekonomik Yapısında Gerçekleşen Değişimler', Çağdaş Türkiye Araştırmaları Dergisi, Cilt 1, Sayı:3, İzmir,1993, s.117-133.
Oban, Raziye; 'Levanten Kavramı ve Levantenler Üzerine Bir İnceleme', Türkiyat Araştırmaları Dergisi, sayfa:337-353.
(http://www.turkiyat.selcuk.edu.tr/pdfdergi/s22/oban.pdf).
Osman Hamdi Bey, Launa, Marie de, Les Costumes Popularies De La Turquie en 1873,1873 Yılında Türkiye'de Halk Giysileri: Elbie_i Osmaniye, Çeviren: Erol Üyepazarcı, Sabancı Üniversitesi Yayınları, İstanbul,1999.
Osmanlıda Yahudi Kıyafetleri, Sergi Kataloğu, Gözlem Gazetecilik Basın ve Yayın A.Ş.,Ofset Yapımevi, İstanbul.
Önlü, Nesrin; Halaçeli, Havva; 'Teknik Tekstillerin Günümüz Modasındaki Yeri ve Önemi', , Tekstil ve Hazır
Giyimde Görünüm, Ocak 2008, s.112-116, 2008
Özbilgen, Erol; Bütün Yönleriyle Osmanlı, İz Yayıncılık, İstanbul,2003.
Salman, Fikri, Türk Kumaş Sanatı, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum,2011
Sevin, Nureddin, On Üç Asırlık Türk Kıyafet Tarihine Bakış, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul,1973.
Scherzer, Carl Von; Smyrna, Vorder-Kleinasien, 1873.
Sürür, Ayten; Ege Bölgesi Kadın Kıyafetleri, Ak Yayınları Türk Süsleme Sanatları Serisi:7, Apa Ofset Basımevi,1983
Şahin, Yüksel; 1920-1930 Yılları Arasında Türkiye'de Kadın Slüetinde Moda Anlayışı ve Değişimler, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınları, İzmir,2006.
Tez,Zeki, Tekstil ve Giyim Kuşamın Kültürel Tarihi, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2008.
Tezcan, Mahmut; "Giyim Olgusuna Sosyo-Kültürel Bakış ve Türklerde Giyim',
Türkoğlu, Sabahattin; Tarih Boyunca Anadolu'da Giyim Kuşam, Atılım Kağıt Ürünleri ve Basım Sanayi A.Ş., İstanbul, 2002.

ZƏNGƏZUR BÖLGƏSİ AZƏRBAYCAN DEMOKRATİK RESPUBLİKASI DÖVRÜNDƏ (1918-1920)

ZANGEZOUR REGION IN THE PERIOD OF THE AZERBAIJAN DEMOCRATIC REPUBLIC (1918-1920)

Hacı ABDULLA*

ABSTRACT

In the article the massacres committed by Armenians in Zangazur in the Azerbaijan Democratic Republic (ADR), a historical situation that led to the bloody massacres, the event of changes in demographics of region in 1918 - 1920 are analyzed. The attitude of Parliament and Government of the Azerbaijan Democratic Republic about the events of Zangazur is investigated.

GİRİŞ

Azərbaycanın tarixi Zəngəzur bölgəsinin ərazisi indiki Ermənistan Respublikasının Gorus, Sisian, Qafan, Mehri və Azərbaycan Respublikasının Laçın, Qubadlı, Zəngilan rayonlarını əhatə edib, sahəsi 7.892 kv. km olub (https://az.wikipedia.org/wiki/Zəngəzur).

Bu bölgə çar Rusiyasının işğalına qədər Qarabağ xanlığının, çar Rusiyasının 1820-ci illərdə Qafqazı tam işğalından sonra Yelizavetpol (Gəncə) quberniyasının, 1918-1920-ci illərdə Azərbaycan Demokratik Respublikası (bundan sonra – ADR) qəzalarından biri idi (Azərbaycan Respublikasının Milli Atlası, 2014:54-58).

28 may 1918-ci ildə ADR quruldu, 3 ay sonra 1918-ci il sentyabrın 4-də Andranik Ozanyan komandanlığı altında 10 minlik erməni nizami qoşunları Türkiyədən Naxçıvana, oradan Zəngəzurda soxularaq azərbaycanlıların (1937-ci ilədək azərbaycanlı termini işlənməyib, millətin adı türk olub-H.A) qətliamlarına başladı. Xatırladaq ki, Andranik Toros Ozanyan (Antranig Paşa Անդրանիկ Թորոսի Օզանեան, 25 Şubat 1865 - 31 Ağustos 1927), Osmanlı ermənisi, terrorbaşı, rus ordusunda erməni könüllü birliklərinin komandanı, erməni inqilabi federasiyası – daşnak partiyasının üzvü idi, Osmanlıya qarşı savaşlarda müttəfiqlərlə mühüm yardımlardan dolayı Fransa Prezidenti Raymond Poincare tərəfindən "Légion d'Honneur" medalı ilə təltif edilmişdi (https://tr.wikipedia.org/wiki/Andranik_Ozanyan).

ADR Parlamentinin qərarı ilə yaradılan Fövqəladə Təhqiqat Komissiyasının (FTK) topladığı 36 cildlik istintaq materiallarında (3500 səhifəlik) 80 səhifə erməni çetələrinin Zəngəzurda törətdikləri qətliamları əks etdirir. Bu sənədlərdə Zəngəzurda dağıdılmış və məhv edilmiş 115 kəndin adı göstərilib, ən azı 7729 müsəlmanın öldürüldüyü (3257 kişi, 2276 qadın, 2196 uşaq), 2339 nəfərin isə (1060 kişi, 794 qadın və 485 uşaq) yaralandığı təsdiq edilib (ARDA: f.100, s.2, iş 791).

* Azərbaycan Respublikasının Prezidenti yanında Bilik Fondunun sektor müdiri, Bakı.

Müdafiəsiz qalmış, var-yoxunu, ev-eşiyini, yurd-yuvasını, doğma-əzizlərini itirmiş silahsız dinc əhalinin 50 mini qonşu qəzalarda sığınacaq tapıb. FTK-nın rus millətindən olan hüquqşünas üzvləri Mixaylov və Klinevskinin məruzələrində ermənilərin törətdiyi 20 cinayət faktı müfəssəl təsvir edib, onlar gördükləri mənzərələrin ağlasığmaz, dəhşətli olduğunu yazıblar (ARDA: f.100, s.2, iş 791).

Ermənilərin 1918-ci ilin iyununda Vağudi kəndinə hücumu zamanı 400 müsəlman məscidə sığınmışdı, ermənilər məscidin qapısını kəsərək, əvvəlcə içəriyə əl qumbaraları atmış, sonra isə məscidi insanlarla birgə yandırmışdılar. Sağ qalan qadınlara təcavüz etmiş, sakinlərin bütün əmlakını, mal-qarasını çapıb-talamış, 250 kişi, 100 qadın, 100 uşaq öldürmüş, 90 ev və tikilini tam yandırmış, 60-nı dağıtmışdı. Kəndin gözəl qızları erməni əlinə keçməmək üçün bir-birini öldürmüşdülər (ARDA: f.100, s. 2, iş 791).

Qəzanın ən böyük azərbaycanlı kəndi 380 evlik Şəkidə erməni cəlladları 140 kişi, 160 qadın, 200 uşaq - cəmi 500 nəfəri qətl etmiş, 80 kişi, 56 qadın, 10 uşaq isə yaralı vəziyyətdə qaçıb canlarını qurtara bilmişlər
(Azərbaycan xalqına qarşı 1918-ci il soyqırımı, 2011:265-266).

Andranikin başçılığı ilə erməni quldurları Zəngəzur qəzasının Urud, Darabas, Ağadu, Vağudi, Arıqlı, Şukər, Məlikli, Pulkənd, Şəki, Qızılcıq, İrmis, Pəhlili, Kürdlər, Xotanan, Sisyan, Zabazadur, Çullu, Bağırbəyli, Müsəlmanlar, Qatar və digər kəndlərini dağıdaraq 500 nəfəri də qətl etmişdi (ARDA: f.1061,s.1,iş 88,v.5).

Müxtəlif qaynaqlarda verilmiş eyni məzmunlu bilgilərə, şahidlərin görüb yazdıqlarına görə, 1919-cu il noyabrın 19-da qaniçən erməni başkəsənlərindən biri – Hamazasp 40 süvari və 200 piyada əsgərlə Oxçu kəndinə gələrək onu mühasirəyə almışdı. Kənd əhalisi onları duz-çörəklə qarşılamış, yemək vermişdi. Hamazasp çörəyə əl basaraq, müsəlmanların məsciddə Ermənistan hökumətinə sədaqətlə xidmət edəcəklərinə and içəcəkləri təqdirdə ermənilərin onlara yaxşı münasibət göstərəcəklərinə söz vermişdi. Məscidə toplaşan kişilərə qəflətən hücum edən erməni quldurlar onların əksəriyyətini qətlə yetirmiş, sağ qalmış və yaralanmış müsəlmanları süngülərlə dəlik-deşik etmişdilər.



The map which was issued by the Military and Topography Department of the Caucasian Military District. Tbilisi, 1903.

Bütün bunların şahidi olmuş Allahverdi adlı birisinə ermənilər bu dəhşətli mənzərəni göstərib bilərəkdən onu sağ buraxmışdılar ki, o, qonşu müsəlman kəndlərinə gedib erməni hakimiyyətini tanımayan müsəlmanlara onları da belə tale gözlədiyini söyləsin. Sonra isə vəhşilər bütün uşaqları və qadınları bir yerə yığıb, onların başına, sənəddə göstərildiyi kimi, hətta, vəhşi xalqların tarixində belə görünməmiş müsibətlər gətirmişdilər. Kəndin böyükdən kiçiyə 1400 sakini qılıncdan keçirilmiş, gülləsiz öldürülmüşdü. Yalnız 12-13 nəfər kəndi əvvəlcədən tərk etdiklərinə görə labüd qətliamdan xilas olmuşdu. Pakizə adlı qadın ürək sarsıdan vəhşiliklərin təsiri altında əsəb sarsıntısı keçirmiş, ələ keçirdiyi xəncərlə gözəl qadınların sifətini kəsib doğramağa, öldürməyə başlamışdı ki, onlar erməni vəhşilərinin əlinə salamat keçməsinlər. Şəhrəbanu adlı qadın erməni əsgərlərin diri-diri təndirə atdıqları uşaqlarını xilas etmək üçün özünü təndirə atmış və körpə balaları ilə birgə diri-diri yanmışdı (ARDA, f.894,s.10, iş101, v.19-21).



Ermənilər qonşu Pirdavdan, Şabadin və Atqız kəndlərinin əhalisini kütləvi şəkildə qıraraq, bu kəndləri də yandırmışdılar. Şabadindən yalnız 8 kişi və 7 qadın xilas olmuşdu. Atqız kəndinin əhalisi erməni hücumlarından xəbər tutaraq qaçmağa nail olsa da, Ordubad kəndinə çatanadək 167 uşaq və qadın yolda şaxta, boranda donub ölmüşdü. Bu kəndlərin 4000 nəfərlik əhalisindən yalnız 262-sı sağ qalmışdı (ARDA, f .894, s.10, iş 101, v.19-21).

ADR-in xarici işlər naziri F.X.Xoyski Ermənistan XİN-ə göndərdiyi 10 dekabr 1919-cu il tarixli teleqramında göstərirdi ki, bir neçə gün əvvəl Tiflisdə iki hökumət arasında sülh müqaviləsi imzalanmasına baxmayaraq, erməni hərbiçiləri Oxçu kəndinin silah tutmağı bacaran kişilərini sülh yaratmaq bəhanəsi ilə karvansaraya dəvət etmiş, onların hamısı əvvəlcədən yerləşdirilmiş dinamitlərlə partladılaraq öldürülmüşdür. Qocalar, uşaqlar və qadınlar isə məsciddə doğranmışdılar (ARDA, f.894, s.10, iş 101, v.19-21).

Tanınmış erməni tarixçisi T.Haçikoğlyan erməni xalqının törətdikləri vəhşilikləri belə təsvir edirdi: «Şərəfsiz daşnak «cümhuriyyəti»nin qısa dövründə Azərbaycan, Gürcüstan və Türkiyə ilə aparılan döyüşlərdə daşnakların qanlı əlləri ilə minlərlə türkü məhv etdikləri, kəndlərini yandırıb külə çevirdikləri Zəngəzur, Şərur, Dərələyəz, Meğri, Ağbaba, Zəngibasar, Böyük Vedidəki türk kəndlərində yaşanan vəhşiliklər, qətliamlar, soyğunçuluqlar hələ də yaddaşlardan silinməyib....Əsgərlərdə yaltaqlıq, keyfiyyətsizlik, çalıb-çapmaq, başqasının hesabına yaşama, günahsız və çarəsiz insanları öldürmə psixologiyası kök atmışdı» (Xaçikolyan,1930: 4-6).

Xatırladaq ki, 1805-ci ildə çar Rusiyasının Qafqazı istilasına qədər Zəngəzur bölgəsinin də daxil olduğu Qarabağda cəmi 100 erməni yaşamışdı. (https://azertag.az/xeber/1139046) Rus işğalından sonra indiki İran və Türkiyə torpaqlarından ermənilərin Qarabağa köçürülməsinə bilavasitə cavabdeh olan rus məmurları Şavrov, Qlinka, Qriboyedovun tərtib etdikləri çoxsaylı sənədlərə, eləcə də erməni salnaməçiləri A-do (əsl adı Hovannes Ter-Martirosyan–H.A), S.Zavaryan, İ.Alibeqov və b. yazdıqlarına görə, 1823-cü ildən başlayaraq Qarabağ əyalətinə 1 milyon 300 min erməni köçürülmüş, onların bir qismi də Zəngəzurda yerləşdirilmişdi. Bununla da bölgədə köklü demoqrafik dəyişikliklərin, həm də faciələrin əsası qoyulmuşdu. Erməni köçləri bütün XIX əsr boyu davam etmişdi. 1874-cü ilin kameral siyahıyaalmalarının məlumatlarına görə Zəngəzur qəzasının 168 kəndindən artıq 42 kəndi sırf erməni, 1 kənd rus, 5 kənd isə erməni və müsəlmanların qarışıq yaşadığı kəndlər idi (Nərimanoğlu, 2016:235-236).

XIX əsrin 80-ci illərinin ortalarında qəzada qeydə alınmış 10828 həyətdə birləşmiş 70015 nəfər əhalinin artıq 36%-ni ermənilər, 63%-ni isə müsəlmanlar təşkil edirdilər. 1886-cı il ailə siyahıyaalmalarına görə Zəngəzur qəzasında əhalinin 53,3 faizini müsəlmanlar, 46, 3 faizini ermənilər təşkil edirdi. Qəzadakı 326 kəndin 81-də ermənilər yaşayırdı. Rus etnoqraf S.Zelinskiyə görə, 1886-cı ildə qəzada olan 161 dövlət kəndindən 111-i müsəlman, 49-u erməni kəndi idi. Əhalinin 38 712-i müsəlman, 30 850-i erməni idi.1890-cı ildə Zəngəzur qəzasındakı 326 kənddə 19447 həyət, 123997 nəfər əhali qeydə alınmışdır (Nərimanoğlu, 2016:238).

Zəngəzur qəzasının bu qanlı qırğınlardan sonrakı milli, etno-demoqrafik təkamülünə dair apardığı tədqiqatında rusiyalı tədqiqatçı N.Q.Volkova etibarlı mənbələrə istinadla yazırdı:“1897-ci ildə 137, 9 min əhalinin 71,2 mini (51,7%) azərbaycanlılar, 63,6 mini (46,2%) ermənilər, 1,8 mini (1,3%) kürdlər olmuşdur. 1922-ci ilin siyahıya alınmasına görə, Zəngəzurda cəmi 65, 5 min nəfər yaşayırdı ki, bunun da 56,9 mini (89,5%) erməni, cəmi 6,5 mini (10,2%) azərbaycanlı idi» (Volkova,1969:13).

1917-ci ildə Zəngəzur qəzasında müsəlmanlar 123085 nəfər (55.5%), ermənilər isə 99257-44.3 5% təşkil edirdi. 1926-cı il siyahıyaalınma göstəricilərinə görə müsəlmanların sayı təxminən 2,5 dəfə azalmış, qanlı qırğın və deportasiyadan sonra doğma evlərinə yalnız 5 min adam geri dönmüşdü (ARPİİSSA, f.277, iş 503, s.2).

Çar Rusiyası dövründə düşünülmüş şəkildə müsəlman əhali orduya çağırılmır, hərbi xidmətə aparılmır, onlara silah-sursat saxlamaq qadağan edilirdi. Əksinə, erməni əhalisi üçün gen-bol şərait yaradılırdı. Həm də bu səbəbdən çar Rusiyasının, ingilis, fransızların fəal hərbi-siyasi yardımı, himayəsi altında erməni çeteləri 1918-ci ildə Bakı, Naxçıvan, Quba, Şamaxı, Zəngəzur və digər bölgələrdə 100 mindən çox dinc əhalini qətlə yetirə bilmişdi (Azərbaycan milli-tarixi faciələri).

I Cahan savaşında böyük güclərin ermənilərə xəyanətləri müqabilində Osmanlı torpaqlarında vəd etdikləri müstəqil dövlət yaratma planları Türkün Qurtuluş Zəfəri ilə boşa çıxdı, həmin plan Qafqaza-müsəlman türklərin yaşadığı Azərbaycan ərazilərinə keçirildi. Osmanlıya qarşı sonuncu səlib yürüşləri boşa çıxanda, bu xristian güclər ssenarini dəyişərək, Naxçıvan, İrəvan, Gəncə, Qarabağ, Zəngəzur də daxil olmaqla, bu torpaqlarda yaşayan türkləri ucdantutma qırıb təmizləyib “Böyük Ermənistan”, müstəqil dövlət yaratmaları üçün ermənilərə hər cür hərbi-siyasi dəstək verdi. Yalnız Nuru paşa komandanlığında Qafqaz İslam

Ordusunun hərbi yardımı bu erməni planlarının gerçəkləşməsini puça çıxardı (Nərimanoğlu, 2012:114-122).

Rusiyanın bu dəfə "qırmızı" libasda kommunist, bolşevik qiyafəsində Qafqazı işğalı ilə Azərbaycanın, həm də Zəngəzurun növbəti faciələri başlandı. ADR ləğv edildi, milli düşüncəli insanların qətliamları, sürgünləri başlandı, tarixi türk müsəlman torpaqları erməni və gürcülərə paylandı, nəticədə ADR-in 1918-ci ildəki 113,9 min kv. km-ni əhatə edən torpaqları cəmi 2 il sonra 86,6 min km. km-ə qədər azaldı (Nərimanoğlu, 2012).

Acı təəssüflər olsun ki, I Cahan savaşında Osmanlı dövlətinin, ardınca Türkiyənin düçar olduğu ağır durum qardaş ölkəyə Azərbaycan davasını sonacan sürdürməyə imkan vermədi. 11 may - 4 iyun 1918-ci il tarixlərində keçirilən Batum konfransında Osmanlı və Zaqafqaziya seymi arasında aparılan danışıqların gedişində Türkiyə nümayəndə heyətinə başçılıq edən Dövlət Şurasının sədri və Ədliyyə naziri Xəlil bəy Menteş və Osmanlı Orduları Qafqaz Cəbhəsinin komandanı Ferik Mehmed Vehib paşa Cənubi Qafqazda Azərbaycan torpaqları hesabına ermənilərə dövlət yaratmaq imkanı yaradılmasının vacibliyini, Azərbaycanın ermənilərə müəyyən qədər ərazi güzəştə getməli olduğunu bildirdilər. Onlar güman edirdilər ki, bununla ermənilər həm Anadoludan uzaqlaşdırılacaq, həm Türkiyə-erməni münasibətləri biryolluq nizama salınacaq, həm də «erməni məsələsi» ilə bağlı Türkiyəyə qarşı beynəlxalq təzyiqlərə son qoyulacaqdır. Sədrəzəm Tələt paşa və hərbi nazir Ənvər paşa isə Cənubi Qafqazda erməni dövləti yaradılmasının əleyhinə idilər və bu məsələdə «çibanı kökündən təmizləmək» tərəfdarı idilər. Bu mümkün olmadıqda «Ermənistanın çox zəif və yaşaya bilməyəcək bir dövlət şəklində təşəkkül etməsini», «kiçik bir erməni kantonunun» yaradılmasını təklif edirdilər. Lakin, Tələt paşa və Ənvər paşanın bu təklifləri, hətta, ADR rəhbərləri tərəfindən də müdafiə olunmadı. Batum danışıqlarını ADR tərəfindən aparan M.H.Hacınski və M.Ə.Rəsulzadə də ümid edirdilər ki, ərazi güzəştləri müqabilində, yəni ermənilərə Azərbaycan torpaqları hesabına «kiçik bir kanton» yaradılacağı halda, ermənilər Azərbaycan xalqına qarşı soyqırımlarını dayandıracaqlar və bir daha ölkəmizə qarşı ərazi iddiaları irəli sürməyəcəklər. Azərbaycan tərəfi güman edirdi ki, bu addım, həm də, böyük dövlətlər tərəfindən ADR-i tanımağa kömək edəcəkdir. Lakin onların düşüncələrinin yanlış olduğu az müddət sonra özünü göstərdi (Nərimanoğlu, 2017: 63-65).

1920-1921-ci illərdə bolşevik Rusiyası tərəfindən Zəngəzurun əvvəlcə erməni silahlı qüvvələri tərəfindən işğal edilən, əhalisi soyqırımı və deportasiyaya məruz qoyulan yarıdan çox hissəsi (4505 kv.km-i) xalqın iradəsi əleyhinə alınıb Ermənistana pay verildi (Nərimanoğlu, 2017: 8-11).

SONUÇ

1992-1993-cü illərdə isə yenə də Rusiya və digər dövlətlərin xristian təəssübkeşliyi, fəal hərbi-siyasi dəstəyi ilə tarixi müsəlman türk yurdu Zəngəzur qəzası tamamilə işğal edilib azərbaycanlılardan təmizləndi və Zəngəzurun Ermənistan Respublikasının nəzarətinə keçməsi ssenarisi tamamlanmış oldu (Nərimanoğlu,2012:7). 25 ildir ki, Azərbaycanın dünya birliyi tərəfindən tanınmış ərazisinə daxil olan Dağlıq Qarabağ Muxtar Vilayəti və bu vilayətə heç bir aidiyyəti olmayan və olmamış 7 Azərbaycan rayonu da işğal altındadır, BMT Təhlükəsizlik Şurasının Azərbaycanın işğal edilmiş Dağlıq Qarabağ və digər ətraf rayonlarından çıxarılmasını tələb edən 822, 853, 874 və 884 saylı qətnamələrinin qeyd-şərtsiz

yerinə yetirilməsi barədə qərarları icrasız qalmışdır. (Azərbaycan Prezidenti İlham Əliyevin nitqi, 2018).

KAYNAKÇA

1. Azərbaycan Respublikasının Milli Atlası, Bakı, 2014.
2. Azərbaycan Respublikası Dövlət Arxivi (ARDA), fond 100, siyahı 2, iş 791.
3. Azərbaycan Respublikası Dövlət Arxivi (ARDA), fond 1061, siyahı1, iş 88, vərəq
4. Azərbaycan Respublikası Dövlət Arxivi (ARDA), fond 894, siyahı10, iş101, vərəq 19-21.
5. Azərbaycan Pespublikası Prezidentinin İşlər İdarəsinin Siyasi Sənədlər Arxivi (ARPİİSSA), fond 277, sənəd 2, iş 40.
6. Azərbaycan Pespublikası Prezidentinin İşlər İdarəsinin Siyasi Sənədlər Arxivi (ARPİİSSA), fond 277, sənəd 2.
7. Azərbaycan Prezidenti İlham Əliyevin Bakıda Qoşulmama Hərəkatının nazirlər konfransının açılış mərasimində nitqi/ https://azertag.az/print/1149992, 05.04.2018.
8. Azərbaycan xalqına qarşı 1918-ci il soyqırımı. Sənədlər toplusu. 3 cilddə, II cild, I kitab. Gəncə quberniyasında soyqırımı 1917-1920-ci illər, Bakı, Çaşıoğlu, 2011.
9. Xaçikoqlyan T.Z. 10 let armyanskoy strelkovoy divizii,Tiflis, Polit. Upravleniye KKA, 1930.
10. Nərimanoğlu H. Azərbaycanın Zəngəzur bölgəsinin Ermənistana birləşdirilməsi böyük dövlətlərin və qonşu ölkələrin Qafqaz siyasətində // GEO Strategiya, № 02 (38) mart-aprel 2017.
11. Nərimanoğlu H. XIX-XX əsrlərdə Azərbaycanın Zəngəzur bölgəsində ermənilərin azərbaycanlılara qarşı törətdiyi soyqırım və deportasiyanın demoqrafik nəticələri // European Journal of Humanities and Social Sciences, Vienna, 2017, №3.
12. Nərimanoğlu H. Erməni xisləti // "Azərbaycan" qəzeti, 31 mart 2012, s.7
13. Nərimanoğlu H. Tarix təkrar olunur, yaxud dəyişən nədir? // http://www.qafqazinfo.az/siyaset-2/tarix-tekrar-olunur-yaxuddeyisen. 03.04.2012.
14. Nərimanoğlu H. Rusiyanın Qafqazı işğal etməsi və XIX əsrdə Zəngəzur bölgəsinin demoqrafik vəziyyətində baş verən dəyişikliklər // Dövlət İdarəçiliyi: Nəzəriyyə və təcrübə, №3, 2016. 272 səh.
15. Nərimanoğlu H. TURAN Aşiqləri. Bakı, 2012, 112 səh.
16. https://az.wikipedia.org/wiki/Zəngəzur
17. http://www.azerbaijans.com/content_1040_az.html Azərbaycan milli-tarixi faciələri.
18. https://azertag.az/xeber/1139046, "Xocalı şahidləri danışır" kitabının təqdimatı olub. 22.02.2018
19. https://tr.wikipedia.org/wiki/Andranik_Ozanyan.
20. Volkova N.Q. Kafkazskiy etnoqrafiçeskiy sbornik, Moskva, 1969.

KAYAKÖY (MUĞLA - FETHİYE) HALILARI

(KAYAKÖY(MUĞLA – FETHİYE) CARPETS)

Naile Rengin OYMAN*
Emine ERDAL SİDELİ**

ABSTRACT

The art of weaving carpets in traditional Turkish arts has an important place both artistic and cultural. These propagators, which have been produced almost everywhere in Anatolia, have lost their former significance even though they came up to date with their generations. The research was conducted in order to document and analyze the examples of Fethiye Kayaköy residents, which are widely used by the local people, and to transmit them to future generations with accurate information. There have been a lot of researches about traditional textiles in and around Fethiye, but a large and informative study has not been done about Kayaköy Fires in Fethiye. The region where Fethiye Kayaköy is located and the cultural values it carries, when examined from the point of view of pile fabrics, carries the richness of the motifs, the colors used and the technical characteristics of the documents. This study is very important in terms of introducing, documenting and conveying to future generations of Fethiye Kayaköy residents. In this context, the colors, patterns, tools, materials, technicques applied to the area are available. Muğla-Fethiye Kayaköy carpets were intended to determine yarn preparation, weaving technicques, weaving technicques, motifs and local names of the materials used, colors, materials, motifs, local terms.

Key words: Handwoven carpet, Muğla-Fethiye, Kayaköy, Kayaköy carpets.

GİRİŞ

Türkler, hangi dönem ve hangi coğrafyada yaşarsa yaşasın halı dokuma sanatını ve tekniklerini geliştirmiş ve nesilden nesile aktarmışlardır. Günümüzde ise, yaşam şartlarının değişmesi hızlı tüketim, köyden kente yapılan göçler, farklı sanayi kollarının gelişmesi, tüketicilerin daha çok makine halılarına yönelmeleri, yörede sadece belli yaş grubundaki kadınların bu dokumaları yapması, gençlerin dokumaya karşı ilgisiz olmaları, ekonomik ihtiyaçlardan dolayı eski dokumaları elden çıkarmaları, dokumacılık alanında yeterli bilimsel araştırmaların olmaması yörede halıcılığın giderek unutulmasına yol açan sebeplerden bazılarıdır. Fethiye, Kayaköy halılarının belli örnekleri, çeyiz olarak yapılması sebebi ile günümüze kadar gelmiştir. Bu halılar yöre insanı için önemli bir yer tutmuş, divan örtüsünden sandalye minderine kadar kullanım alanlarında kendine yer bulmuştur.

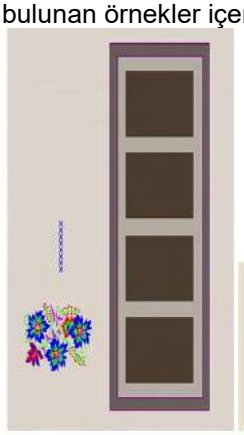
Muğla Fethiye Kayaköy halıları, alan araştırması yöntemi kullanılarak tespit edilmiştir. Tespit edilen halıların geçmişteki örnekleri ile karşılaştırma yöntemi kullanılarak geçmişten günümüze örneklerin karşılaştırması yapılmıştır. Ayrıca alan

* Doç., S.D.Ü Güzel Sanatlar Fakültesi. Geleneksel Türk Sanatları Bölümü öğretim Üyesi, Isparta.
**S.D.Ü Güzel Sanatlar Enstitüsü, .Geleneksel Türk Sanatları ASD Yüksek Lisans Öğrencisi Isparta

araştırması öncesi bölge ile ilgili kuramsal kaynaklara ulaşılmış, gerekli bilgiler kaynak araştırma yöntemi kullanılarak veriler saptanmıştır. Alan Araştırmasında sözlü ve yazılı görüşme tekniği kullanılmıştır Muğla-Fethiye, Kayaköy geleneklerinde çeyiz olarak önemli bir yere sahip olan halılar hakkında bilgi vermek ve bu halıları literatüre kazandırmak çalışmanın en önemli amacıdır.

Çalışma, Muğla Fethiye Kayaköy halılarının teknik ve sanatsal özelliklerini ve araştırma sırasında bulunan örnekler içerisinden seçilenleri kapsamaktadır.







Fotoğraf: 1 **.** Kabak Çiçeği Modeli ve yüzey şeması
Fotoğraf : 2 **.** Köşeli Göbekli Modeli ve Yüzey Şeması
Fotoğraf: 3. Madalyonlu Modeli ve Yüzey Şeması



Fotoğraf: 4 **.** Saplı Göbek Modeli ve Yüzey şeması
Fotoğraf: 5 **.** Düğmeli Modeli ve Yüzey Şeması



Fotoğraf: Fotoğraf: 6. Koç Boynuzlu Modeli ve Yüzey Şeması
Fotoğraf: 7. Bitmez Köşe Modeli ve Yüzey Şeması



DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Araştırma konusu olarak, Muğla Fethiye Kayaköy Halıları seçilmiş, alan araştırması yöntemi kullanılarak yöre halkıyla sözlü görüşmeler yapılmış ve bu görüşmeler sonucu Kayaköy halılarının, boyut, kompozisyon, motif ve teknik özellikleri belirlenmiştir. Araştırma sürecinde saptanan 62 adet halıdan 21 tanesinin katalog çalışması yapılmıştır Bu çalışmada 7 tanesine yer verilmiştir. Yörede en çok seccade ve çeyrek halı dokunmuş, artan ipler paspas ve eşiklik olarak değerlendirilmiştir. Dokumaların tamamında 'Türk Düğümü Tekniği' kullanılmıştır. Yörede incelenen ve kayıt altına alınan dokumalar evlerde halen kullanılmakta, bazıları da çocuklarına çeyiz olarak saklanmaktadır. Dokumalarda en çok kırmızı, yeşil, devetüyü, havai (mavi), kırmızı, koyu al, çömlek mavi (lacivert), siyah renkler kullanılmıştır. Yörede dokumalara çeşitli isimler verilmiş, bu isimler araştırmada belgelenmiştir. Yörede dokumayla uğraşan bireylerin, çoğunluğunun orta yaş ve üzeri olduğu saptanmıştır. Bunun nedeni olarak genç nesillerin halı dokuma sanatıyla ilgilenmemeleri, genç nüfusun daha çok okumaya yönelmeleri gibi nedenler gösterilebilir. Halı dokumacılığı: yöre insanı için bundan 50-60 yıl önce önemli bir geçim kaynağı iken bugün unutulmaya yüz tutmuş bir konumdadır. Bu anlamda, kültürel mirasımız olarak kabul edebileceğimiz yöre halısının yok olmaması ve gelecek kuşaklara aktarılabilmesi için yörede, dokumacılığın tekrar canlandırılması, istihdamın artırılması amacıyla bazı projeler yapılmalı ve hedefe yönelik çalışılmalıdır.

Yörede, halıcılığın yok olma sebeplerinden biri ve belki en önemlisi yeterli derecede kazanç sağlanamamasıdır. Dokuma bilen ve evinde halen tezgâh olan kadınlar tespit edilmeli, geçmişte halı dokumacılığı alt yapısı olanlar tekrar dokuma yapmaya teşvik edilmeli, dokuyuculara başka işler yapmaktansa halı dokuyarak daha iyi kazanç sağlayabilecekleri bir sistem oluşturulmalı bunun için, dokuma maliyetlerinin azaltılması üreticinin dokuma maliyetini karşılayabilmesi için hibeler ve uygun kredi imkânlarından faydalanabilmeleri için bilgiler paylaşılmalı, seminerler düzenlenmeli Halk Eğitim Merkezi ve çeşitli esnaf odaları proje ve finansman desteği vererek Kayaköy halısı üretimine başlayacak olan kişilerin, KOSGEB'den faydalanmaları sağlanmalıdır. Fethiye Kayaköy halılarının orijinal renkler ve motifler tek tek saptanarak kullanılan kompozisyonların çizimleri bilgisayarda dijital ortama aktarılmalı, markalaşma adına geleneksellik temel alınarak bir standarda oturtulmalıdır. Ülkemizde Meslek Liseleri ve Halk Eğitim Merkezleri gibi kurumlar dışında el becerisini ve geleneksel sanatlarımızı

geliştirmeye yönelik herhangi bir eğitim sistemi bulunmamaktadır. Gençlere, Kaya halılarını tanıtımı açısından okullarda seminerler düzenlenip bilgiler verilmeli, okul kulüpleri ve hafta sonu kurslarına el dokusu halıcılık dersleri konulmalı, Karaköy'e teknik geziler düzenlenmeli, bu kültür mirasımız gelecek kuşaklara sözlü ve yazılı olarak aktarılmalıdır. Isparta ceza evi örneğinde olduğu gibi, Fethiye cezaevinde Halı atölyeleri kurulabilir, mahkûmlara hem bir meslek öğretimi hem de ileriye dönük istihdam edilebilecekleri bir alan sağlanabilir. Üretim yapıldıktan sonraki en önemli sorun pazarlama ve satıştır. Bunun için pazarlama ve satışa yönelik kamu desteğinde bir web sayfası hazırlanmalı ve iç dış pazara yönelik ürünlerin tanıtımı yapılmalı, ürünlerin daha çok tanıtılması için, ürünlerin yurtdışındaki festivallere gönderilmesi, üreticilerin ve derneklerin fuarlara katılımlarının sağlanması, belediyeler ve İl Kültür Turizm Müdürlüğü gibi birimlerle ortak çalışmalar yapmaları ve üreticiyi bu konuda desteklemeleri büyük önem taşımaktadır. Yöresel özelliklere dikkat edilerek, dokumaların orijinaline sadık kalınıp, iç ve dış pazara yönelik satış organizasyonları yapılarak, kooperatif kurularak, dokuma atölyelerinin açılması ve evlerdeki dokumaların tekrar canlanması için teşvik edilmesi ve desteklenmesi büyük önem taşımaktadır. El halıcılığına ilgiyi artırmak için, tanıtım ve eğitim seminerleri düzenlenmeli, özel sektör ve kamu kurumları bu konuda ortak çalışmalar yapmalı ve birlikte hareket etmelidir. Bugün Fethiye merkezde, İl Turizm Müdürlüğü ve Halk Eğitim Merkezinin açmış olduğu kurslar bulunmakta, fakat bu kurslar tamamen hobi amaçlı, olup Fethiye Kayaköy halılarının gerçek örneklerini yansıtmamaktadır. Muğla ve çevresinde özellikle Fethiye Kayaköy halılarının kaybolmasını önlemek, tasarımlarını yeniden yapılarak dokunmasını sağlamak, yıpranmış ve onarılması gereken halıların, restorasyon çalışmalarını yapmak Kayaköy halıcılığına sahip çıkmak ve sektörün ihtiyaç duyduğu teknik elemanı yetiştirmek amacıyla, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Fethiye Meslek Yüksek Okulu'nda, Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü veya Halıcılık programı kurularak Kayaköy Halıları bilimsel olarak desteklenmelidir.

KAYNAKÇA

Ceylan, Macide. Ev Hanımı. (5 Ekim 2016). '*Kaya Halıları Konulu Görüşme'*, Fethiye.

Sidekli, Atik. Turizmci. (1 Eylül 2016). '*Kayaköy Halıları Konulu Görüşme'*, Fethiye.

Sidekli, Ayşe. Ev Hanımı. (1 Eylül 2016). '*Kaya Halıları Üzerine Görüşme'*, Fethiye.

Sidekli, Saffet. Ev Hanımı. (1 Eylül 2016). '*Doğal Boyamalar Üzerine Görüşme*', Fethiye.

Yıltır, Şengül. Emekli Öğretmen. (1 Eylül 2016). *'Doğal Boyamalar Üzerine Görüşme'*, Fethiye.

KAHRAMANMARAŞ AĞAÇ OYMA USTASI: YAKUP NAMLI

(KAHRAMANMARAŞ TREE CARVİNG MASTER: YAKUP NAMLI)

Merve DÜZAĞAÇ ÇOLAK*
Adem ÇOLAK**

ABSTRACT

Wood since prehistoric times; It has been a material that shows its durability, its own heat and texture. Wood is a great asset in creating many products that make life easier, more beautiful and honor our moral values. The wooden workmanship, which is among the material culture products that have been going on daily from the past, has an important place in our handicrafts. There have been many changes and developments over time in the technique of using this material. Accordingly, the traditional woodwork in Turkey is shaped by many cultural interaction and exchange.

Carving is an art that is called the beginning of human history. It is also a pure wood art that emphasizes ornamentation to create products or to design products from wood. Kahramanmaras is one of the places where the best examples of carving art are made in our country from past to present day. In Kahramanmaras there are many wood carving masters who have given this art to their hearts and made beautiful samples from each other. One of these masters is Yakup NAMLI.

Yakup NAMLI has come to the world in Kahramanmaras. The first meeting with the art of engraving was with the master Osman KAÇMIŞ in 1972. Later, this art continued with Doğan AKGÖK, NAMLI, various reliques, minbar, altar, dowry chest, etc. products have been producing for years and continue to produce. Yakup NAMLI, a wood carving master who lives in Kahramanmaras, has been introduced in this declaration.

Key words: Wood carving, Yakup NAMLI, Kahramanmaraş

GİRİŞ

Türk el sanatlarının gerek İslamiyet öncesi gerekse İslamiyet sonrası Türklerin hâkimiyet kurduğu pek çok coğrafi bölgelerdeki süsleme geleneklerinden etkilenmiş olması doğaldır. Sanatsal duygularını yaşattıkları el sanatlarında birçok kültürün izlerini bir arada ve İslam süslemeleri ile kaynaşmıştır. Ancak bu etkilenme çok kısa bir zaman dilimin de kalmış gerek renk, motif ve kompozisyon yönlerinden gerekse Türklere özgü sadelik yönünden Türk duyuş ve düşüncesinin en önemli ifade aracı haline gelmiştir. En basit gibi görünen bir oya, işleme, dokuma, çorap, ahşap, deri vb.ler el sanatları motifinin ardında binlerce yıllık kültür oluşumunun gelenekleri, görenekleri, efsaneleri inançları bulunmasına rağmen Türk kültürünün potasında erimiş yeni bir sentez ve ifade zenginliğini kazanmıştır (Akpınarlı ve Çolak, 2013: 28).

* Öğr. Gör., İskenderun Teknik Üniversitesi İskenderun Meslek Yüksekokulu El Sanatları Bölümü

** Öğr. Gör., İskenderun Teknik Üniversitesi İskenderun Meslek Yüksekokulu El Sanatları Bölümü

El sanatları insanoğlu var olduğundan beri tabiat şartlarına bağlı olarak ortaya çıkmıştır. İnsanların ihtiyaçlarını karşılamak ve korunmak amacı ile ilk örneklerini vermiştir. Daha sonra gelişerek çevre şartlarına göre değişimler gösteren el sanatları, ortaya çıktığı toplumun duygularını, sanatsal beğenilerini ve kültürel özelliklerini yansıtır hale gelerek "geleneksel" vasfı kazanmıştır. Geleneksel Türk el sanatları Anadolu'nun binlerce yıllık tarihinden gelen çeşitli uygarlıkların kültür mirasıyla kendi öz değerlerini birleştirerek zengin bir mozaik oluşturmuştur.

Tarih boyunca sayısız kültürlerin beşiği sayılan, üzerinde yaşadığımız bu topraklar bir zamanlar çok çeşitli ve zengin el sanatlarının merkezi olarak büyük bir üne sahipti. Anadolu'nun böylesi sanat merkezi olarak tanınması, üzerinde yaşayan biz Türklerin yetenekli, zevkli ve çalışkan olmasının yanı sıra, onun eşsiz coğrafi konumundan da kaynaklanmaktadır. Anadolu'nun zengin yapısını, Anadolu insanı tarafından üretilen kültür ürünleri ortaya çıkarmaktadır. Türk el sanatlarının en zengin ürünlerinden birisi ahşap sanatıdır.

Anadolu Türk Sanatı içinde önemli eserlerin verildiği bir sanat olan ahşap sanatı incelenmesi, araştırılması gereken konuların başında gelmektedir. Türklerin geliştirdikleri ahşap sanatında motif, şekil, değişik kompozisyonlar, teknik ve malzeme kullanımının büyük rolü vardır. Bunu cami içerisindeki minber, mihrap, kürsü ve kapılarda görmekteyiz.

Ağacın oyularak, yontularak, işlenerek süs ve kullanım eşyası biçimi almasına ahşap işçiliği denilmektedir. Türkler Orta Asya'dan beri ahşap sanatını uygulamış göçebe yaşamdan yerleşik düzene geçtikten sonra daha kalıcı eserler vermeye devam etmişlerdir. Osmanlı dönemine kadar olan ve Selçuklu dönemini de kapsayan zaman diliminde, cami minberleri, kapı ve pencere kanatları, sandukalar, Kur'an mahfazaları ve rahleler ahşap işçiliğinin çok gelişmiş olduğunu göstermektedir. Türk ahşap sanatında en çok ceviz, elma, armut, abanoz, gül ve sedir ağaçları malzeme olarak kullanılmıştır (Genç ve Düzağaç Çolak, 2016).

Türk toplumlarında oldukça önemli bir yere sahip olan ahşap oymacılığı son zamanlarda yurdumuzda üretimi azalan geleneksel el sanatlarımızdan birisidir. Kahramanmaraş, Konya, Tokat, Rize vb. illerde ahşap oymacılığı az da olsa devam etmektedir. Çeşitli sebeplerle bu sanata devam etmeyen ya da hala direnerek ahşap oymacılığını meslek olarak sürdüren pek çok usta ve sanatkâr bulunmaktadır. Bu ustalardan birisi de Kahramanmaraş ilinde yaşayan Yakup NAMLI'dır.

YAKUP NAMLI'NIN ÖZGEÇMİŞİ

Ahşap oyma ustası Yakup NAMLI, 1957 yılında Kahramanmaraş'ta dünyaya gelmiştir. İlk ve Ortaöğretimini Kahramanmaraş'ta tamamlamıştır. İlk ustasının Osman Kaçmış olduğunu ve daha sonra kalfalığını ise Doğan AKGÖK ustanın yanında yaptığını belirtmektedir. Namlı'nın el sanatına ilk başlangıcı 15 – 16 yaşlarında olmuştur. Lise eğitiminden sonra usta Hukuk Fakültesini kazanmış ancak o dönemki siyasi olaylardan dolayı 3. Sınıftan terk etmek zorunda kalmıştır. Bu süre zarfında ahşap oymacılığını da hiç bırakmamış olan Yakup usta, okulu bıraktıktan sonra da tamamen kendisini bu mesleğe adamıştır.



Fotoğraf 1. Yakup NAMLI

YAKUP NAMLI'NIN KULLANDIĞI ARAÇ VE GEREÇLER

Yakup ustanın ağaç oyma yapımında kullandığı araçlar arasında Hizar, Planya, Freze, Dekopaj aleti, Matrak, İskarpela, Zımba, Bıçkı, Testere, Zıvana, Zavye, Ağaç gönye, Çekiç, Ağaç tokmak, Ağaç tezgâh, vb. basit el araçları bulunmaktadır. Günümüze geldikçe teknolojinin gelişmesi ile birlikte bazı ürünlerin yapımında da teknolojik makinelerden yararlandığını belirtmektedir.



Fotoğraf 2. Ahşap oymada kullanılan araçlar

Usta oymacılıkta çoğunlukla ceviz ağacını tercih etmektedir. Bunun sebebini cevizin dokusunun oymaya yatkın olmasından ve kerestelerinin farklı desen ile farklı renkler içermesi olarak belirtmektedir. Ceviz ağacında kahve, sütlü kahve, kızıl kahve ve koyu kahvenin çeşitli desen ve renk tonlarına ulaşabilmektedir.



Fotoğraf 3. Ahşap oymada kullanılan ceviz kütüğü

AĞAÇ OYMA YAPIM AŞAMALARI

Yakup NAMLI yapacağı ürün için ilk önce ağaç seçimi yapmaktadır. Ağaçları genellikle tüccarlardan almakta ve kütük haline getirmektedir. Kütükleri kullanacağı ölçülerde hizar makinesinde biçmektedir. Bu işlemi dikine ya da enine şeklinde uygulamaktadır. Ağaçların kurutulması esnasında uçlarında çatlak veya

kırılmalar olabilir. Bu çatlak veya kırıklar işleme başlamadan önce mutlaka düzeltilmelidir.



Fotoğraf 4. Hizar makinesi

Düzeltilerek oyma yapılacak şekle getirilen ahşap üzerine ölçüleri alınarak motif şablonları yerleştirilir. Bu şablonlar genellikle kalın ve dayanıklı mukavvalardan yapılmaktadır. Motif şablonu yüzeye yerleştirilirken kompozisyonu yapılacak malzemenin ebatlarına göre yüzeye uygun uygulamaları bizzat Yakup usta yakın gözleme alarak incelemekte, şablonun hatasız olarak seçilen örneğine ait çizim işlemini tamamlamaktadır.



Fotoğraf 5. Motif şablonları

Motifler çizdikten sonra oyma kalemi iskarpela ile belirleme işlemine geçmekte ve yüzeye çizilen motifleri enine – boyuna aynı şablonu düz ya da ters çevirerek çizimleri tekrarlamaktadır. Daha sonra el frezesiyle boşaltma işlemi yapmakta, bazen de tırnak kalemi ile çizgi yüzeylere dönüştürme yapmaktadır. Bu işleme de yüzeysel oyma işlemi denilmektedir. Oyma kalemi ile işlem yapılan yüzeye ağaç tokmak kullanılarak iz açma işlemi uygulamaktadır. İz açma işleminden sonra oyma kalemi ile derinleştirmeler yapmakta, aradaki fazlalıkları da düz kalemler ile almaktadır. Bu şekilde oyma sırasında oluşan tozlar ve kırıntılar boşaltılarak temizleme işlemini yapmış olduğunu belirtmektedir. Motifler oluşturulduktan sonra daha belirgin, derin ve net görünüme kavuşmaları için kumlama işlemine geçilir.




Fotoğraf 6. Oyma işleminde ayrıntıların yapımı

Zımba ve çekiç kullanılarak yapılan kumlamada, zımbalanan yüzey iyice temizlenir ve pürüzsüz hale getirilir, yüzey temizliği ve son rötuşlardan sonra çatım işlemine geçilir. (Kapak yapımı, dilme çakımı, menteşe, kilit, ayakların tabanla birleştirilmesi bu aşamada yapılır) Çatım işleminden sonra vernikleme işlemleri başlatılır. (Astar dolgu, zımpara, esas vernik sırası takip edilir.) Verniklemede genel olarak tiner ile inceltilen parlak ya da mat vernik kullanılır (Akpınarlı ve arkadaşları, 2014).

Yakup usta, vernikleme işleminden sonra ürüne gomalak cilası sürmektedir. Gomalak cilasını ispirto yardımıyla incelttiğini belirtmektedir. Gomalak cilasını yüzeye yedirerek yavaş yavaş ve uzun süre sürmektedir. Usta tahta yüzeyin cilayı özümsemesine gereken özenin gösterilmesi gerektiğini belirtmektedir. Cilalama işleminden sonra ürünü kurumaya bırakmaktadır.



Fotoğraf 7. Vernik ve cilalama

Yakup NAMLI yapmış olduğu ürünlerin haricinde çok eski yıllarda padişah tahtı siparişi alıp yaptığını ve bu tahtın şuan İstanbul ilinde bir müzede sergilendiğini duyduğunu belirtmiştir. Ayrıca Mardin valiliğine, valinin kullanımı için de tamamen kendi işçiliği olan büyük bir çalışma masası yapmıştır.

Yakup usta kendisine her zaman Kahramanmaraş'ın en önemli ahşap ustalarından olan Osman KAÇMIŞ ve Doğan AKGÖK'ü örnek aldığını belirtmektedir. Onların bir usta değil birer üstat olduklarını söylemektedir. Ayrıca bir ustanın yapmış olduğu eserlerini sürekli takip etmesi gerektiğini de belirtmiştir.

Namlı birkaç sergiye eserleri ile katılmıştır. Ancak bu tarz sergilere ya da fuarlara çok fazla katılmayı düşünmediğini söylemiştir. Sergilere katılmak istememesini de kendilerinin zanaatkar olduklarını, tüm güçlerini, vakitlerini, enerjilerini bu işten gelir elde etmek için harcamalarına bağlamaktadır. Uzun yıllar bu işe gönül veren Yakup usta birçok çırak yetiştirmiş ve günümüzde ustalık yapmalarına olanak sağlamıştır. Şuan da yanında özellikle çizimlerini çok

beğendiği bir kalfası olduğunu ve onun bu mesleği layıkıyla devam ettireceğini belirtmektedir. Bu sanat için insanın içerisinde bir sevgi olması gerektiğini, yoksa bu sanatın yapılamayacağını söylemektedir.

SONUÇ

Anadolu'nun her yerinde çeşitli özelliklerle karşımıza çıkan el sanatı ürünleri, bu işe gönül veren ustalar tarafından icra edilmektedir. Ustaların tecrübe, tasarım gücü ve el becerileriyle gelişip güzelleşen ve birçoğunun kaybolma aşamasında olan bu sanat kollarının, yeterli kazanç sağlayamayan, hatta bazen ürünlerini değerinin altında satmalarına rağmen sanatlarını bağlılıkla sürdüren ustaların araştırılarak, özgün çalışmalarıyla literatüre kazandırılması büyük önem taşımaktadır. Bu bildiride ahşap oyma sanatına gönül veren ve bu sanattan geçimini sağlayan, Yakup NAMLI tanıtılmış, ağaç oymacılığının yapım aşamaları ve ürünleri belgelenmiştir.

KAYNAKLAR

Akpınarlı, H. F., Baykasoğlu, N., Kurt, G.,Yılmazoğlu, İ. H., Yıldız, E. (2014) **"Kahramanmaraş El Sanatları"**, Kahramanmaraş Belediyesi Yayınları, Ankara.

Akpınarlı, H. F., Çolak, A. (2013). Kahramanmaraş El Sanatlarının Sorunları ve Çözüm Önerileri. Uluslararası Türk ve Dünya Kültüründe Kahramanmaraş Sempozyumu Bildirileri. Kahramanmaraş Belediyesi Yayınları Yayınları, 27 – 36, Kahramanmaraş.

Genç, Y., Düzağaç Çolak, M. (2016). Rize'deki Ağaç Oyma ve Kündekari Ustası: Lütfi Köse. VI. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi/Sanat Etkinlikleri Sempozyumu Bildirileri Cilt 2. Özhür Ofset Matbaacılık, 821 – 826, Konya.

Görüşme

Namlı, Köse (2018). Ahşap Oyma Ustası, Merkez / KAHRAMANMARAŞ.

19. OTURUM (19. SESSION)-A Salonu (A Hall)
Oturum Başkanları (Session Moderators):
Prof. Dr. Ali Selçuk BİRİCİK-Dr. Öğr. Üyesi (Assist. Prof. Dr.) Eda TOK

SİLLE YÖRESİ CAMİ VE MESCİTLERİNDEKİ AHŞAP MİHRAPLAR

(WOODEN MIHRAPS in SILLE REGION MOSQUES and MESCIDS)

Mustafa ÇETİNASLAN[*]
Sariye UÇAR[**]

ABSTRACT

The woodworking, which has rich examples in Anatolia, is one of the important branches of Turkish decorative arts. The wooden decoration that developed with the Seljuks in Anatolia and formed a unique style, continued to develop and produce various examples during Beyliks and Ottoman periods. The woodworking, which has a wide area of use in religious architecture, has produces rich examples with elements such as mihrab, minbar, ambo, lectern and window lid.

Sille region, which is located in the Selcuklu district of Konya, has been an important settlement throughout history. This importance of the region is emphasized with buildings and reinforcement elements used in these buildings. The mihrabs and minbars, which are among the most important reinforcement elements of the mosques, are the most painstaking examples of woodworking in Sille mosques.

The present paper introduces the wooden mihrabs of seven extant mosques in Sille in terms of art history methods and criteria. These mosques, which present the characteristics of late Ottoman architecture and art, are among the important examples of woodworking.

It has been observed that these buildings, which are being protected by restoration works in recent years, have changed in terms of the form and decoration features. For this reason, the present paper will compare the pre and post restoration states of the mihrabs and try to emphasize their original features. Additionally, the mihrabs discussed will also be compared to similar examples in Konya region. Thus, besides defining of the decoration techniques and sense in wooden mihrabs in Sille mosques, we will try to present the contributions of local culture and artists to woodworking.

GİRİŞ

Konya'nın Selçuklu ilçesi sınırları içerisinde yer alan Sille, tarihin ilk çağlarına kadar uzanan köklü bir geçmişe sahiptir. Anadolu'nun fethi ile birlikte Türk-İslam yerleşkesi niteliğine kavuşan Sille, bu dönemden sonra özellikle Osmanlı Devleti zamanında gerek dini gerekse sivil mimari yapıları ile imar edilmiştir.

Bu köklü yerleşmeden günümüze ulaşan yapı gruplarının başında cami ve mescitler gelmektedir. Nitekim yerleşmenin önemi inşa edilen yapılar ve bu yapılarda kullanılan donatı elemanları ile de vurgulanmıştır. Camilerin en önemli iç donatı elemanları arasında yer alan mihraplar, Sille camilerinde ahşap işçiliğinin itinalı örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu bildiride Sille'de günümüze kadar ulaşabilmiş yedi cami ve mescidin ahşap malzemeden yapılmış altı mihrabı ve üç mihrabiyesi tanıtılacaktır. Osmanlı Devleti'nin geç dönemlerine tarihlenen bu cami ve mescitler, aynı zamanda ahşap direkli ve üst örtülü camiler olarak da dönemin kültür ve sanat anlayışını ortaya koymaktadırlar.

Camilerde kıble yönünü belirten ve genellikle duvara oyulan bir niş halindeki mihrap ve mihrabiyeler taç, çerçeve, alınlık, köşelik, kavsara, niş, sütunce gibi birimlerden

[*]Doç. Dr., Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Konya.
[**] Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi.

oluşmaktadır[1]. İşlevsel özelliğinin yanında simgesel boyutu ile de cami tasarımına katılan mihraplar Hz. Muhammed'in İslam inancında ilk imam olduğunu anımsatmak ve duvara oyulan niş şekliyle de toplu namazlarda O'nun manevi varlığını ve liderliğini sembolleştirmek gibi bir işlev de üstlenmiştir (Bozkurt, 2014: 198).

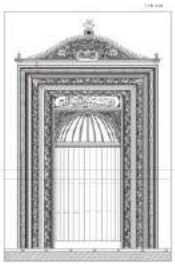
SİLLE CAMİ VE MESCİTLERİNDEKİ AHŞAP MİHRAPLAR

Sille Ak Mahalle'de eğimli bir arazide yer alan **Ak Camii**, giriş kapısının üzerinde yer alan yatay dikdörtgen kitabedeki "*Maşaallah 1217*" ibaresine göre 1217/1803 yılına tarihlenmektedir. Cami mihraba dikey yönde uzanan üç ahşap direk dizisi ile dört sahna ayrılmış enine dikdörtgen planlı bir harim ile yine ahşap direklerle taşınan yazlık mekân/son cemaat yerinden oluşmaktadır.

Caminin güney beden duvarının doğu kenarına yakın olarak yerleştirilmiş olan yarım daire planlı bir nişe sahip olan mihrap, 2,70 x 4,70 m ölçülerinde düşey dikdörtgen bir alanı kaplamakta ve öne doğru çıkıntı yapmaktadır. Mihrap yarım küre şeklinde bir kavsara ile örtülmüştür. Ajur tekniğiyle hazırlanmış olan yarım daire formlu kemerin köşelikleri bitkisel motiflerle bezenmiştir. Mihrap çerçevesi üç ana kuşak ve bu kuşakları sınırlandıran silmelerden oluşmaktadır. En dışta yer alan kuşakta stilize lale motifleri küçük dairelerle birlikte kullanılırken, ikinci kuşakta yapraklı kıvrım dallara yer verilmiştir. Üçüncü kuşakta ise kıvrım dalların içerisi stilize lale motifleri ve beş yapraklı çiçekler ile doldurulmuştur. Mihrabın bütün kuşaklarında yuvarlak satıhlı oyma ve ajur teknikleri ile hazırlanmış olan motifler çakma tekniğiyle zemine sabitlenmiştir. Dıştan testere dişleri ile çevrelenmiş tacın yüzeyinde yapraklı kıvrım dalların oluşturduğu girift bir süsleme görülür. Tacın kenarlarında ve cephe ortasında birer alem yer almaktadır. Kenarlarda bulunan alemler küre biçiminde iken, cephe ortasında yer alan alem altta çok kollu bir rozet üstte ise hilal ve beş kollu yıldızla sonlanmıştır. Tacın ortasında ise yatay dikdörtgen bir çerçeve içerisinde celi sülüs hatla *Sâhibu'l hayrat Selâm oğlu el-Hâc Mehmed / 11 Sad sene 1281* yazılı bir kitabe bulunmaktadır. Bu kitabeden anlaşıldığı üzere mihrap 16 Temmuz 1864 tarihinde Hacı Mehmet tarafından yaptırılmıştır. Alınlıkta ise mihrap ayetine yer verilmiştir (Kur'an-ı Kerim, Bakara Suresi, 149. Ayet). Mihrap ayetinin her iki yanında birer gülbezek motifine yer verilmiştir.



Fotoğraf 1: Ak Camii Mihrap görünüşü.



Çizim 1: Ak Camii mihrap çizimi (Selçuklu Belediye Arşivi'nden).

Ak Camii'nin son cemaat yerinin güney duvarı ortasında yer alan mihrabiye 1,23 x 3,50 m ölçülerinde düşey dikdörtgen biçimlidir. Yarım daire planlı nişe sahip olan mihrabiyenin kavsara bölümü yarım küre formundadır. Kemer bitkisel motiflerin işlenmesiyle dilimli bir formda oluşturulmuş olup köşelik yüzeylerinde de kıvrım dallı bitkisel motiflerle bezenmiştir. Mihrabiye çerçevesi dört süsleme kuşağından oluşmaktadır. En dıştaki ince

[1] Mihrabiye, yapıdaki ana mihrabın dışındaki ve genellikle son cemaat yeri/ yazlık bölümlerde yer alan ve genellikle ana mihraba göre daha küçük boyutlu olarak yapılmış ikincil mihrapları tanımlamaktadır.

kuşak, üst üste dizilmiş yatay çizgilerle hareketlendirilmiştir. İkinci kuşak yan yana sıralanmış üç adet stilize palmet motifi ile başlayıp, kıvrımlarla devam ederek bir şemse motifi oluşturan süsleme kompozisyonunun tekrarlanmasından oluşmaktadır. Bu şemsenin içerisi yine kıvrım dallar ve altlı üstlü yerleştirilmiş olan stilize palmetler ile bezenmiştir. Üçüncü kuşak baklava dilimlerinden oluşurken, en içte yer alan dördüncü kuşak ise balık sırtı motifleri ile süslenmiştir. Mihrabiye kuşaklarında yuvarlak satıhlı oyma ve ajur tekniği ile hazırlanmış olan motifler çakma tekniği ile zemine yerleştirilmiştir. Mihrabiyenin taç bölümü ise üçgen formlu olup yüzeyi yuvarlak satıhlı oyma ve ajur teknikleri ile hazırlanan yapraklı kıvrım dallar ve beş yapraklı çiçekler ile kaplanmıştır. Taç cephe ortasında yer alan altta çok kollu bir rozet uygulaması ile üstte hilal ve beş kollu yıldızdan oluşan bir alemle tamamlanmıştır. Restorasyon öncesi ve sonrası fotoğraflarında yağlı boya temizliğinin yapıldığı ve taç kısmındaki eksikliklerinin tamamlandığı görülmektedir.



Fotoğraf 2: Ak Camii mihrabiyesinin görünüşü.

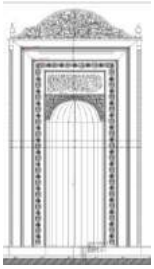


Çizim 2: Ak Camii mihrabiyesinin çizimi (Selçuklu Belediye Arşivi'nden).

Yapım tarihi hakkında yazılı bir bilgi bulunmayan **Çay Camii** mimari ve süsleme özellikleri, mihrap, minber ve vaaz kürsüsü ile Konya çevresinde yer alan 19. yüzyıl ahşap direkli camileri ile yakın benzerlik içerisindedir. (Şimşir, 2014: 316-317). Cami iki ahşap direk dizisi ile üç sahna ayrılmış derinlemesine dikdörtgen planlı bir harim ile ahşap direklerle taşınan bir son cemaat yerinden oluşmaktadır.



Fotoğraf 3: Çay Camii Mihrap görünüşü.



Çizim 3: Çay Camii mihrap çizimi (Selçuklu Belediye Arşivi'nden).

Caminin güney beden duvarının ortasına yerleştirilmiş olan yarım daire planlı bir nişi bulunan mihrap 2,16 x 4,26 m ölçülerinde düşey dikdörtgen bir alanı kaplamakta ve öne doğru çıkıntı yapmaktadır. Mihrap nişi yarım küre formlu bir kavsara ile örtülmüştür. Yarım daire formlu olan kemer ajur tekniği ile hazırlanmış olup, kemer köşelikleri kıvrım dallar ile bezenmiştir. Mihrap çerçevesi üç kuşaktan oluşmakta olup, süsleme yalnızca en içte yer alan kuşakta bulunmaktadır. Bu kuşakta yuvarlak satıhlı oyma ve eğri kesim teknikleriyle hazırlanıp, içleri ajur tekniği ile boşaltılmış iki yaprak ve bir gövdeden oluşan on iki yapraklı çiçek motiflerinin tekrarından oluşan süslemeler zemine çakılmıştır. Süslemenin yoğunlaştığı bir diğer bölüm olan ve yanlarda iki adet silindirik gövdeli birer alemle sonlanan taç yüzeyi ise yine eğri kesim, yuvarlak satıhlı oyma-düz satıhlı oyma ve ajur tekniklerinde hazırlanmış iç içe geçen yapraklı kıvrım dallardan ve dört yapraklı çiçeklerden oluşan bir süsleme kompozisyonuna sahiptir. Hazırlanmış olan bu motifler zemin üzerine çakılmıştır. Bitkisel

süslemenin yanında kitabelik bölümünde Hattat Hüseyin Öksüz'ün imzasını taşıyan celî sülüs hat ile mihrap ayeti yazılıdır (Kur'ân-ı Kerîm, Bakara Suresi, 149. Ayet).

Karataş Camii, Sille Vadisinin üst tarafında eğimli bir arazi üzerinde, ismini verdiği mahallede yer almaktadır. İnşa tarihi kesin olarak bilinmese de camiye yapılan bir imam atamasına göre caminin 1196-1197 / 1782-1783 yıllarında kullanıldığı anlaşılmaktadır (Şimşir, 2014: 318-319). Cami iki ahşap direk dizisi ile üç sahna ayrılmış enine dikdörtgen planlı bir harim ile ahşap direklerle taşınan bir son cemaat yerinden oluşmaktadır[2].



Fotoğraf 4: Karataş Camii Mihrap görünüşü.

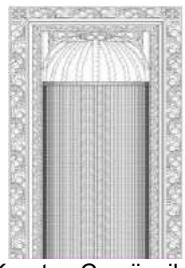


Çizim 4: Karataş Camii mihrap çizimi (Selçuklu Belediye Arşivi'nden).

Caminin güney beden duvarının ortasında bulunan mihrap 1,92 x 3,74 m ölçülerinde, yarım daire planlı bir nişe sahip olup düşey dikdörtgen biçimlidir. Mihrap nişi yarım küre formlu kavsara ile örtülmüştür ve kemer yarım daire formlu olup ajur tekniği ile oluşturulmuştur. Kemer köşelikleri ise yapraklı kıvrım dallarla bezenmiştir. Mihrap çerçevesi üç ana kuşak, iki ince kuşak ve aralarında kalan düz silmeli bölümlerden oluşmaktadır. En dışta kalan kuşakta koyu mavi zemin üzerine iki yaprak ve bir gövdeden oluşan on iki yapraklı çiçek motiflerine yer verilmiştir. İkinci kuşakta ise zemin rengi olarak kırmızı tercih edilmiştir. S şeklinde kıvrım yapan dallar arasına yaprakların iç içe sıralanmasıyla oluşturulan stilize çiçek motifleri yerleştirilmiştir. Bu kuşağın yanında ince bir şerit halinde yeşil renkli baklava dilimleri görülmektedir. Yeşil zeminli diğer kuşakta ise yapraklı kıvrım dalların birbirini kesmesiyle oluşturulmuş sarmaşık ve aralarında yer alan stilize lale ve dört yapraklı çiçek motifleri işlenmiştir. Kırmızı zeminli son kuşak ise balıksırtı motiflerine sahiptir. Kuşaklarda bulunan motifler yuvarlak satıhlı oyma ve eğri kesim tekniklerinin birlikte kullanılmasıyla hazırlanmıştır. İçleri ajur tekniği ile boşaltılan motifler ahşabın özgün renginde bırakılmış buna karşın boyalı zeminlere çakılarak zengin bir tonlama elde edilmiştir. Mihrap tacında boyalı zemin üzerine yuvarlak satıhlı oyma, oluklu oyma, eğri kesim ve ajur teknikleri kullanılarak hazırlanmış olan iç içe geçmiş yapraklı kıvrım dal motifleri çakma tekniği ile çakılmıştır.



Fotoğraf 5: Karataş Camii mihrabiyesinin



Çizim 5: Karataş Camii mihrabiyesinin

[2] Restorasyon öncesinde oldukça harap bir halde olan cami, yapılan restorasyonlarla günümüze kadar ulaşabilmiştir. Fakat çevresinde herhangi bir yerleşim olmadığı için cemaat azlığından dolayı günümüzde yalnızca Ramazan aylarında teravih namazları için açılmaktadır.

görünüşü. çizimi (Selçuklu Belediye Arşivi'nden).

Karataş Camii'nin son cemaat yerinde bulunan mihrabiye 1,14 x 2,36 m ölçülerinde yarım daire planlı bir nişe sahip olup düşey dikdörtgen bir alanı kaplamakta ve öne doğru çıkıntı yapmaktadır. Mihrabiye nişi basık bir kavsara ile örtülmüştür. Basık formlu kemer köşelikleri yapraklı kıvrım dallar ile bezenmiştir. Mihrabiyenin çerçevesi iki kuşaktan oluşmaktadır. Bu kuşaklar yuvarlak satıhlı oyma, eğri kesim ve ajur teknikleri ile hazırlanmış olan yapraklı kıvrım dalların zemine çakılması ile oluşturulmuştur. Mihrabiyenin restorasyon öncesi eksik olan bölümleri restorasyon çalışmalarında tamamlanmıştır.

Mormi Kurtuluş Camii, Sille'nin kuzeybatı yamacında, Kurtuluş Mahallesinde yer almaktadır. Caminin yapım tarihi ile ilgili olarak kaynaklarda doğu dış cephe duvarında sülüs hat ile "*Maşallah 1209*" yazılı bir kitabeden bahsedilmektedir (Özönder, 1998: 66; Sarıköse, 2009: 162). Günümüzde yerinde olmayan bu kitabeye dayanarak cami 1209/1794-1795 yılına tarihlenmektedir[3]. Cami iki ahşap direk dizisi ile üç sahna ayrılan yaklaşık kare planlı bir harim ile ahşap direklerle taşınan bir son cemaat yerinden oluşmaktadır.

Caminin güney beden duvarının ortasında yer alan mihrap 1,86 x 3,50 m ölçülerinde olup düşey dikdörtgen formludur ve öne doğru çıkıntı yapmıştır. Mihrap nişi yarım küre formundaki kavsara ile örtülmüştür. Kavsaranın iç yüzeyi stilize selvi motifiyle, alt tarafında yer alan yatay kuşak ise çiçek motifleriyle süslenirken; yarım daire formlu kemeri ve köşeliği ise ajur tekniğinde yapılmış bitkisel motiflerle bezenmiştir. Mihrap çerçevesi üç süslemeli kuşak ve aralarında yer alan silmelerden oluşmaktadır. En dışta kalan kuşak düz satıhlı oyma tekniği ile yapılmış dikdörtgenlerin çapraz olarak sıralanmasıyla hareketlendirilmiştir. İkinci kuşak yapraklı kıvrım dallar ve uçlarındaki stilize çiçeklerle bezenirken üçüncü kuşak ise zencirek motifleriyle süslenmiştir. Bu iki kuşakta da yuvarlak satıhlı oyma ve eğri kesim teknikleri kullanılmıştır. Tacın yüzeyi yuvarlak satıhlı oyma, eğri kesim ve ajur teknikleri ile hazırlanan yapraklı kıvrım dallar arasında düz satıhlı oyma ve ajur teknikleri ile hazırlanmış olan altı kollu Mühr-ü Süleyman motifinden ibarettir[4]. Mühr-ü Süleyman motifinin içerisinde "*sene 1258*" yazılıdır. Bu tarih kitabesine göre mihrap 1258/1842-1843 yaptırılmıştır. Taç altta hilal motifi üstünde ise daire içerisinde yer alan altı kollu yıldız ve üzerinde iki yapraklı stilize çiçekle sonlanmıştır. Alınlıkta mihraba sonradan eklenen mihrap ayeti (Kur'ân-ı Kerim, Âl-i İmrân Suresi, 37. Ayet) yazılıdır (Özönder, 1998: 66).



Fotoğraf 6: Mormi Camii Mihrap görünüşü.



Çizim 6: Mormi Camii mihrap çizimi (Selçuklu Belediye Arşivi'nden).

[3] Caminin doğu duvarında yer alan bir kitabede "sene 1258" ibaresi geçmektedir. Mihraptaki 1258 tarihi ile bu kitabe birlikte değerlendirildiğinde yapının 1209/1794-95 tarihinde yapıldığı 1258/1842-43 yılında onarım geçirdiğini söylemek mümkündür (bkz. Şimşir, 2014: 309).

[4] Taçta yer alan mühr-ü Süleyman motifi yapılan onarımlarda sıvanarak kapatılmış ve onun yerine kabara şeklinde işlenmiş stilize çiçek ve yaprak motifleri yerleştirilmiştir. Son restorasyonda yağlı boya temizleme çalışmaları esnasında üzeri sıvanmış Mühr-ü Süleyman motifi tekrar gün yüzüne çıkarılmıştır.

Sille'de Orta Mahallede yer alan **Orta Camii** doğu duvarındaki kitabesine göre 1241/1826 yılında inşa edilmiştir. Nitekim 25 Zilkade 1305/4 Ağustos 1888 tarihli arşiv kaydında da yapının mescit olarak kullanıldığı belirtilmektedir (Sarıköse, 2009: 176). Derinlemesine dikdörtgen bir alanı kaplayan caminin harimi iki ahşap direk dizisiyle üç sahna ayrılmış olup, son cemaat yeri yoktur.



Fotoğraf 7: Orta Camii Mihrap görünüşü.



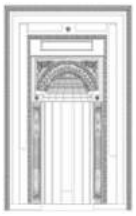
Çizim 7: Orta Camii mihrap çizimi (Selçuklu Belediye Arşivi'nden).

Caminin güney beden duvarının ortasında yer alan yarım daire planlı niş çevresinde gelişen mihrap 2,06 x 3,45 m ölçülerinde düşey dikdörtgen formlu olup öne doğru çıkma yapmıştır. Mihrap nişi yarım küre formunda bir kavsara ile örtülmüştür. Ajur tekniği ile oluşturulan yarım daire formlu kemer köşelikleri yapraklı kıvrım dallar ile bezenmiştir. Mihrap çerçevesi beş süslemeli kuşaktan ve aralarda kalan silmelerden oluşmaktadır. En dıştaki kuşak yuvarlak satıhlı oyma tekniği ile yivlendirilmiş silindir gövdeli bir sütunce ile sınırlandırılmıştır. İkinci kuşakta yuvarlak satıhlı oyma ile ajur tekniklerinin birlikte kullanılmasıyla oluşturulmuş üst üste sıralanmış olan küçük daireler ve bunların üzerinden geçen bir çıtaya yer verilmiştir. Üçüncü kuşakta ise yuvarlak satıhlı oyma ve ajur teknikleriyle oluşturulan yapraklı kıvrım dal süslemesi, bu kuşağın yanında yer alan ince kuşakta ise baklava dilimleri bulunmaktadır. En içte yer alan beşinci kuşak üzerinde ise celi sülüs hat ile yazılmış besmele ile başlayan "*Ayet'el Kürsi*" yer almaktadır. Mihrap tacında da yuvarlak satıhlı oyma, eğri kesim, oluklu oyma ve ajur teknikleri ile hazırlanmış olan yapraklı kıvrım dallar arasına düz satıhlı oyma tekniği ile Mühr-ü Süleyman motifi yerleştirilmiştir. Motifler çakma tekniği ile zemine çakılmıştır.

Kârhâne Mahallesinde yer alan **Subaşı Karhane Camii**, Sultan Alaeddin Keykubad'ın vakıf arazisi üzerine inşa edilmiştir (Özönder, 1998: 66). İnşa tarihi hakkında kesin bir bilgi bulunmayan cami, giriş kapısı üzerinde yer alan ahşap üzerine oyularak kenarları yapraklarla süslenmiş olan kitabesinde "*Sâhibu'l-hayrât Hacı Musa kızı Hatîce rûhuna fâtiha nun sene 1290*" üstte yer alan kare formlu mermer kitabede ise eski ve yeni harflerle: "*Ashâb-ı hamiyet tarafından yeniden inşâ edilmiştir. 5 zilka'de 1374-25.06.1955*" *yazılıdır.* Bu kitabelere göre Hatice Hanım tarafından Ramazan 1290/Ekim-Kasım 1873 tarihinde onarılan cami, son olarak 25 Haziran 1955 yılında hayırseverler tarafından yeniden inşa ettirilmiştir. Cami kare planlı bir harim ve dört ahşap direğin taşıdığı bir son cemaat yerinden oluşmaktadır.



Fotoğraf 8: Subaşı Karhane Camii Mihrap görünüşü.



Çizim 8: Subaşı Karhane Camii mihrap çizimi (Selçuklu Belediye Arşivi'nden).

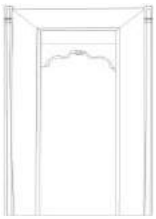
Caminin güney beden duvarının ortasında yer alan mihrap 2,20 x 3,10 m ölçülerinde düşey dikdörtgen formludur. Mihrap nişinin üzeri sekizgen planlı olup, yatay profillerle hareketlendirilmiş olarak tasarlanmış ve yarım küre biçimli kavsara ile örtülmüştür. Yarım daire planlı kavsara kemeri üç kademeli olarak tasarlanmıştır. Ajur tekniğiyle hazırlanmış olan kemerin alt kısmında ilmeklerle birbirine bağlanan yarım daireler, ikinci kuşakta stilize kelebek motifleri ve üçüncü kuşakta ise dallarla birbirine bağlanan stilize motifler yer almaktadır. Mihrap çerçevesi dört süslemeli kuşak ve aralarında yer alan düz silmelerden oluşmaktadır. En dışta yer alan kuşakta yuvarlak satıhlı oyma tekniği ile hazırlanmış enine gelişim gösteren rumi tepeliklerinin birbirine dallar ile bağlandığı görülmektedir. İkinci kuşak ise stilize palmet ve selvi motifleriyle ardışık olarak süslenmiş ve altın yaldızla boyanmıştır. Ortadaki üçüncü kuşakta ise mihrabı üç yönden kuşatan, yuvarlak satıhlı oyma tekniği kullanılarak celi sülüs hat ile yazılmış "*Ayetü'l-kürsi*" bulunmaktadır. Dördüncü kuşak ise altı yapraklı çiçekler ile bezenmiştir. Alınlıkta mihrap ayeti (Kur'ân-ı Kerîm, Âl-i İmrân Suresi, 37. Ayet) yazılıdır. İ. H. Konyalı mihrapta "*Amel-i Usta İsmail*" yazılı bir usta kitabesinin bulunduğunu belirtmekle birlikte bu kitabe günümüzde yoktur (Konyalı, 1964: 527).

Bitkisel ve yazılı süslemenin bir arada kullanılmış olduğu mihrabın kavsara köşeliklerinde simetrik olarak düzenlenmiş tek kulplu vazo içerisinden çıkan karanfil demetleri işlenmiştir.

Mezaryaka Camii Sille Vadisinin kuzey tarafında bulunmaktadır. İnşa tarihi hakkında net bir bilgi olmamakla birlikte camii 19. yüzyıla tarihlendirilmektedir (Şimşir, 2014: 318). Dikdörtgen bir alanı kaplayan cami kuzey-güney doğrultuda eğimli bir arazi üzerinde bulunduğundan iki katlı olarak inşa edilmiştir.



Fotoğraf 9: Mezaryaka Camii mihrabiyesinin görünüşü.



Çizim 9: Mezaryaka Camii mihrabiyesinin çizimi (Selçuklu Belediye Arşivi'nden).

Mihrabı alçı olan Mezaryaka Camiinin son cemaat yerinde bulunan mihrabiye 1,47 x 2,67 m ölçülerinde düşey dikdörtgen biçimli ahşap bir iskelet üzerine kurulmuş ve dışa taşırılmıştır. Yarım daire planlı alçı bir nişe sahip olan mihrabiye küre şeklinde bir kavsara ile örtülmüştür. Yuvarlak satıhlı oyma tekniği kullanılarak oluşturulan dilimli kemer köşelikleri sade bırakılmıştır. Mihrabiye çerçevesi bir geniş ve birde ince bir kuşaktan oluşmaktadır. Geniş kuşak sade bırakılırken nişi üç yönden çevreleyen kuşak üzerinde küçük baklava dilimlerine yer verilmiştir.

DEĞERLENDİRME ve SONUÇ

Anadolu'da çeşitli teknik ve uygulamalarda yaygın bir kullanım alanına sahip olan ahşap sanatının özellikle cami ve mescitlere ait mihrap, minber, vaaz kürsüsü, rahle, kapı kanatları ve pencere kapaklarında zengin örnekleri görülmektedir. Ahşap sanatında özellikle ceviz, elma, armut, sedir, abanoz ve gül ağaçları tercih edilmekle birlikte (Öney, 1992: 137), bunların yanında çam, meşe, gürgen ve limba ağaçları da kullanılabilmektedir. Ak Camiide limba ağacının, Çay Camiinde ceviz ağacının, Karataş Camiinde çam ve meşe ağaçlarının, Mezaryaka Camiinde ağırlıklı çam olmakla birlikte meşe, Orta Camiide meşe, Subaşı

Camiinde ise çam ve gürgen ağaçları birlikte kullanılmıştır[5]. Mormi Camiinin mihrabında yoğun boya kullanımı sebebiyle ağaç türü kesin olarak tespit edilememiştir.

Çalışmamıza konu olan Sille Camilerindeki ahşap mihraplar, ahşap süsleme teknikleri açısından özellikle birkaç teknikle öne çıkmaktadır. Özellikle mihrap nişini çevreleyen kuşaklarda ve taç süslemelerinde yoğun şekilde kullanılan yuvarlak satıhlı oyma tekniğinde motifler, yuvarlak yüzeyler meydana getirecek şekilde işlenmektedir (Bozer, 1992: 23; Öney, 1992: 140). Daha çok bitkisel motiflerin işlenmesinde kullanılan bu teknik ile güçlü plastik etkiler ortaya konulmaktadır.

Düz satıhlı oyma tekniğinde motif araları oyularak zemini boşaltılmış olan motifler düz bir yüzey oluşturmaktadır (Bozer, 1992: 23; Öney, 1992: 140) Bu teknik mihrap kuşaklarında yuvarlak satıhlı oyma tekniği ile birlikte kullanılmaktadır. Oluklu oyma tekniği ise Karataş, Mormi ve Orta camilerinin mihrap kuşaklarında yer alan çiçek yapraklarının yüzeyinde belirgin olarak kullanılmıştır. Bu teknikte kabartma olarak verilen motiflerin yüzeyleri ince ya da derin yivlerle oluklandırılır (Bozer, 1992: 23-24).

Mihraplarda sıklıkla karşımıza çıkan eğri kesim tekniği kuşak süslemelerinde, taç bölümünde ve kavsara köşeliklerinde görülmektedir. Bu teknikte motiflerin yüzeyleri zemine doğru hafif bir kavisle, eğimli bir şekilde inerek zemin çizgisinde kesişmektedir (Bozer, 1992: 24; Öney,1992: 140; Ögel,1964-65: 110-119).

Sille yöresi mihraplarının büyük çoğunluğunda görülen bir diğer teknik de ajur/delikişi tekniğidir. Bu teknik kuşak, taç ve kavsara köşelikleri ile kavsara kemerlerinde yoğun olarak görülmektedir. Teknik ahşap levha ya da çıtaların bir tarafından diğer tarafı görünecek şekilde, şebekeli olarak belirli açılarla birleştirilmesi ya da oyulması ile uygulanmaktadır (Bozer, 1992: 25; Öney,1992: 141) Mihraplarda özellikle kuşak ve taç süslemelerinde kullanılan bir diğer teknik, ajur-çakma tekniğidir. İki tekniğin birlikte kullanıldığı bu uygulamada, yekpare ahşap bir levha ajur tekniğinde hazırlanarak düz bir levhaya yapıştırılmakta ya da çakılmaktadır. İlk bakışta oyma gibi görünen bu teknikle hazırlanmış levhalarda zamanla kopma ve dökülmeler görülebilmektedir (Bozer,1992: 28).

İncelediğimiz örneklerin içerisinde sadece Karataş Camii mihrabının kuşaklarında zeminde görülen ahşap boyama tekniği ise görsel etkiyi arttırmak için isteğe bağlı olarak ahşap yüzeye çizilen motif ve kompozisyonların renklendirilmesi ile gerçekleştirilir (Bozer, 1992: 28; Öney,1992: 141). Karataş Camii mihrabı, Konya'nın Meram ilçesi sınırlarında yer alan Ayanbey Camii mihrabı ile benzer özelliklere sahiptir. Sille Karataş ve Meram Ayanbey camilerinin mihrap kuşaklarının zemininde ahşap boyama tekniği ve boyalı zemin üzerine ahşap motiflerin çakılmasından oluşan süsleme kompozisyonları görülmektedir[6].

Sille camilerindeki ahşap mihraplar hem biçimsel özellikleri hem de süsleme programları ile Osmanlı sanatının geç dönem özelliklerini göstermektedir. Mihrabın kıble duvarında girinti oluşturan bölümü olan nişler dikdörtgen, poligonal ve yarım daire plânlı olarak yapılabilmekte iken (Arseven, 1966: 1199-1200); Sille camilerindeki mihrap nişlerinin tamamı yarım daire planlıdır. Mihrap nişinin üzerini örten ve mukarnas dolgulu ya da yarım

[5] (Muhammed Gülaçtı, Kişisel görüşme, 22 Mart 2017) Muhammed Gülaçtı, Kahramanmaraş Gülaçtı Ahşap Oyma Şirketi sahiplerinden ve ustalarındandır.

[6] Konya'nın çeşitli ilçelerinde ahşap mihraplar üzerinde boyalı süslemeler görülebilmektedir. Derbent Saraypınar Camii (1947), Doğanhisar Deşdiğin Camii (1871) ve Başköy (20. yy), Hadim Kalın Ağıl Camii (19. yy), Hüyük Kıreli Eski Camii (18. yy) ve Değirmenaltı Camii (19. yy), Ilgın Tolca Camii (1743), Kadınhanı Çavundur (1764), Karamanlı Camii(1880) ve Kabacalı (1886), Ladik Ulu Camii (18. yy), Ladik Kaşı Camii (19. yy), Seydişehi; Seyyid Harun Veli Camii (19. yy ortaları), Mesudiye Camii (1866), Bostandede Camii (1872) ve Ketenli Hamamönü Camii (1874) mihrapları Karataş ve Ayanbey Camilerininde görülen süsleme teknikleri ile bezenmiştir. Bu uygulamalarda zemin renklendirilmiş ve bitkisel motifler ahşabın doğal renginde bırakılıp zemine çakılmış ya da zemin ve motifler farklı renklere boyanıp zengin bir renk tonlaması elde edilmiştir (Örnekler için bkz. Karpuz, 2009: III. Cilt).

küre şeklinde yapılabilen kavsaralar, özellikle geç dönemde içbükey ve dışbükey silmelerle hareketlendirilmiştir. İncelediğimiz mihrapların kavsaralarının tamamı yarım küre şeklinde biçimlendirilmiş ve içleri silemelerle hareketlendirilmiştir. Yalnızca Mormi Camii mihrap kavsarasının içerisi stilize selvi motifleri ve sekiz yapraklı çiçeklerle hareketlendirilmiştir. Yarım daire planlı kavsara kemerleri Ak, Çay, Karataş, Mezaryaka, Mormi, Orta camilerinde tek kademeli, Subaşı Camiinde ise üç kademelidir. Mihrap nişinin kenarlarına hem sınırlandırma hem de süsleme amacıyla yerleştirilen sütunceler, Çay Camii ve Orta Camii mihraplarında çapraz hatlarla, Karataş Camii mihrabında ise düz hatlarla yivlendirilmiş olarak görülmektedir. Subaşı Camii mihrabı ise sütunce uygulamasının nişin hemen yanında bulunması ve form olarak da kaide ve başlık kısmında yer alan kum saatleri ile diğer sütuncelerden farklı bir örnektir.

Mihraplarda çerçeve üzerinde yer alan ve farklı biçimlerde tepeliklerle süslenerek mihrabı sonlandıran taçlar, Ak Camii mihrap ve mihrabiyesi ile Çay, Karataş, Mormi ve Orta Camii mihraplarında görülürken, Subaşı Camii mihrabı ile Karataş ve Mezaryaka camilerinin mihrabiyelerinde görülmemektedir. Söz konusu taçlar malzeme ve kullanılan tekniklere bağlı olarak keskin olmayan oval hatlarla biçimlendirilmiştir. Mihrap çerçeve ya da kuşakları mihrap nişini ters U şeklinde üç yönden kuşatan aynı zamanda süsleme programının da en yoğun olduğu alanlardır. Ak, Çay ve Mormi camilerinin mihrapları üçer kuşaklı, Karataş ve Orta camilerinin mihrapları beşer kuşaklı, Subaşı Camii mihrabı ile Ak Camii mihrabiyesi dörder kuşaklı, Mezaryaka ve Karataş camilerinin mihrabiyeleri ise ikişer kuşaklı olarak tasarlanmıştır.

Sille camilerindeki mihraplarda başta bitkisel olmak üzere geometrik, yazılı ve nesnel süslemeler görülmektedir. Bitkisel süslemeler kuşaklarda birbirini tekrar eden motifler şeklinde, kavsara köşeliklerinde ve taçlarda simetri eksenine göre düzenlenmiş panolar şeklinde kullanılmıştır. Kuşaklarda Ak, Karataş, Mormi, Orta camilerin mihraplarında olduğu gibi yapraklı kıvrım dallar yaygınlık göstermektedir. Ak, Çay ve Karataş camilerinin mihrap kuşaklarında bir gövdeden gelişen iki yaprak ve çiçekler birbirini tekrar etmektedir. Ak, Çay, Karataş, Mormi ve Orta camilerinin mihrap taçları yapraklı kıvrım dalların iç içe geçmesiyle oluşturulan girift bir süslemeye sahiptir.

Sille camilerinin mihraplarında geometrik süsleme bitkisel süsleme kadar yoğun bir kullanım alanına sahip değildir. Ak ve Orta camilerin mihrap taçlarının çevresi testere dişleri ile süslenmiştir. Ak Camii mihrabı ve mihrabiyesi, Mormi Kurtuluş Camii mihrabının alemlerinde beş ve altı kollu yıldızlara yer verilmiştir. Mormi Kurtuluş Camii ve Orta Camii mihrap taçlarında iç içe geçmiş iki ters üçgenden altı kollu yıldız yani Mühr-ü Süleyman motifleri kullanılmıştır[7]. Ak ve Mezaryaka camilerinin mihrabiyeleri ilee Karataş ve Orta camilerinin mihrap kuşaklarında yer alan baklava dilimleri, Subaşı Camii mihrabında yer alan sütunce gövdelerindeki zikzak motifleri ile Mormi Kurtuluş Camii mihrabının bir kuşağında çapraz olarak sıralanmış küçük dikdörtgenler geometrik süslemenin farklı uygulamalarıdır.

Nesnel süsleme olarak tanımlanan tek motif, Subaşı Camii mihrabının kavsara köşelerinde yer alan ve içerisinden çiçek çıkan tek kulplu vazolardır.

Sille camilerinin mihraplarında yazı, kitabelerde, alınlık ve taçlarda mihrap ayeti ya da dua ve çerçeve/kuşaklarda ayetler şeklinde görülmektedir. Ak ve Çay Camii mihraplarının alınlıklarında Kur'ân-ı Kerim, Bakara Suresi, 149. Ayeti[8], Mormi Kurtuluş ve Subaşı camilerinde ise Kur'ân-ı Kerim, Âl-i İmrân Suresi, 37. Ayeti[9] yer almaktadır.

Karataş Camii mihrap tacının tam ortasında ahşabın oyulması suretiyle *"Maşallah"* yazılmıştır. Orta ve Subaşı Camii mihraplarında yazılı kuşaklara yer verilmiştir. Orta Cami mihrabında celi sülüs hat ile "*Besmele*" *ve* "*Ayetü'l Kürsi*" yer almakta ve devamında ise

[7] Mühr-ü Süleyman motifi için bkz. Çam, 1993: 207-230; Bayram, 1993: 61-67.
[8] *Namazda yüzünü Mescid-i Haram'a doğru çevir.*
[9] *Zekeriya onun üzerine mihraba her girdikçe (Meryem'in) yanında yeni bir rızk bulur.*

Kur'ân-ı Kerim, Şûra Suresi, 7. Ayeti[10] yazılıdır (Şimşir,2014: 307). Subaşı Camii mihrabında ise mihrabı üç yönden kuşatan celi sülüs hatla yazılmış *"Ayetü'l-kürsî"* kuşağı bulunmaktadır.

Ak Camii mihrabında 11 Safer 1281/16 Temmuz 1864 ve Mormi Kurtuluş Camii mihrabında 1258/1842 tarihli yapım kitabelerine yer verilmiştir. Kaynaklarda Subaşı Camiinin mihrabında olduğu belirtilen usta kitabesi ise günümüze ulaşamamıştır (Konyalı, 1964: 527; Sarıköse, 2008: 177).

Konya yöresi ahşap mihraplı cami ve mescitler açısından oldukça zengindir. Konya şehir merkezinde Saksağanlar Camii (1805-1825), Polatlar Hatıp Camii (1822), Asmalı Hatıp Sultan Camii (1851), Saatçi Mescidi (1871), Kuzgunkavak Camii (1904), Keçeciler Camii (1905), İğdeli Sultan Camii (1909), Kenandede Yanık Camii (19. yy), Şükran Mescidi (19. yy sonları) gibi pek çok cami ve mescidde ahşap malzemeden yapılmış mihraplar görülmektedir (Çetinaslan, 2018: 251-269).

Anadolu Selçuklu Devletine başkentlik yapmış, Osmanlı döneminde de önemli bir kültür merkezi olma özelliğini yüzyıllarca korumuş olan Konya yöresi, zengin bir mimari ve sanat mirasına ev sahipliği yapmaktadır. Konya tarihi kent merkezi yakınlarındaki Sille yöresi de bu mirasın önemli taşıyıcıları arasındadır. Çalışmamıza konu olan ahşap mihraplar, kadim sanat geleneklerini yaşatan, yöredeki Osmanlı sanatının geç dönem özelliklerini yansıtan eserler olarak özel bir öneme sahiptir. Çeşitli onarım ve müdahaleler ile zaman içerisinde değişikliğe uğrayan bu eserlerin belgelenmesi ve özgün hallerine kavuşturulması sanat ve mimarlık tarihinin doğru şekilde anlaşılması ve yorumlanabilmesi için hem bir zorunluluk hem de geçmişimize ve geleceğimize karşı bir sorumluktur. Bu bilinçle son yıllarda restorasyonu tamamlanan eserlerin korunması için gerekli özenin gösterilmesini ümit ederiz.

KAYNAKÇA

BARIŞTA, H. Örcün (2003). "Osmanlı İmparatorluğu Geç Dönem Ağaç İşlerinin Eyüpsultan'dan Seçkin Örnekleri", *Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla VII. Eyüpsultan Sempozyumu*, Eyüpsultan Belediyesi, İstanbul, s. 84-89.

BARIŞTA, H. Örcün (2007). "Osmanlı İmparatorluğu Dönemi'nin Konya'daki Başkentle Bağlantılı Camilerinden Ağaç İşi Örnekleri", *Konya Kitabı X*, Konya, s. 119-128.

BAYRAM, S. (1993), "Mühr-ü Süleyman ve Türk Kültüründeki Yeri", *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal'a Armağan*, Ankara, s. 61-67.

BOZER, Rüstem (1992). *15. Yüzyıl Ortasına Kadar Anadolu Ahşap Kapı Kanatları*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi.

BOZKURT, T. (2014). "Osmanlı Mihrap Çerçevelerinin Gelişimi", *Ciépo Interim Symposium The Central Asiatic Roots of Ottoman Culture,* İstanbul, s. 657-670.

BOZKURT, T. (2014) "İslam Mimarisinde Mihrap Sembolizmi" *Prof. Dr. Selçuk Mülayim Armağanı Sanat Tarihi Araştırmaları*, İstanbul, s.185-205.

ÇAL, H. (2000). *Niğde Şehrindeki Ahşap Tavanlı Camiler ve Mescidler*, Ankara.

ÇAM, N. (1993). "Türk ve İslâm Sanatlarında Altı Kolu Yıldız (Mührü Süleyman)", *Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı*, Konya, s. 207-230.

ÇETİNASLAN, M. (2018) "Konya'daki Osmanlı Dönemi Mahalle Mescidleri"*, Uluslararası İslâm Medeniyetinde Konya Sempozyumu Aralık 2016 Konya,* Konya, s. 249-289.

ERZİNCAN, Tuğba (2005), "Mihrap", *TDVİA*, Cilt: 30, İstanbul, s. 30-37.

KARPUZ, H. (2000). "Bir Osmanlı Yerleşmesi; Konya Sille'de Mimarlık", *Türk Yurdu*, Sayı: 148-149, Ankara, s. 267-276.

KARPUZ, H. (2009). *Türk Kültür Varlıkları Envanteri Konya: I-II-III*, Ankara.

KERAMETLİ, C. (1962). "Osmanlı devri Ağaç İşleri, Tahta Oyma, Sedef Bağ ve Fildişi Kakmalar", *Türk Etnografya Dergisi*, Ankara, Sayı: 4, s. 5-13.

KONYALI, İ. H. (1964). *Abideleri ve Kitabeleri ile Konya Tarihi*, Konya.

MİMİROĞLU, İ. Mete, (2012). *Sille Kültür Vadisi*, Konya.

[10] *İnsanların bir takımı cennete bir takımı da çılgın alevli cehenneme girer.*

ÖGEL, S. (1965). “Anadolu Ağaç Oymacılığında Mail Kesim”, *Sanat Tarihi Yıllığı 1964-65*, Sanat Tarihi Enstitüsü, İstanbul, s. 110-117.
ÖZÖNDER, H. (1998). *Sille (Tarih-Kültür-Sanat)*, Konya.
SARIKÖSE, B. (2009). *Osmanlı Döneminde Sille*, Konya.
ŞİMŞİR, Z. (2014)."Sille'nin Osmanlı Dönemi Camileri", *1. Ulusal Sille Sempozyumu, 26-27 Eylül 2013 Konya*, Konya, s. 303-320.
YÜCEL, E. (1985). “Türk Sanatında Ağaç İşçiliği”, *Antika*, İstanbul, Sayı: 6, s. 10.

KLÂSİK TÜRK ŞİİRİNDE KONYA

(KONYA IN CLASSICAL TURKISH POETRY)

Eda TOK*

ABSTRACT

Konya which has been the cradle of many civilizations is one of the oldest settlements in Anatolia. The city of Konya, which is not known by whom it was founded, has been home to various civilizations throughout history. The city of Konya has reached its true identity and richness thanks to the Seljuk Sultans. Konya became a cultural and arts center in the years when it was the capital of the Anatolian Seljuks. The famous scholars of the period, philosophers, poets, sufis, teachers and other artisans gathered in Konya. Bahaeddin Veled ve Mevlana Celaleddin in particular; scholars like Kadı Burhaneddin, Kadı Siraceddin, Sadreddin-i Konevi, Şahabeddin Sühreverdi and sufis like Muhyiddin-i Arabî settled in Konya and transformed the city into a cultural center with the works they gave. Konya is also a city identified with Mevlana Celaleddin, who has a very important place in Turkish culture and literature. Mevlana Celaleddin not only in the territory of Turkey is one of the personalities known all over the world from East to West. The fact that Mevlana Celaleddin spent most of his life in Konya and his tomb was here gave the city a special importance. Today Mevlana Museum is among the most visited places.

In Evliya Çelebi’s Seyahatname, he has included Konya city, the castle of Konya, the mosque, the hammams, the fountains, the entertainment places, the food, the air and the water. Evliya Çelebi, has touched from the architectural characteristics of the city of Konya until the characteristics of its people. The Divan poets have included in Konya, which is located in important settlement centers, the famous Meram vineyards, the Mevlana Dergah, the people of the city and many other features in various ways in their poetry. In this study, the elements of Konya and Konya which are located in divans will be determined. From the identified elements and from the point of view of the poets, it will be try to put forward the features of Konya city such as historical view, eating and drinking, architecture. Thus, from the poet’s window, it will be seen how the city of Konya has been reflected in poems for centuries.

Keywords: Classical Turkish Poetry, Divan, Konya.

GİRİŞ

Çok eski bir yerleşme yeri olan ve çevresinde İlkçağlara ait iskân izlerine rastlanan Konya’nın kimler tarafından ve nasıl kurulduğu bilinmemektedir.

* Dr. Öğr. Üyesi, Düzce Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Düzce.

Konya'nın ilk yerleşme yerinin küçük bir yükselti olan Alâeddin tepesi olduğu tahmin edilmektedir. Konya adının Frig dilindeki Kawania'dan geldiği ve bunun Konion şekline dönüştüğü, daha sonra Roma çağında ve Bizans döneminde İkonion/İkonium olarak söylendiği belirtilmektedir. İslâm coğrafyacılarının eserlerinde ise şehrin adı Kūniye (قونية) şeklinde geçer. Bu yazılış tarzı Türkler tarafından da benimsenmiş ve Konya olarak söylenmiştir (Baykara, 2002: 182). Antikçağlardan beri bir yerleşim yeri olma özelliğini sürdüren Konya'nın bugünkü şeklinin belirlenmesi ise Selçuklu dönemine rastlamaktadır. Bizans hâkimiyeti altında surlarla çevrili az nüfuslu bir şehir olan Konya, Türklerin burayı almasından sonra gelişme göstermiştir. Selçukluların merkezi olması da bu büyümeyi hızlandırmıştır (Baykara, 2002: 183).

Türkler, Konya önlerinde ilk defa Selçuklu kumandanı Afşin ile 1069 yılında görünmüşler fakat Türk fethi, 1071 sonrasında muhtemelen 1073 yılında gerçekleşmiştir. Konya'nın fethinin, akşam vakti şehre sokulan sığırların arasında şehre giren Türk askerlerinin kale kapısını açmasıyla gerçekleştiği rivayet edilir (Baykara, 2002: 183).

Evliya Çelebi, Konya'ya 1058/1648 yılında İstanbul/Üsküdar'dan Şam'a yaptığı seyahat sırasında uğramıştır. Çelebi, Seyahatnâmede Konya kalesinin yapılışıyla ilgili bilgiler verir ve sonra Konya'nın tarihini şöyle anlatır:

"*Buraya Müslümanlardan ilk gelen, Selçuklulardan Alâaddin Keykubat'tır. İşte, Konya kalesinin üçüncü yapıcısı da Selçuklulardan Sultan Alâaddin'dir. Bunlar Anadolu Selçuklularındandır. Selçuklular, Mahan diyarından Danişmendoğulları ile gelerek Azerbaycan ülkelerini fethetmişler ve amcaoğulları Çobanbay'ı buraya hâkim tayin etmişlerdir…*" (Özçelik, 2012: 36). "*Anadolu Selçuklularının en son hükümdarı Alâaddin'dir. Hepsi on dört padişahtır. 699 tarihinde, Ertuğrul Bey'in oğlu Osman Bey, hutbe okutup para bastırarak Emir olmuştur. Bu Konya havalisi Karamanoğulları'nın ellerinde kalıp, Kosova savaşında Hüdâvendigar Gazi şehid olduktan sonra evvelce itaat etmiş olan Karaman oğulları da isyan etmiştir. Bunun üzerine 792 tarihinde, Yıldırım Beyazid Han büyük bir ordu ile yıldırım gibi yetişip Konya kalesini aman ve zaman vermeyerek fethetti. Bu şekilde Selçukluların eski merkezi, darü'l-emân Karaman ülkesinin Konya şehri de Osmanlı şehirlerinden oldu. Kanunî Süleyman Han kanunu üzere hâlâ Karaman eyâleti namıyla ayrı bir eyâlet olup, paşa idaresindedir… Bu Konya şehri, Osmanlı şehzadelerinin tahtı olmuştur. Binlerce şehzadenin gözde yeridir. Niceleri de burada gömülüdür. Hatta 962 senesinde Süleyman Han, şehzadesi Selim Han'ı Konya'ya vali tayin etmiştir…*" (Özçelik, 2012: 38).

Çelebi, Konya'nın camileri, han, hamam ve çeşmeleri hakkında da bilgiler vermiştir. Konya'nın havası, suyu, iklimi ve bitki örtüsüyle ilgili olarak da şunları nakletmiştir:

"*Suyu ve havası gayet güzeldir. 'Mâretü'n-Numan ve Halebü'ş-sehba havasından daha hoştur.' derler. Hakikaten, seher vakti sabah rüzgârından insan taze hayat bulur… Suyu ve havasının güzelliğinden, halkı sağlam ve sıhhatli kimselerdir, öyle yaşlı kimseler vardır ki, kuvvetleri gitmiş, ömrü yüzyetmişe yetmiş, güçleri bitmiş oldukları halde yine dinç olurlar bilginleri olgun, efendi ve dürüst kimselerdir. Konya'nın helvacı ve berberleri dillere destandır. Kuyumcuları, külâhçıları, terzileri ve berberleri meşhurdur. Dericileri de Osmanlı ülkesinin en iyileridir*." (Özçelik, 2012: 43).

Klâsik Türk Şiirinde Konya

Tarih boyunca çeşitli medeniyetlere ev sahipliği yapmış olan Konya özellikle Anadolu Selçuklularına başkentlik yaptığı yıllarda bir kültür sanat merkezi hâline gelmiştir. Dönemin ünlü âlimleri, filozofları, şairleri, mutasavvıfları, hoca, diğer sanatkârları Konya'da toplanmış ve verdikleri eserlerle şehri bir kültür merkezi hâline getirmişlerdir. Divan şairleri de bu önemli şehre şiirlerinde çeşitli özellikleriyle birlikte yer vermişlerdir. Çalışmamızda şairlerin şiirlerinde Konya'yı nasıl işlediklerini tespit edilen örnek beyitlerle inceleyeceğiz.

Vecdî Dede, Tezkire-i Şu'arâ-yı Mevleviyye'de yer alan Konya redifli gazelinde Konya'nın havasının, suyunun, rüzgârının güzelliğini dile getirmiştir. Şair, Konya'nın rüzgârının Hz. İsa'nın nefesi gibi can bağışladığını, Konya'nın her köşesinin cennet gibi olduğu söylemiştir:

Cân-bahş-ı nefh-i Îsî rüzgârı Konyanun
Cennet-âbâd oldı ey dil her kenârı Konyanun (Genç, 2000: 517)

Şair, aşağıdaki beyitte Konya'yı Cennet bağlarına, Konya'nın sularını ise Cennette bulunan Kevser suyuna benzeterek yüceltmiştir:

Bâğ-ı Cennetden nişân virür disem lâyık olur
Âb-ı Kevser-veş bütün çıkar suları Konyanun (Genç, 2000: 517)

Konya bir Cennet bağı, suyu da Kevser olunca ilkbahar geldiğinde ağaçlardaki yaprak ve meyveler ise bu cennet bağının süsü olacaktır:

Nev-bahâr irdükçe olur ziynet-i bâğ-ı 'İrem
Her nihâl üstinde gûyâ berg-bârı Konyanun (Genç, 2000: 517)

Evliya Çelebi, Konya'nın havasının suyunun güzelliğinden bahsetmesinin yanı sıra, Konya'nın eğlence yerlerine bilhassa Meram bağlarının güzelliğine de şu sözlerle dikkat çekmiştir:

"Herkes ve bütün gezginler, Konya'nın gezi yerlerini ve bahçelerini methederler. Ben de yirminci seyahatim olan bu seferime kadar, hakikaten böyle bahçeler görmedim. Budin hududunda Peçevî Sirem şehrinin kale ardındaki Baruthane mesiresi, Kırım yarımadasının Sodak bağı, İstanbul'un yüz yetmişten fazla bahçe ve gülistanları, Malatya'nın Uspusu'su, Tebriz'in Şah-ı Cihan'ı Meram mesiresi yanında bir çimenlik bile cühüne mazhar olmuş evliyaların bulunduğu bir şehirdir. Dokuz bin kadar bağ ve bahçesi vardır. Yabancı kimse bu bağlardan birine girse, kaybolur gider. Güzel sesli kuşların ötüşünden insan taze hayat bulur. Konyalılar, çoluk çocuklarıyla sekiz ayı Meram'da kalırlar. Zevk ve sefa ederek kâm alırlar. Binlerce bağ evleri, kulübeleri, cami, mescid, musalla ve hanları, hamam, çarşı ve Pazar yerleri vardır. Halkın Konya'ya gelmeye ihtiyaçları olmaz." (Özçelik, 2012: 46). Çelebi'nin bu sözlerle dikkat çekip övdüğü Meram bağları divan şairlerinin de övgüyle söz ettiği yerlerden biri olmuştur. Şeyh Galip Merâm redifli gazelinde Merâm bağlarını yüceltmiş bir cenneti andırdığına vurgu yapmıştır. Şair, Merâm'ın tıpkı Cennetteki gül bahçeleri gibi olduğunu, Merâm'ın güzelliğini ifade edebilmek için hangi mevkiyi söylese onu anlatmaya yeterli olamayacağını söylemiştir:

Harîm-i Gülşen-i firdevsdir kazâ-yı Merâm
Ne rütbe söylesem olmaz yine edâ-yı Merâm (Okcu, 2014: 508)

Şair, Merâm'ın havasının güzelliğinin velilerin nefesinden geldiğini, dört mevsim ruhlara can bağışladığını söyleyerek Merâm'ın havasının güzelliğine de dikkat çekmiştir:

Hayât-ı tâze verir çâr faslı ervâha
Âzîzler nefesinden gelip hevâ-yı Merâm (Okcu, 2014: 508)

Karamanlı Aynî de Konya bağına yer verdiği beytinde artık bağa gitme vaktini geldiğini hatırlatmaktadır:

Mey ü mahbûbı avla evi terk it
Makâm eyle demidür Konya bâğın (Mermer, 1997: 576)

Çelebi, Konya'nın yiyecek ve meyveleri ile ilgili olarak *"Yiyeceklerden beyaz ekmeği, kâhisi (simit), çöreği, balı, böreği, çeşitli helvaları, zelbiyesi, pandisi, pişmaniyesi ve tahini de çok meşhurdur. Hele sabunisi ve beyaz çinisini âşıklar yediğinde lezzetinden dimâları açılır. Özel olarak helvacı çarşısı vardır. 'Konya'da adama helvayı döğerek yedirirler.' sözü meşhurdur.*" şeklinde nakleder (Özçelik, 2012: 46). Gerçekten de bu helva susamdan elde edilen tahin ve pekmezin (daha sonraları şeker) çöğenle birlikte dövülmesinden elde ediliyordu. Çelebi, helvanın dövülerek yapılması bu sözü söyletmiş, sonrasında bu ifade bir Konya deyimi olmuştur (Odabaşı, 2001: 110). Divan şairleri de şiirlerinde Konya'nın bu meşhur helvasına bir tatlı olması itibariyle yer vermişlerdir. Rahîmî Konyalı bir güzeli söz konusu ettiği beyitte Konyalı güzelin tatlı sözleriyle gül suyuna konduğunu, dudağının tatlılığıyla da helvaya hoş bir değer kattığını ifade ederek güzelin dudağının tatlılığına vurgu yapmıştır:

Cüllâba kondı Konyalu şîrîn sözünle hep
Virdi lebün halâveti helvâya hoş-revâc (Mermer, 2004: 137)

Aşağıdaki beyitte de Konya helvası yine sevgilinin dudağı ile birlikte anılmıştır. Şair, sevgilinin dudağı olmadığında Konya'nın meşhur helvasının zehirden farksız olmadığını söylemektedir:

Çürük endîşe ey meh-rû dile Akşehrün elması
Bu câna zehr-i kâtildür lebünsüz Konya helvâsı (Mermer, 2004: 79)

Şair bu beyitte aynı zamanda Konya'nın ilçesi olan Akşehir'e de elmasıyla birlikte yer vermiştir. "Akşehir, divan şiirinde genellikle Karaman'la tezat yapılarak ele alınır. Günümüzde kirazı ile meşhur olan ilçe divan şiirinde elmasıyla anılır." (Yeniterzi, 2010: 304).

Aşağıdaki beyitlerde ise Konya'nın çizme ile birlikte de söz konusu edildiği görülmektedir. Konya'nın külâhçıları, terzileri ve berberleri meşhur olmakla birlikte dericileri de Osmanlı ülkesinin en iyileri olarak kabul edilmiştir. Özellikle dericiler Meram bağlarında yetişen bir çivid rengindeki çiçekle derileri tabaklayıp mavi, sarı, turuncu ve kırmızı deriler yaparlarmış ve bu deriler Arap ve Acem illerinde çok meşhurmuş (Özçelik, 2012: 43-44). Bosnalı Sâbit de Konya'yı çizmeleri ile birlikte anmıştır:

Bir tek cevâbı var saded-i iʿtizârda
Bu Konyadur hediyyesi bir çift mûzedür (Karacan, 1991: 546)
Konyada bir cizme yapdurdum mülâyimdür diyü
Âsümânî sahtiyân bir sûsen-i gülzârdan (Karacan, 1991: 544)

Sâbit çizmenin yanında Konya'nın meşhur külahına da yer vermiştir:

Ber-güzârı Konyanun başı ayağı sâl ü mâh
Resm-i dîrin üzre ya bir çizmedür ya bir külâh (Karacan, 1991: 565)

Konya, Türk kültür ve edebiyatında çok önemli yere sahip olan Mevlânâ Celâleddîn ile özdeşleşmiş bir şehirdir. Mevlânâ Celâleddîn gibi önemli ve dünyaca tanınmış bir şahsiyetin hayatının büyük bölümünü Konya'da geçirmesi ve türbesinin burada bulunması da şehre ayrı bir önem kazandırmıştır. Bu itibar ile Konya özellikle Mevlevîlerce en önemli şehirlerden olmuştur. Çünkü Konya Mevlevîliğin doğup yayıldığı yerdir.

Mevlevî şairler, Konya'yı, Mevlânâ ve bu soydan gelenlerin burada medfûn bulunmalarından dolayı, kutsal bir şehir olarak görmüş, cihana da böyle göstermişlerdir (Ayan, 1992: 460). Vecdî aşağıdaki beyitte Hz. Mevlânâ'yı Konya'nın hükümdarı olarak nitelendirmiş ve âşıkların yolunun toprağını can ve gönüllere şifa veren bir sürme olarak tasavvur etmiştir:

Tûtiyâ-yı cân ü dildür hâk-ı râh-ı 'âşıkân
Hazret-i Sultânumuzdur şehryârı Konyanun (Genç, 2000: 518)

Rahîmî, aşağıdaki beyitte memdûhun veliler sultanının makbulü ve beğenileni olduğundan şüphe duyulmadığını, bunun için Konya'nın mollası ve monlasıyla onun yardımcısı olduğunu söylemiştir. Şairin ikinci mısrasında yer alan Konya ve monla kelimeleri akla Mevlana Celaleddin-i Rumi'yi getirmektedir (Kaplan, 2016, 154):

Ne şüphe kâbil ü makbûl-i sultân-ı velâyetsin
Muînündür anunçün Konyanun mollâsı monlâsı (Mermer, 2004: 79)

Mevlevî bir şair olan Nesîb Dede Konya'nın Meram, Yaka, Durud, Hace-i Cihân, Aslum, Uluırmag, Çalıklar semtlerini de içinde barındıran bir gazel (G. 166) kaleme almıştır (Hidayetoğlu, 1996: 176). Nesîb Dede gazelinden alınan aşağıdaki beytinde tüccara seslenmiş, Cihan Sadrlar'ının hepsinin onun olmasını, kendisine sevgilinin kapısının toprağının yeteceğini dile getirmiştir. Şair, Cihan Sadrlar'ı hem semt hem de cihanın oturulacak yerleri anlamına gelecek biçimde tevriyeli kullanmıştır (Tok, 2016: 177):

Ey Hâce Cihân Sadrlar hep senün olsun
Besdür bize menzil o şehün hâk-i derinde (**Hidayetoğlu, 1996: 458)**

Nesîb Dede Konya'nın Uluırmag semtine yer verdiği aşağıdaki beyitte ise sevgiliye duyduğu hasretle akıttığı gözyaşlarını Uluırmag'a teşbih etmiştir:

Hasretle revân oldı yine eşki Nesîb'ün
Gör bu Uluırmag'ı anun çeşm-i terinde (**Hidayetoğlu, 1996: 458)**

Yine Mevlevî bir şair olan Sabuhî, Konya'yı cennetin gül bahçesi ile mukayese etmiş ve Konya'yı Cennet bahçelerinden bile daha üstün bir yer olarak göstermiştir. Konya'nın dilberlerini de külah altındaki goncalar olarak tasavvur eden şair Konya'nın dilberleri ifadesiyle Mevlevîleri kastetmiştir. Bir Mevlevî diyarı olan Konya'nın dilberlerinin külah altında tasvir edilmesi kaçınılmazdır. Şair, Konya şehrini cennetin gül bahçesine, Mevlevîleri de o gül bahçesinin goncalarına teşbih etmiştir (Tok, 2016: 177):

Konya kim reşk-i gül-istân-ı İrem dersem olur
Gonca-veş dil-berleri cümle külah altındadır (Sarı,1992: 249)

Şeyh Gâlib Konya'yı din adamları ve ulemalarının fazla olması münasebetiyle de anmıştır. Şair, Konya'yı bilgi ve kültürle dolu bir hazine gibi tasavvur etmiş, Konya'nın önemli şahsiyetlerin yetiştiği bir şehir olmasına da dikkat çekmiştir:

Zemîn-i Konya aceb genc-i pür maârifdir
Bu hâkde bulunur gevher-i atâ-yı Merâm (Okcu, 2014: 508)

SONUÇ

Divanlar taranıp incelendiğinde şairlerin çeşitli özellikleriyle Konya'yı şiirlerinde söz konusu ettikleri görülmektedir. Şairler Konya'yı bir Cennet bahçesi olarak tasvir etmiş, Konya'nın havasının suyunun güzelliğine dikkat çekmişlerdir. Konya'nın suyunun Kevser suyunu andırdığını, hoş esen rüzgârının Hz. İsa'nın

nefesi gibi canlar bağışladığını dile getirmişlerdir. Konya şiirlerde genellikle bu şekilde yüceltici ifadelerle yer bulmuştur. Şiirlerde Konya'nın meşhur çizme ve külahları, meşhur helvası, Akşehir'in meşhur elmasından da söz edilmiştir. Konya'nın Meram, Yaka, Durud, Hace-i Cihân, Aslum, Uluırmag, Çalıklar gibi semtlerine de yer verilmiştir. Şairler özellikle de Konya'nın meşhur Merâm bağlarına çeşitli methiyelerle yer vermişler. Meram'ın havasının, suyunun, meyvelerinin güzelliğini bir Cennet olarak tasvir etmişlerdir. Mevlânâ Celaleddin Rûmî ile adeta özdeşleşmiş olan ve birçok edibin, âlimin, velinin yetiştiği Konya bu yönüyle de şiirlerde söz konusu edilmiştir. Büyük şahsiyetlerin yetiştiği bir şehir olması mahiyetinde bir hazine olarak tasavvur edilmiştir. Şairler Konya'nın meşhur semtleri, çeşitli mekânları, çeşitli yemekleri, külahları, çizmeleri, Konya halkı, Mevlevîleri olmak üzere birçok hususiyetine şiirde yer vermişlerdir. Tespit edilen her beyit ve örneğe çalışmanın kapsamı gereği yer verilememiştir. Yapılan bu çalışma ile Klasik Türk şiirinde Konya ve hususiyetlerinin yansımalarına dikkat çekerek göstermeye çalıştık. Ancak daha etraflıca yapılacak inceleme ve tahlil çalışmalarıyla klâsik Türk şiirinde Konya şehrinin tüm yansımalarını ve önemini göstermek faydalı olacaktır.

KAYNAKÇA

AYAN, Hüseyin (1992), "Mevlevî Şairler", *Türk Dili*, Aralık S.492, s.456-460.

BAYKARA, Tuncer (2001), "Konya", TDV İslâm Ansiklopedisi, C.26, s.182-187.

GENÇ, İlhan (2000), Esrar Dede Tezkire-i Şu'arâ-yı Mevleviyye, Ankara: AKM Yayınları.

HİDAYETOĞLU, Ahmet Selahattin (1996), Nesib Dede Hayatı, Eserleri ve Divanının Tenkidli Metni, Basılmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

KAPLAN, Hasan (2016), "Mahallî Şairin Mahallî Coğrafyası: Kütahyalı Rahîmi'nin Şiirlerinde Yer Adları", Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi 17, İstanbul, s.121-172.

KARACAN, Turgut (1991), Bosnalı Alaeddin Sabit, Divan, Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları, Sivas.

MERMER, Ahmet (1997), Karamanlı Aynî ve Dîvânı, Akçağ Yayınları, Ankara.

MERMER, Ahmet (2004), Kütahyalı Rahîmî ve Dîvânı, Sahhaflar Kitap Sarayı, İstanbul.

ODABAŞI, A. Sefa (2001), Konya Mutfak Kültürü, Konya Ticaret Odası Yayınları.

OKCU, Naci (2014), Şeyh Gâlib Dîvânı, Diyanet işleri Başkanlığı Yayınları, Ankara.

ÖZÇELİK, Mustafa (2012), Evliya Çelebi Seyahatnâmesi'nde Mevlâna Mevlevîler ve Mevlevîhâneler, Konya: Rûmî Yayınları.

ÖZTÜRK, Yılmaz (2006), 17. Yüzyıl Şairlerinden Dimetokalı Vahdetî'nin Divan'ının Tenkitli Metni, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2006.

SARI, Mehmet (1992), **Sabuhi Şeyh Ahmed Dede Hayatı, Edebi Kişiliği, Eserleri ve Türkçe Divanı'nın Tenkitli Metni, Basılmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.**

TOK, Eda (2015), 17. Yüzyıl Mevlevî Şairlerin Şiirlerinde Mevlânâ ve Mevlevilik, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

YENİTERZİ, Emine (2010), "Klasik Türk Şiirinde Ülke ve Şehirlerin Meşhur Özellikleri", Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Klasik Türk Edebiyatının Kaynakları Özel Sayısı -Prof. Dr. Turgut Karabey Özel Sayısı-, Volume 3, Issue 15, s. 301-334.

İKİ DİLLİ TÜRK ÇOCUKLARINA DİL ÖĞRETİMİ VE KÜLTÜR AKTARIMINDA TÜRK VE ALMAN MASALLARINDAN YARARLANMA

(THE USE OF TURKISH AND GERMAN TALES BILINGUAL TURKISH CHILDREN IN LANGUAGE TEACHING AND CULTURE TRANSFER)

Ülker ŞEN*

ABSTRACT

The people who speak one language (mother tongue: L1) with families or relatives, speak another language (community language: L2) with the people of the society in which they live are called bilingual. Within this definition, Turks living abroad are bilingual individuals. More than half of the Turks living abroad are in German-speaking countries. There are more than seven hundred bilingual Turkish students in formal education institutions in these countries. According to monolingual learners, it is not easy for bilingual Turkish students to successfully complete their formal education. The challenge for bilingual Turkish students is to learn the language of society on the basis of mother tongue education. Bilingual education will bring together the cultural identity of the two countries in the individual. Language teaching and cultural transfer should be planned, programmed and material supported. In the activities of language teaching and culture, tales texts are important teaching materials.

The aim of the study is to present examples of activities on how Turkish and German tales can be utilized in Turkish teaching and culture transfer to bilingual Turkish children. "How can you benefit from the Turkish and German tales for the 4th and 5th grade levels of the target group?" creates a questionnaire.

The research data were collected through qualitative research methods using a document (Anadolu Türk Masallarından Derlemeler and Grimm Masalları). It is thought that the results of the study will contribute to the lesson teachers, textbook authors and researchers.

Keywords: Bilingualism, Turkish Language Teaching, Cultural Transfers, German Tales, Turkish Tales.

GİRİŞ

Çocuk yazını ürünleri içinde yer alan masallar, ana dili eğitimi, öğretimi ve kültür aktarımı sürecinde tek dilli bireyler için önemli birer araç metin özelliğini taşımaktadır (Mert, 2012; Derman, 2002; Çetinkaya, 2007; Karatay, 2007). Bununla birlikte yabancı dil olarak Türkçenin öğretiminde de dil öğretimi ve Türk kültürünün aktarımında masal metinlerinden yararlanılmaktadır (Ayhan ve Arslan,

* Doç. Dr., Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Türkçe Eğitimi Ana Bilim Dalı, Ankara.

2004; Kaya, 2016; Altun, 2007). Gerek ana dili öğretiminde tek dilli bireyler için gerekse yabancı dil olarak Türkçenin öğretiminde yabancılar için kullanılan masal metinlerinin, yurt dışında yaşayan iki dilli/çok dilli Türk çocuklarına Türkçenin öğretiminde de kullanılması kaçınılmazdır.

Genel olarak, ailesi veya soyca bağlı bulunduğu kişilerle bir dili (ana dili: L1), yaşadığı toplumun bireyleri ile başka bir dili (toplum dili: L2) konuşan/kullanan ve dillere ait kültürlerin etkisi altında olan bireylere iki dilli denilmektedir. Bu tanım kapsamında yurt dışında yaşayan Türkler iki dilli bireylerdir. Yurt dışında yaşayan Türklerin yarıdan fazlası Almanca konuşan ülkelerde bulunmaktadır. Almanca, Almanya başta olmak üzere Avusturya, Lihtenştayn, İsviçre ve Belçika'nın resmî dilidir. Bununla birlikte Polonya, Çek Cumhuriyeti, Macaristan, Romanya, Rusya ve Lüksemburg gibi birçok ülkede Almanca yaygın olarak konuşulan bir dildir. Almancanın resmi dil olduğu yine başta Almanya olmak üzere Avusturya, İsviçre, Belçika'da yaşayan milyonlarca Türk kökenli veya Türk vatandaşı [1.492.580 (2016) Almanya, 116.838 (2016) Avusturya, 69.215 (2016) İsviçre] yaşamaktadır. Bu ülkelerde örgün eğitim kurumlarında yedi yüz bini aşkın iki dilli Türk öğrenci bulunmaktadır. Tek dilli öğrencilere nazaran iki dilli Türk öğrencilerin örgün eğitimlerini başarıyla tamamlamaları kolay olmamaktadır. İki dilli Türk öğrenciler için zorluğu aşmanın yolu sağlam bir ana dili eğitimi temelinde toplum dilinin öğrenmektir. İki dilin eğitimi beraberinde iki ülkenin kültürel kimliğinin bireyde oluşmasını sağlayacaktır. Dil öğretimin ve kültür aktarımının ise planlı, programlı ve materyal destekli olması gerekir. Dil öğretim ve kültür aktarımı etkinliklerinde masal metinleri önemli öğretim materyalleridir.

Çalışmanın amacı, iki dilli Türk çocuklarına Türkçe öğretimi ve kültür aktarımında Türk ve Alman masallarından nasıl yararlanılabileceğine ilişkin etkinlik örnekleri sunmaktır. Bu amaç doğrultusunda çalışmanın problem cümlesini "Hedef kitlenin 4-5. sınıf seviyeleri için Türk ve Alman masallarından nasıl yararlanılabilir?" sorusu oluşturmaktadır.

Türk masallarına yönelik örnek metin tespitinde Anadolu Türk Masallarından Derlemeler [Demir, Necati (2017), Anadolu Türk Masallarından Derlemeler, İstanbul: Ötüken Neşriyat.], Alman masallarına yönelik örnek metin tespitinde Grimm Masalları [Grimm,Wilhelm ve Grimm, Jacop (2011). Grimm Masalları (C.1-2). İstanbul: Pinhan.] adlı eserler esas alınmıştır. Metinlerin tespitinde ise hedef kitlenin özellikleri dikkate alınmıştır. Ayrıca çalışma, 4-5. sınıf seviyesi, Yurt Dışındaki Türk Çocukları İçin Türkçe ve Türk Kültürü Dersi Öğretim Programı (1-10. Sınıflar)nda ilgili seviye için yer alan kazanımlarla sınırlı tutulmuştur.

Çalışmanın alanda ders verenlere, ders kitabı yazarlarına ve araştırmacılara katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

ETKİNLİK ÖRNEKLERİ

DİNLEME METNİ (Alman Masalı)

KURT İLE TİLKİ

Tilki kurdun yanında kalıyordu; kurt ne derse onu yapmak zorundaydı, ne de olsa ona kafa tutacak hali yoktu. Bu nedenle tilki ondan kurtulmak istedi. Bir gün birlikte ormana daldılar. Kurt, "Tilki kardeş, bana yiyecek bir şeyler bul, yoksa seni yerim" dedi. Tilki, "Ben bir çiftlik biliyorum, orada bir çift kuzu var; istersen gidip alalım onları" diye cevap verdi. Kurt bu işe razı oldu; birlikte oraya vardılar. Tilki,

kuzunun birini çalarak kurda getirdi ve oradan uzaklaştı. Kurt kuzuyu yedi, ama doymamıştı, canı ötekini de istedi ve bu sefer kendisi gitti. Ama öyle beceriksiz davrandı ki, kuzunun anası farkına vararak bangır bangır melemeye başlayınca çiftçiler çıkageldi. Kurdu buldular ve ona öyle bir dayak attılar ki, hayvan uluya uluya, apar topar kaçarak tilkinin yanma vardı. "Başıma iş açtın" dedi. "Ben öbür kuzuyu almaya gittim, ama çiftçiler beni yakaladı, eşek sudan gelinceye kadar dövdüler." Tilki cevap verdi, "Sen ne karnı doymazsın!" Ertesi sabah yine birlikte tarlaya daldılar. Kurt yine: "Tilki kardeş, bana yiyecek bir şeyler bul, yoksa seni yerim" dedi. Tilki şöyle cevap verdi: "Ben bir çiftlik evi biliyorum, orada kadın her akşam börek yapıyor, aşıralım biraz."

Oraya vardılar; tilki evin çevresinde dolaşarak anahtarın asılı olduğu yeri buluncaya kadar her tarafı kokladı. Bununla mutfağa girerek altı tepsi börek çaldılar. "Al bakalım sana yiyecek" diyen tilki, börekleri kurda verdikten sonra kendi yoluna gitti. Kurt börekleri mideye indirdikten sonra, "Canım daha fazlasını istiyor" diye mırıldandı. Kendi başına eve gidip böreği çalarken toprak tepsiyi yere düşürerek kırdı. Çıkan gürültüye kadın uyandı, herkesi çağırdı; hep birlikte kurda öyle güzel bir dayak attılar ki, hayvan her iki bacağı da sakat olarak, uluya uluya ormandan çıkıp tilkinin yanına vardı. "Başımı belaya soktun" dedi, "Çiftçiler beni yakalayıp adamakıllı dövdüler." Tilki, "Sen ne karnı doymazsın yahu!" diye cevap verdi. Üçüncü gün yine beraber dışarıdaydılar. Kurt her ne kadar topallasa da yine: "Tilki kardeş, bana yiyecek bir şeyler bulmazsan seni yerim haa!" dedi. Tilki, "Ben bir adam biliyorum, hayvan kesti; etini tuzlayıp kilerdeki fıçıya doldurdu; gidip alalım" diye cevap verdi. Kurt, "Ama bu sefer birlikte gidelim; kaçamazsam sen bana yardım edersin" dedi. "Öyle olsun" diyen tilki fıçının yerini gösterdi. Neyse, sonunda kilere vardılar. Orada etten geçilmiyordu. Kurt hemen yemeye başladı. "Hepsini bitirecek kadar zamanım var nasıl olsa" diye düşündü.

Tilki de karnını doyurdu, ama sık sık girdikleri deliğe bakıyor ve kilerden çıkarken vücudunun yine oradan geçip geçemeyeceğini hesaplıyordu. Kurt: "Tilki kardeş, neden bir içeri bir dışarı çıkıp duruyorsun, anlamadım!" dedi. "Gelen var mı diye bakıyorum" diye cevap verdi kurnaz tilki, "Yalnız, sen çok yeme!" "Fıçıyı bitirmeden buradan gitmem!" Tilkinin oraya buraya sıçrayarak yaptığı gürültüyü duyan çiftçi kilere indi. Onu gören tilki bir sıçrayışta kendisini delikten dışarı attı. Kurt da peşinden gelmek istedi, ama et yemekten karnı o kadar şişmişti ki, delikten geçemeyerek orada kaldı. Tilkiyse doymak bilmez kurttan kurtulmuş olmanın sevinciyle ormana daldı.

(GRIMM MASALLARI C. 1. s. 481-483-Gözden Geçirilmiştir.-)

DİNLEDİĞİMİZ MASALI ANLAYALIM

1. Dinlediğiniz masala göre kurt tilkiden ne yapmasını istiyor?
2. Dinlediğiniz masala göre kurdun özellikleri nelerdir?
3. Dinlediğiniz masala göre tilkinin özellikleri nelerdir?
4. Masaldan nasıl bir ders çıkarabiliriz?

AMAÇ ve KAZANIMLAR (4-5. Sınıf)

Amaç:

Dinlediklerini/izlediklerini anlama/çözümleme

Kazanım:

1. Dinlediği metinle ilgili görseli, metinle ilişkilendirir.
2. Dinlediklerinde/izlediklerinde geçen bilmediği kelimelerin anlamlarını tahmin eder/ araştırır.

3. Dinlediklerinde/izlediklerinde geçen olayın yerini, zamanını, şahıs ve varlık kadrosunu, olayların oluş sırasını belirtir.

6. Dinlediklerini/izlediklerini kendi cümleleri ile özetler.

8. Dinlediklerinde/izlediklerinde geçen millî ve evrensel kültür değerlerini fark eder.

9. Dinledikleri/izledikleri ile ilgili sorulara cevap verir.

Amaç:

Söz varlığını zenginleştirme

Kazanım:

3. Bilmediği kelimelerin anlamlarını araştırır.

ETKİNLİK YAPALIM*

Dinleme Öncesi

1. Görsellerden hareketle masalın içeriğini tahmin ediniz.

(https://www.youtube.com/watch?v=GOvfV01muPY)



2. Bildiğiniz Alman masallarının adını yazınız.

Dinleme Sırası

1. Masalı dinlerken anlamını bilmediğiniz kelimeleri not ediniz.

2. Masalı dinlerken anlamını bilmediğiniz atasözü veya deyimleri not ediniz.

Dinleme Sonrası

1. Anlamını bilmediğiniz kelimelerin anlamlarını tahmin ediniz.

2. Anlamını öğrendiğiniz sözcükleri cümle içinde kullanınız.

3. Dinlediğiniz masalda hangi kişiler/varlıklar geçmektedir?

Masalın geçtiği yer neresidir? Masal hangi zamanda yaşanmıştır? Masalda geçen olay nedir?

4. Olayların oluşunu sırasına göre görsellere 1'den 10'a kadar numara veriniz? Resimlerde ne anlatılmaktadır söyleyelim (görseller:ttps://www.youtube.com/watch?v=e4R_kXZRUeg).



( )



( )



(1)



( )



( )



( )

 ( )  ( )  ( )

 ( )

5. Masalı kendi cümlelerinizle yeniden yazar mısınız?

6. Yaşadığınız toplumdaki insanlarla ve dünyadaki diğer insanlarla uyumlu olmak, birlikte mutlu yaşamak için sahip olmamız gereken değerleri işaretleyiniz.

Aşırı hırslı olmak		**Dürüst olmak**	
Hoşgörülü olmak		**Misafirperver olmak**	
Farklılıklara saygı duymak		**Yalancı olmak**	
Aç gözlü olmak		**Paylaşımcı olmak**	
Cimri olmak		**Sorumluluk sahibi olmak**	
Ayrımcı olmak		**Yardımsever olmak**	

OKUMA METNİ (Türk Masalı)

NİNE İLE TİLKİ

Bir varmış, bir yokmuş. Bir nine ile tilki varmış. Ninenin bir küçük kulübesi varmış. Bir ineği varmış. Ondan süt sağar, onunla geçinirmiş.

Nene her gün sütü sağarmış. Sütü koyar evine, gidermiş odun toplamaya. Odundan gelirmiş ki süt yok. Ertesi günü sütü sağmış, koymuş. Yine süt yok. Nine:

- Bir saklanıp bakayım, bu benim sütümü kim çalıyor?

Kapının arkasına saklanmış, Birden tilki gelmiş. Sütü içerken nine görmüş, kapıyı örtmüş. Tilkinin kuyruğu kopmuş.

Tilki de ormana öteki hayvanların yanına gitmiş. Tilkiyi görenler başlamışlar:

- Kuyruksuz tilki, kuyruksuz tilki, demeye.

Böyle söyler, gülerlermiş. Tilkinin çok zoruna gitmiş. Dönmüş geriye, ninenin yanına gelmiş:

- Nine. İlla bana kuyruğumu ver, demiş. Nine de:
- Yok. Sen bana sütümü getir, öyle vereyim, demiş. Tilki:
- Ben sana nereden süt bulayım, demiş.

Tilki de gitmiş, bir koyun bulmuş. Koyundan süt istemiş, nineye götüreyim diye. Koyun:

- Benim karnım aç. Ot bul, ben yiyip sana süt vereyim, demiş. Oradan tilki gitmiş, çayıra. Çayır:
- Otlarım küçük. Git, sen Allah'a dua et; bulutlarına yağmuru yağdırsın. Yağsın ki otlarım büyüsün, sana vereyim.

Oradan gidip Allah'a dua etmiş. "Yağmur yağsın otlar büyüsün ben koyuna ot götüreyim" diye. Bulutlar toplanıp yağmur vermiş, çayıra. Yağmur yağınca otlar

büyümüş. Tilki otları toplamış, koyuna götürmüş. Koyun otları yemiş. Koyun, tilkiye süt vermiş. Tilki de sütü nineye götürmüş. Nine de demiş ki:

- Söz ver, bir daha hırsızlık yapmayacaksın.

Tilki de söz vermiş, bir daha hırsızlık yapmayacağına. Tilki de almış, kuyruğunu sevinerek girmiş ormana ve diğer hayvanların yanında mutlu bir şekilde yaşamaya devam etmiş.

(ANADOLU TÜRK MASALLARINDAN DERLEMELER, C. 1, s.286)

OKUDUĞUMUZ METNİ ANLAYALIM

1. Okuduğunuz metne göre nine geçimini ne ile sağlıyor?
2. Tilkinin kuyruğu niçin kopmuş?
3. Nine niçin tilkiden süt istemiş?
4. Masaldan nasıl bir ders çıkarabiliriz?

AMAÇ VE KAZANIMLAR (4-5)

Amaç: 2. Düzeyine uygun bir metni sesli okuma

Kazanımlar: 1. Verilen bir metinde geçen kelimeleri bölmeden, doğru, anlaşılır ve akıcı biçimde okur.

2. Kelimeleri doğru telaffuz eder.
3. Gerekli yerlerde vurgu ve tonlama yapar.

Amaç: 3. Okuduğu metni anlama

Kazanımlar: 1. Okuduğu metinle ilgili görselleri metinle ilişkilendirir.

2. Okuduğu metinde geçen bilmediği kelimelerin anlamlarını tahmin eder/ araştırır.

3. Okuduğu metinde geçen olayın yerini, zamanını, şahıs ve varlık kadrosunu belirtir.

4. Okuduğu metnin konusunu belirtir.
5. Okuduğu metnin ana düşüncesini/ ana duygusunu belirtir.
6. Okuduklarını kendi cümleleri ile özetler.
7. Okudukları arasında sebep sonuç ilişkisi kurar.
8. Okuduğu metinde geçen millî ve evrensel kültür değerlerini fark eder.
9. Okuduğu metne uygun başka bir başlık bulur.

11.Okuduğu metinle ilgili sorulara cevap verir.

Amaç: 3. Ünite: Yaşayan Kültürümüz

Kazanımlar: 2. Belli başlı geleneklerimizi ve değerlerimizi tanır ve bunların kültürümüzdeki yerini ve önemini açıklar.

5. Yaşadığı ülkede kültürel değerlerimizi tanıtmaya istekli olur.

ETKİNLİK YAPALIM*

Okuma Öncesi

1. Bildiğiniz bir Alman bir de Türk masalını anlatınız.
2. Masal anlatmayı mı, masal dinlemeyi mi tercih edersiniz? Neden?
3. Aşağıdaki anahtar kelimelerden hareketle masalda nelerin anlatıldığını tahmin ediniz.

Tilki-Süt-Nine-Koyun-Bulut-Çayır-Kuyruk

Okuma Sırası

1. Masalı okurken masalda geçen anlamını bilmediğiniz kelimelerin altını çiziniz. Anlamlarını sözlükten bulup defterinize yazınız.

2. Metinde size ilginç gelen bir bölümü zihninizde canlandırarak görselleştiriniz.

Okuma Sonrası

1. Siz olsaydınız bu masalı hangi başlığı koyardınız?
2. Okuduğunuz masaldaki olayları sıraya diziniz.
3. Okuduğunuz masalın yer, zaman, kişi ve olay bilgilerini ilgili yerlere yazınız.
4. Okuduğunuz metinde ne anlatılıyor (konu)? Okuduğunuz metinin sonunda nasıl bir mesaj var (ana fikir)?
5 Siz ninenin yerinde olsaydınız tilkiye nasıl davranırdınız? Yazınız.
6. Siz olsaydınız bu masala nasıl bir son yazardınız?
7. Masaldaki olayları sırasıyla anlatınız.
8. Nine ile Tilki masalını canlandırınız.
9. Masaldan alınan cümleleri yanında belirtilen duygulara göre seslendiriniz.
-Kuyruksuz tilki, kuyruksuz tilki.. (sinirli)
- Nine. İlla bana kuyruğumu ver. (mutlu)
- Yok. Sen bana sütümü getir, öyle vereyim.(yorgun)
- Ben sana nereden süt bulayım. (komik)
- Benim karnım aç. (Utangaç)
10. Türk ve Alman masallarında ortak ve farklı gördüğünüz taraflar nelerdir?

*Etkinliklere ait görseller, tablolar, şekiller vs. yazım kurallarındaki sayfa sınırını aşmamak için çıkarılmıştır.

SONUÇ

Yurt dışında yaşayan iki dilli Türk çocuklarının Türkçeye hâkim olmaları ve ana dillerindeki bu yetkinlikle toplum dilini daha kolay öğrenmeleri ve kullanmaları ayrıca kendi kültürel değerlerine sahip olurken yaşadığı toplumun kültürüne duyarlı ve uyumlu olmaları beklenmektedir. Bu beklentilerin gerçekleşmesi için masal metinleri rahatlıkla ve etkili bir şekilde kullanılabilecek metin türlerindendir. Yaşanılan toplumun masal metinleri ve Türk masallarının birlikte kullanımı ile iki dilin ve iki kültürün birlikteliği sağlanmış olacaktır. Bu çalışmada yurt dışındaki Türk nüfusunun en yoğun olduğu ülke Almanya olduğu verisinden hareketle Alman masalları ve Türk masalları üzerinde dil öğretimi ve kültür aktarımına yönelik etkinlik örnekleri sunulmuştur.

KAYNAKÇA

Altun, F. (2007). *Märchen im Fremdsprachenunterricht* (Yabancı dil öğretiminde masal) Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ayhan, M. S. ve Arslan, M. (2014). Edebî Metin olarak Masalların Yabancılara Türkçe Öğretiminde Dilsel ve Kişisel Becerilerin Gelişimine Etkisi, *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7 (2), 543-559.

Çetinkaya Z. (2007). *Masalların Türkçe Öğretimindeki Yeri Ve Önemi,* Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Demir, N. (2017). *Anadolu Türk Masallarından Derlemeler*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Derman, S. (2002). *Anadil (Türkçe) Öğretiminde Masal Metinlerinin Kullanılması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Grimm,W. ve Grimm, J. (2011). *Grimm Masalları* (C.1-2). İstanbul: Pinhan.
Karatay, H. (2007). Dil Edinimi Ve Değer Öğretimi Sürecinde Masalın Önemi Ve İşlevi. *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi,* 5(3), 463-475.
Kaya, N.S. (2016). *Yabancı Dil Olarak Türkçenin Öğretiminde Türk Masallarından Yararlanılması*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
Millî Eğitim Bakanlığı (2009), Yurt Dışındaki Türk Çocukları İçin Türkçe ve Türk Kültürü Dersi Öğretim Programı (1-10. Sınıflar), Ankara: Talim Terbiye Kurulu.
Mert, E. L. (2012). Anadili Eğitimi - Öğretimi Sürecinde Çocuk Yazını Ürünlerinden Yararlanma ve Masal Türüne Yönelik Bazı Belirlemeler. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 3, 1-12.

TÜRK SİNEMASI'NDA KORKU TÜRÜNÜN ÜRETİMİNDE DİNİ MOTİFLERİN KULLANIMI

(THE USAGE OF RELIGIOUS MOTIVES IN THE PRODUCTION OF HORROR GENRE MOVIES IN TURKISH CINEMA)

Özcan DEMİR*

ABSTRACT

Cinema sector produced movies with less commercial risk like Category A movies with high budget and great stars. These kinds of productions named category B movies are made with relatively low budgets. Category B movies are produced with the concern of commercial benefit as a result of the aim of reaching more audience. It is possible to say that Category B films are commercial mass culture products which are targeted to society (Onur, 2012, p. 77).

Horror films are among cinema film genres. Cinema is not only a cultural tool but it is a recreation tool (Onaran, 2012, p. 92). Horror movies are developed in cinema according to some certain types, themes and unique iconography. The basic production aim of producing horror movies is making more people to watch movies. For that reason they're in relation with the era they're produced in and its ideology also they reflect the sociological, psychological transformation of the society to cinema (Onur, 2012, p. 44). It is possible to say that horror movies like all the other cinema genres are affected from the culture that they're produced in to obtain audience interest.

It is possible to examine horror movies under three main parts. Monster stories, supernatural stories and psycho stories (Abisel, 1995, p. 131) which are the types of horror movies according to Abisel are the genres that Turkish film producers didn't show interest for long years. Commercial reasons and technical deficiencies are the main reasons of Turkish production companies of not being interested in these type of movies (Scognamillo & Demirhan, 2005, p. 63).

In this study, local religious motives of horror movies as cultural elements which are among the most produced genres after 2000s' are examined. Textual analysis method was used to analyse the elements of localization in Turkish horror movies. Literature review technic was used to represent the cultural and economic effects in film production.

Keywords: Turkish cinema, Localization, Horror Movies, Religious Motive

GİRİŞ

Türk sinema sektöründe yerli filmlere olan ilginin artması 1990'lı yılların sonu itibariyle üretilen film sayısında yaşanan artışı da beraberinde getirmiştir. Türk sinemasında üretilen film sayısı Hollywood filmlerinin sayısına yetişmese de 2010 yılı itibariyle toplam izleyicinin %51'inin yerli filmleri tercih etmesini beraberinde getirmiştir (Ormanlı, 2013, s. 24). Gişe başarısının yükselmesi ve Türk filmlerinin uluslararası yarışmalar ile festivallerde ilgi çekmeye başlaması olumlu olarak değerlendirilmiştir.

* Öğr. Gör. Dr., Gazi Üniversitesi Polatlı Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu Görsel İşitsel Teknikler ve Medya Yapımcılığı Bölümü, Ankara.

Elde edilen başarıda ve pek çok yorumcuya göre; Türk sinemasının yeniden doğuşunda sinema sektörünü teşkil eden yapım, dağıtım şirketleri, teknik olanakların gelişmesi, yaratıcı ekibin nitelikleri gibi pek çok faktörün pay sahibi olduğunu söylemek mümkündür. Tüm bunların yanında, Hollywood filmlerine karşı iç piyasada oluşan doygunluk sonucunda Güney Kore'de olduğu gibi Hollywood tarzı yerel filmlerin ön plana çıkması da önemli bir etken olarak görülmektedir (Erus, 2007, s. 9). Yerelleştirme olarak değerlendirilen bu sürece Türk sineması yabancı değildir. 1930'lu yılların sonlarında Türkiye'de yaşanan Mısır filmi popülaritesi dönemin önemli yönetmeni Muharrem Gürses'in de bu tarzda melodramlar çekmesine sebep olmuştur. Filmler halkın beğenisi kazanmış 1940'lı ve 1970'li yıllar arasındaki popüler Türk sinemasının yükselişinde pay sahibi olmuştur (Yağız, 2015, s. 90).

Küreselleşmenin bir sonucu olarak değerlendirilen yerelleşme, Ronald Robertson'a göre; "çağdaş kapitalizmin yarattığı tüketicilerin ürünlerin özelleşen bölgesel, toplumsal, etnik sınıf ile toplumsal cinsiyet pazarlarına uyumlu hale getirilmesini giderek daha fazla talep etmesi ekonomiyi yerel kültürleri dikkate almak diğer bir ifadeyle yerelleşmek zorunda bırakmasıdır (Akt: Balcı, 2006, s.27). Ana akım medya ürünlerinde de gözlemlenebilecek bu durumun B filmi kategorisinde değerlendirilen korku filmlerinde de yaşandığını söylemek mümkündür.

Bu çalışmada, Türk sinemasında yaşanan üretim artışının kültürel anlamda özgün bir sinema içeriği üretmede ne denli etkili olduğu araştırılmıştır. Bu amaçla yapılan literatür taraması ve içerik çözümlemesi ile Türk korku filmlerinin barındırdığı kültürel öğelerin yerli mi; yerelleştirilmiş küresel öğeler mi olduğu sorusuna cevap bulunmasına çalışılmıştır. Son yıllarda üretilen Türk korku filmlerindeki ortak dini simgelerinin ele alındığı çalışmada küreselleşme, yerelleşme ilişkisinin yükselen Türk sinemasındaki korku filmi üretimine etkilerinin saptanması amaçlanmıştır.

1- Sinema Sektörü ve Yerelleştirmenin Boyutları

Dünya çapında ekonomik, sosyal ve kültürel bir bütünleşme düşüncesinin ifadesi olan küreselleşme kavramı farklı boyutlarıyla uzun yıllardır tartışılmaktadır. Bu tartışmalar sadece fayda zarar ilişkisi ekseninde değildir. Gerçekte küreselleşme olgusunun var olup olmadığı, tek piyasa ya da evrensel tek bir kültür gibi gelişmelerin mümkün olup olmadığı ayrı tartışma konularıdır (Akt: Balcı, 2006, s. 26). Mal, hizmet ya da kültürel varlıkların tüm dünya için ortak bir dille geliştirilebileceği ve serbestçe dolaşabileceği varsayımını kapsamaktadır.

Yerellik kavramının tanımı ise günümüzde sıkça yapıldığı üzere karşıtı olarak değerlendirilen küresele göre oluşturulmaya çalışılmaktadır. Temelde, kimliği olmayan ve aynı zamanda kimliksizleştirici olarak da düşünülen küresel yerine otantik ve kimliği olan olarak değerlendirilmektedir. Yerelleştirme kavramı sözkonusu edildiğinde ise kastedilen küreselin yerele girmesi ve onu dönüştürmesidir (Küçük ve Kahyaoğlu, 2013).

Yerellik ve küresellik kavramları birbirine karşıt olarak değerlendirilse de sinema sanatı için değerlendirildiklerinde özellikle kimlik olgusu bağlamında bir etkileşimi de beraberinde getirdikleri düşünülmüştür. Yerel ve küreselin etkileşimi "melezlik" kavramıyla açıklanmıştır. Küreselleşme, melezliğin önemli sebeplerindendir. Yerel

kültürel öğelerle etkileşime giren küresel kültürün evrensele açılmada pay sahibi olduğu düşünülmektedir.

Sinema sektörü, sanatsal, kültürel ve ekonomik pek çok referansı ile küreselleşme ve yerelleşme tartışmaları içerisinde bulunmaktadır. Sinema sektörü, pek çok farklı görevler üstlenen firmadan oluşmaktadır. Bunlar arasında yapım ve dağıtım şirketlerinin sektörel önemleri yüksektir. Tüm küresel sektörlerde olduğu gibi sinema sektöründe faaliyet gösteren yapım ve dağıtım şirketleri de yerel piyasalarda varlıklarını sürdürebilmek için yerelleştirme yöntemine başvurmaktadırlar. Dağıtım aşamasında, yerel şirketlerin kurulması, yerel ve yerelleştirilmiş filmlerin dağıtılması olarak ortaya çıkan yerelleştirme olgusu, yapım aşamasında yerelleştirilmiş yapımların desteklenmesi ve yerel şirketlerle faaliyet gösterilen ülkelerin dilinde yapımlar üretilmesini içermektedir.

Sinema, kültürel bir ürün olarak bu tartışmalar arasında medya bağlamında da değerlendirilmektedir. Sözkonusu sinema sanatı olduğunda ise yerel ve küreselin buluşması diğer alanlardan daha mümkün olarak değerlendirilmektedir. Sinemanın bir dil ya da göstergeler bütünü olarak kültür ile ilişkisi önemlidir ve pek çok araştırma ile ortaya konulmuştur. Tartışılan konu ise bu ilişkinin yerel mi küresel düzeyde mi olduğudur. Filmin içeriği ve bunu oluşturmak için biraraya getirdiği göstergeler bütününün verdiği referansların algılanış biçimi ürünün niteliğini yerel ya da küresel niteliğini ortaya koymaktadır. Bir kültürde yer alan göstergeler kendi aralarında ilişki kurmalarının yanısıra, diğer kültürlere ait göstergelerle de ilişki içinde bulunmaktadırlar. Bir filme ait aynı imgeler ya da sesler farklı toplumlar için farklı algıları ortaya çıkarabilmektedir (Küçük ve Kahyaoğlu, 2013, s. 58).

Popüler sinema sözkonusu olduğunda ise yerelleştirme, diğer sanayi ve ticaret kollarında olduğu gibi bu kültürel ürünün de uluslararası firmalar tarafından yerel kültürel öğeler kullanılarak onların yerel piyasaları için üretilmesidir. Hollywood'un önemli yapım şirketleri özellikle 1990'lı yıllardan sonra dünyanın pek çok bölgesinde yerel şirketlerle işbirliği içerisinde yapımlara imza atmıştır. Local Language Production - LLP (Yerel Dilde Üretim - YDÜ) olarak isimlendirilen bu yöntem Hollywood sinemasının yerelleştirme çalışmalarına dair örnekler sunmuştur. Günümüzde Twentieth Century Fox ve Warner Bros. gibi yapım şirketleri önde gelen yerel dilde üretim yapan firmalardır. Bu şirketler Avrupa, Asya ve Latin Amerika'da ortak yapımlara imza atmaktadırlar (Donoghue, 2014, s. 26). Hollywood, küreselleşmenin getirdiği bir tartışma olarak yerelleşmeyi de göz önünde bulundurarak bu tip yerel adımları atmıştır. Ortak yapımlar ile yerel dillerde üretim, yerel kültürel öğelerin kullanıldığı yapımlar Hollywood'un salt İngilizce konuşan pazarlara ulaşmasını beraberinde getiren stüdyo sistemi anlayışının önüne geçmesini sağlamıştır.

Bu noktada, üzerinde durulması gereken ve Türk sinemasının 1990'lı yıllar öncesindeki gerilemesinin önemli nedenleri arasında gösterilen dağıtım meselesidir. Pek çok ülkenin yerel pazarının Hollywood filmlerine doymasının Hollywood'un yerel yapımları desteklemesine sebep olduğunu söylemek mümkündür. Buna bağlı olarak Hollywood'un önemli şirketleri yerel pazarlarda kurdukları dağıtım şirketleri ile varlıklarını sürdürmektedirler. Kurulan dağıtım şirketleri üretilen yerelleştirmiş yapımlara dağıtım imkanı verdiği gibi sağladığı filmlerin niceliksel üstünlüğü ile yerel pazarlarda vazgeçilmezliklerini sürdürmektedirler. Hollywood stüdyoları Warner Bros, Fox, Columbia Tri-Star kendi

başlarına Paramount ve Universal ise UIP çatısı altında uluslararası dağıtım şirketlerine sahiptir (Ormanlı, 2013, s. 22). Yerel pazarlar Hollywood'da bulunan küresel yapım şirketleri için önemini arttırarak sürdürmektedir.

Film dağıtımı alanında Türkiye'de faaliyet gösteren firma sayısı 1990'lı yıllara oranla önemli oranda artarak 28 firmaya ulaşsa da 2017 yılında vizyona giren filmlerin dağıtımının %80'i ilk üç sırada yer alan CGV Mars, United International Pictures ve Warner Bros. isimli şirketler tarafından gerçekleştirilmiştir (Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü, 2018). Türkiye'de faaliyet gösteren bu üç firmadan CGV Mars'ın çoğunluk hissesi Güney Koreli CJ CGV Co.'ya aitken, United International Pictures Universal Pictures ve Paramount Pictures iştirakidir ve Warner Bros. ise Warner Bros. Entertainment Incorporated'a aittir. Bu firmalar, Hollywood yapımları yanında yerel ya da yerelleştirilmiş yapımları da dağıtmakta, Türk sinema sektörü içerisinde etkinliklerini sürdürmektedirler.

Büyük gişe başarısı elde eden Hollywood filmlerinin (blockbuster) temel karakteristiklerinden birisi yüksek bütçeli olmalarıdır. Maliyetlerini karşıladıkları Pazar ise yerel piyasadır. Uluslararası alanda dağıtılmaları sayesinde kâra geçmektedirler. Kârlılığın arttırılması için izlenen yerelleştirme yollarından birtanesi de dublaj yöntemiyle yerel kültüre dair deyimler ve şakalar gibi öğelerin kullanılmasıdır.

Günümüzde yaşanan yöndeşme olgusuyla internet ortamı da sinema için bir pazarlama mecrası haline gelmiştir. Kurulan çevrimiçi platformlar üzerinden yapılan film ve dizi satışlarının arttırılması için yerelleştirmeden yararlanılmaktadır. Türkiye'de de yayında olan çevrimiçi film ve dizi platformu Netflix, aksiyon gerilim filmi Bright için yerelleştirme öğelerinin bulunduğu bir reklam kampanyası yürütmüştür. İnsanlarla Orkların beraber yaşadığı bir geleceği anlatan Bright filmini Türkiye'de tanıtmak için "Orklar Aramızda" isimli bir reklam kampanyası kapsamında reklam filmleri yayınlanmıştır (Üçhisarlı, 2017). Türkiye'de faaliyet gösteren yapım ve dağıtım firmalarının uyguladıkları yerelleştirme stratejilerinin "demografik, sosyolojik ve ekonomik kümelenmelerin farklılıklarını dikkate alan" (Ağırdır, 2018) bir yapıda varlıklarını sürdürebilmek amacıyla uygulandığını söylemek mümkündür.

Tüm bu yöntemlerin yanında yerel sinema sektörü de kazandığı tecrübe ve sayısal teknolojinin sağladığı göreceli ucuzluk ile Hollywood sinemasının hâkim olduğu alanlarda varlığını hissettirmeye başlamıştır. Korku filmleri Türk sinemasında hemen her dönem örneklerine rastlanılan yapımlar olmasına karşın; özellikle 2000'li yıllar sonrasında daha fazla üretilmeye başlanmıştır. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın açıkladığı verilere göre; 2017 yılında Türk seyircisinin takip ettiği film türleri arasında korku filmleri %5'lik pay ile komedi (%39) ve animasyon (%11,5) türlerinin ardından en çok tercih edilen üçüncü film türüdür (Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü, 2018). Fantastik ve doğaüstü motiflerin yoğun biçimde kullanıldığı korku türünde yerli izleyiciyi salonlara çekebilmek için yerel kültürel öğelerin kullanılması önem kazanmıştır.

2- Türk Sinemasında Korku Filmlerinde Dini Motiflerin Yerelleştirme Unsuru Olarak Kullanımı

Korku, film türleri içerisinde izleyicinin ilgisini en fazla çekenlerdendir. Türkiye'de de durum böyledir. Korku türündeki yapımlar 2017 yılında gösterime

giren tüm filmler arasında %5'lik pay ile üçüncü sıradadır. Korku filmlerine duyulan merak Aristo Freud ve Jung tarafından felsefi ve psikolojik boyutlarıyla ele alınmıştır. Aristo'ya göre insanlar şiddet ve vahşet duygularından arınmak için (Katharsis) (arınma) korkmak isterken; Freud ve Jung'a göre bu isteğin kökeni kişilerin sadist ve mazohist eğilimleridir (Onur, 2012, s. 70). Korku filmlerine konu olan durumlar ve tipler de izleyicide korku ve iğrenme gibi duygular uyandırmaktadır. Bununla birlikte, korku filmleri her zaman kültürel durumun sosyal ve politik kaygılarını yansıtırlar (Cherry, 2014, s. 204). Referanslarının önemli bir bölümü içinde bulundukları topluma ve kültüre aittir.

Doğaüstü olaylar, canlılar, insanüstü güçleri olan yaratıklar ve bunların sebep oldukları facialar korku türünün konuları arasında yer almaktadır. Hayaletler, cinler, şeytani yaratıklar, kurt adamlar ve vampirler korku filmlerinde en çok karşılaşılan yaratıklar arasındadır. Ölüm korkusu, sonsuza dek acı çekme korkusu ve insanlıktan çıkarak başka yaratıklara dönüşme korkusu en başta gelen film konularındandır.

Karanlık dekorları, abartılı ve korkunç makyajları ile korku filmleri oluşturdukları atmosferler yardımıyla da izleyicilerini huzursuz etmeyi amaçlamaktadır. Arada kalmış yaratıklar ve canavarlar hemen her kültürde bireylerin korku ve huzursuzluk hissetmelerinin sebepleri arasındadır.

Ölüm, yokoluş ya da insanlıktan çıkma korku filmlerinde pek çok değişik kötülük odağının sebep olabildiği durumlardır. Din, politika, farklı ekonomik ve siyasi akımlar korkulacak yeni olgular üretebilmiştir. Sinema tarihine bakıldığında yabancılar için sahip olunan yargılar, ekonomik kriz ya da feminizm gibi sosyal akımlar, savaşlar ve toplumsal krizler korku türüne olan ilgiyi arttırmış; bu alanda daha fazla içerik üretilmesine sebep olmuştur. Korku türünün öyküleri folklor ve edebiyattan beslenmektedir (Onur, 2012, s. 73). Kont Dracula, vampirler ya da büyücüler bu alandaki tipler arasındadır.

Korku filmlerinde, günlük hayatı tehdit eden, başka bir deyişle onun normal akışını bozan yaratıklar, toplumsal düzenin kaynakları monogam çift, aile, polis, kilise ve ordu gibi kurumları tehdit etmekledir (Onur, 2012, s. 75). Filmin sonunda, oluşan bu tehdit ve film boyunca süregelen çatışma ilgili kurumların temsilcileri tarafından sonlandırılmaktadır. Geleneksel anlatının tüm ürünlerinde olduğu gibi hayatın normal seyri, çoğu zaman eğer tetikte olunmazsa yeni tehditlerin kapıda olduğu uyarısıyla sağlanmaktadır. Din kavramı batı kültüründeki temsilcisi olan kilise kurumu ile korku filmlerinin temel motiflerindendir. Toplumsal yaşayış içerisindeki kurumlardan olan kilisenin ruhani kişiliği, savunmasız insanlara zarar veren hayaletler ve şeytani yaratıklar tarafından sarsılmak istenmektedir.

Türk sinema sektörü Drakula İstanbul'da (1953) isimli yönetmenliğini Mehmet Muhtar'ın yaptığı korku filmi gibi yapımlarla sinema tarihinin önemli mitlerini de yerelleştirmiştir. Ancak, tüm bu uyarlamalar ve yerelleştirmelerin Türk sinemasını zenginleştirmesi gündeme geldiğinde "… bu uluslararası mite bir Türk "ilki" olarak katkıda bulunabiliyor muyuz bulunamıyor muyuz, buna bakmak gerekecektir" (Bayülgen, 2014).

Türk sinemasındaki fantastik korku filmlerinde bir yerelleştirme öğesi olarak Hristiyanlık dininin yerini İslam, rahiplerin yerini imamlar, şeytanların yerini cinler almıştır. 2000'li yılların ardından gözle görülür biçimde daha fazla üretilmeye başlanan korku filmlerinde yerel dini göstergelerin kullanımına ağırlık verilmiştir. Ruhların, hayaletlerin, büyücülerin, şeytan ve diğer varlıkların çoğu kez tekinsiz

unsurlar ilave edilerek gerçek dünyaya müdahalesini konu alan doğaüstü, okült ve hayalet filmleri (Cherry, 2014, s. 19) bu dönemde Türk korku sinemasında en çok yerelleştirilen film örneklerini vermiştir.

Dini göstergeler kullanılarak ölüm ötesi dünyanın sırlarının ve yaratıklarının canlı insanlara doğaüstü etkilerinin aktarıldığı okült filmler, çoğunlukla cennet, cehennem karşıtlığı üzerinden ilerlemektedir. Dini yasaklara uyan insanlar cennetle ödüllendirilirken, bu yasaklara uymayan "kötü" insanlar cehenneme gidecektir. Bahsedilen dini cezalandırma sistematiğinde adı geçen göstergelerin günümüz dünyasındaki insanları etkilemesi ise tekinsiz ve acı verici sonuçları ile korku filmlerinin konuları arasında yer almaktadır.

Büyü kavramı da okült bir öğe olarak doğaüstü güçlerle iyiliği çekmek ya da kötülüğü kovmak gibi amaçlarla etkileşime girilmesini kapsamaktadır (Şimşek, 2016, s. 114). 2000'ler sonrası Türk korku filmlerinde insanları ya da belirli menfaatleri elde edebilmek için büyü yapılması teması sıkça işlenmiştir.

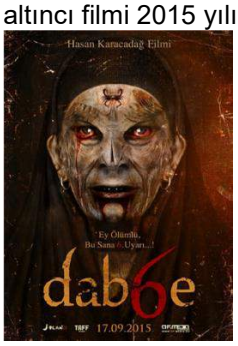
Bu yapımlar arasında yer alan Büyü 2004 yılında vizyona girmiş bir korku filmi örneğidir.



Büyü
Yapım Yılı: 2004
Yönetmen: Orhan Oğuz
Oyuncular: Servet Aksoy, Ece Uslu, Özgü Namal
Konusu: Bir grup arkeolog eski bir kitabı bulmak için terkedilmiş bir köye gelir. Köy, yüzyıllar önce lanetlenmiştir. Arkeologlar arasında bulunan Ayşe'nin yakın arkadaşının onun eşini elde etmek için yaptığı büyü köydeki laneti yeniden harekete geçirir.

Filmde, doğaüstü şeytani güçlerin insanları etkisi altına alması öğesi yerelleştirilmiştir. Cin saldırısı, cin tarafından ele geçirilme ve cinayet işleme öğeleri kullanılmıştır. Cin etkisinden kurtarılmanın yolu da dua ve muska olarak kurgulanmıştır.

Korku filmlerinin sıkça rastlanan özelliği olan devam filmleri kendisini Dabbe serisinde göstermiştir. İlki 2005 yılında gösterime giren Dabbe serisinin altıncı filmi 2015 yılında izleyiciyle buluşmuştur.



Dabbe 1-6
Yapım Yılı: 2005-2015
Yönetmen: Hasan Karacadağ
Oyuncular: Yaşar Al, Hasan Karacadağ
Konu: Mukadder, beyin kanaması sebebiyle bir gece aniden ölür. Kız kardeşine göre katiller farklı boyutlardaki şeytani yaratıklardır.

Filmin adı Kuran'ı Kerim'de yer alan Dabbetül Arz kelimesinden gelmektedir. Neml Suresi 82. Ayette: bir kıyamet alameti olarak belirtilen Dabbetül

Arz için; “O söz, tepelerine indiğinde, yerden onlar için bir dabbe çıkarırız da o onlara, insanların bizim ayetlerimize gereğince inanmadıklarını söyler.” denilmiştir. Dabbe kelimesi Kuran’ı Kerim’de yer yer hayvan ya da insanlar için kullanılmıştır (Öztürk, 2009).

Kıyamet alameti olması, bu haliyle insanüstü bir hal alması, hayvan biçiminde de kullanılması ile “Dabbetül Arz” kavramı korku filmlerindeki temel unsurlardan doğaüstü, yarı insan yaratık olarak değerlendirilebilir. Aynı biçimde farklı yorumcuların belirttiği gibi bir araç ya da teknolojik bir gelişme olarak da düşünülmesi mümkündür. Bu bilinmezlik ise korkunç olarak sınıflandırılabilmesini sağlamış; aynı zamanda Dabbe kelimesinin her boyutunun serinin farklı filmlerinde tema olarak alınabilmesini sağlamıştır. Nitekim, 2005 yılında vizyona giren ilk Dabbe filminde bir kıyamet alameti olarak internetten yayılan intihar salgını ve cinler kullanılmışken son filmde saldırgan cinler motifi kullanılmıştır.

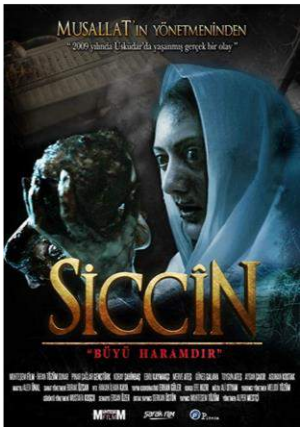
Musallat Filmi, İngilizce’de “possession element” olarak kullanılan “cin sahiplenmesi” ya da “cinlerin musallat olması” durumunu işlemiştir. Musallat kelimesi Türk Dil Kurumu Sözlüğü’nde “Bir kimse veya şeyin üzerine bıktıracak kadar düşen” (Türk Dil Kurumu, 2018) anlamında kullanılmıştır.



Musallat
Yapım Yılı: 2007
Yönetmen: Alper Mestçi
Oyuncular: Ecem Cansu Aktay, İbrahim Can
Konu: Gizemli güçler tarafından ele geçirilen Suat ve Nurcan’ın sakin hayatı çıkmaza girmiştir. Suat, Nurcan ile evlenebilmek için çalışmak üzere Almanya’ya gitmiştir. Nurcan’ı seven bir cin bu sırada Suat’ın kılığında Nurcan ile evlenir ve bir çocukları olur. Ancak doğum sırasında çocuğun insan olmadığı anlaşılınca doğumdaki kadınlar çocuğu öldürür; Nurcan da doğum sırasında ölmüştür.
Cin, intikam almak için doğumdakileri, Suat’ı ve olayla ilgisi olan herkesi öldürmeye başlar.

Film, konusu itibariyle Türk sosyolojisinde yer etmiş bazı olguları da kullanmıştır. Sevdiği ile evlenmek için Almanya’da para biriktirmek, cin ile evlilik, cin kıskançlığı ve intikamı bunlardan bazılarıdır. Cin musallatından kurtulmak isteyen Suat’ın hocaya gitmesi ve kendisine muska yazılması cin musallatından kurtulmak için uygulanan şeytan çıkarma ritüellerinin yerelleştirilmiş biçimidir. 2007 yılındaki Musallat’ın ardından 2011 yılında Musaallat 2: Lanet filmi çevrilmiştir. Bu filmde de cin ile anlaşma ve cinden hamile kalma mitleri işlenmiştir.

Siccin isimli film 2014 yılı yapımıdır. 2015 yılında Siccin 2, 2016 yılında vizyona giren Siccin 3: Cürmü Aşk ve 2017 yılında vizyona giren Siccin 4 adlı devam filmleri de bulunmaktadır.



Siccin
Yapım Yılı: 2014
Yönetmen: Alper Mestçi
Oyuncular: Merve Ateş, Toygun Ateş, Pınar Çağlar Gençtürk
Konu: Öznur platonik olarak sevdiği kuzeni Kudret'i elde edebilmek için onu karısı Nisa'dan ayırmak istemektedir. Bu amaçla bir kara büyü yaptırır. Büyü yapılan Nisa'ya cinle musallat olur ve büyüye göre beş yatsı vakti sonrasında Nisa ve onun kanından olan herkes ölecektir.

Türk korku sinemasında Cin filmleri olarak anılan şeytani yaratık ele geçirmesi konulu filmlerdendir. Kötülerin azap çektiği yer, yerin altında ya da cehennemin dibinde bulunan bir taş gibi anlamları olan Siccin, bu filmde kötü amaçla büyü yaptıranların çekeceği azabı anlatmak için kullanılmıştır. Öznur'un Nisa'ya musallat ettiği cinin sebep oldukları "Büyü Haramdır" sloganıyla aktarılmıştır. Büyü, kıskançlık, şeytani güçlerle işbirliğinin sebep olduğu felaketler motiflerinin yerelleştirilmesini Siccin filminde gözlemek mümkündür.

SONUÇ

Türk izleyicisi dünyadaki diğer izleyiciler gibi sosyolojik ya da psikolojik sebeplerle korku filmlerine ilgi duymaktadır. Korku türündeki filmler, alışılmamış durumlar, yaratıklar ve olgularla iğrenme, kaçma ve korkma gibi duygular uyandırmaktadır. Bunun sağlanabilmesi için abartılı makyajlar, efektler, setler ve büyük oranda özel efekte ihtiyaç duyulmaktadır. Korku filmi atmosferi oluşturabilmek ve izleyenleri etkileyebilmek için gereken maliyet uzun yıllar boyunca bu alanı Hollywood sinemasının egemenliğine bırakmıştır.

Sayısal teknolojinin sinema sektöründe kullanılmaya başlanması korku filmlerini dünyanın diğer sinema sektörleri açısından da teknik ve ekonomik anlamda yapılabilir projeler arasına almıştır. Güney Kore gibi ülkelerde ise Hollywood filmlerine doyan izleyici daha fazla yerli film tercih etmeye başlamıştır. Bu durumun bir benzeri 2000'li yıllar sonrasında Türkiye'de de gerçekleşmiştir. Türk sinema sektörü tüm film türlerinde olduğu gibi daha fazla korku filmini daha uygun maliyetlerle üreterek bu pazara girmiştir.

Kültürel anlamda Hollywood filmlerine olan doygunluk yerel motiflerin korku filmlerinde kullanımını ilgi çekici hale getirmiştir. Yerelleştirme olarak anılan bu süreçte Hristiyanlık kültüründen beslenen doğaüstü şeytani güçler temalı korku filmleri İslami kültür ile yerelleştirilerek cin temalı korku filmleri biçiminde piyasaya sürülmüştür. İmam, hoca, büyü, cin ve muska gibi motiflerin eklenmesi ile yerli korku filmleri yapılmıştır.

Türk izleyicisinin kültüründen beslenen bu filmler dini öğelerin kullanımı yüzünden eleştirilmiş olsa da pek çok devam filmiyle izleyicinin karşısına çıkmaya devam etmektedir. Yabancı sermayeli dağıtım firmalarının en az %80'ini yönettiği Türk sinema sektöründe metin boyutunda yerelleştirme deneylerine

başvurulmakta; böylece piyasadaki yerli film adedi ve bunların gişe başarısı her geçen gün artmaktadır. Tür sinemasının bir boyutu olan korku türüne yenilik katmak bağlamında ise yerelleştirme dışında tüm öğeleriyle yerli ürünler oluşturmaya böylece popüler sinema dalında da dünya ölçeğinde beğenilen ürünler verilmesine ihtiyaç bulunmaktadır.

KAYNAKÇA

Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler.* İstanbul, Türkiye: Alan Yayıncılık.

Ağırdır, B. (2018, Ocak 2). *Yerelleşme Yerelleştirme.* Mediacat: http://www.mediacatonline.com/mediacat-ocak-2018-bekir-agirdir/ adresinden alındı

Balcı, A. (2006). Roland Robertson, Küreselleşme ve Kültür. *Bilgi*, 25-36.

Bayülgen, B. (2014, Nisan 20). *Drakula'ya Davet: Fantastik Dil.* Nisan 2018 tarihinde Öteki Sinema: http://www.otekisinema.com/drakulaya-davet-fantastik-dil/ adresinden alındı

Cherry, B. (2014). *Korku.* (M. Zorlukol, Dü.) İstanbul, Kadıköy, Türkiye: Kolektif Kitap.

Donoghue, C. B. (2014). Sony and Local-Language Productions: Conglomerate Hollywood's Strategy of Flexible Localization for the Global Film Market. *Cinema Journal, 53*(4), 3-27.

Erus, Z. Ç. (2007). Film Endüstrisi ve Dağıtım: 1990 Sonrası Türk sinemasında Dağıtım Sektörü. *Seçuk İletişim*, 5-16.

Üçhisarlı, C. (2017, Aralık 23). *Netflix'ten Türkiye'ye Özel "Bright" Reklamı*. Nisan 2018 tarihinde Pazarlamasyon: http://www.pazarlamasyon.com/reklam/netflixten-turkiyeye-ozel-bright-reklami/ adresinden alındı

Küçük, B., & Kahyaoğlu, İ. (2013, Nisan). Yerellik Öğeleri İçinde Küreselleşen Yönetmen: Ferzan Özpetek. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication - TOJDAC, 3*(2), 57-68.

Onaran, A. Ş. (2012). *Sinemaya Giriş.* İstanbul, Türkiye: Agora Kitaplığı.

Onur, N. (2012). *Kitle Kültürü Sineması ve B Filmi.* İstanbul, Türkiye: Hayalperest Yayınevi.

Ormanlı, O. (2013, Nisan). Küreşelleşme ve Yerellik Bağlamında Günümüz Türk Sineması. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication - TOJDAC, 3*(2), 21-28.

Öztürk, Y. N. (2009, Şubat 25). Kıyamet Alâmeti Olarak Dabbetül Arz. *Hürriyet Gazetesi*. Türkiye.

Scognamillo, G., & Demirhan, M. (2005). *Fantastik Türk Sineması.* İstanbul, Türkiye: Kabalcı Yayınevi.

Şimşek, G. (2016). *Sinemada Korku ve Din: 2000 Sonrası Amerikan ve Türk Filmlerinde Cin Unsurunun Çözümlenmesi.* İstanbul, Türkiye: Pales Yayınları.

Türk Dil Kurumu. (2018). *Büyük Türkçe Sözlük*. Türk Dil Kurumu: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5af1f32e2cb1f8.05036150 adresinden alındı

Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü. (2018). *Gişe Verileri*. Nisan 2018 tarihinde http://www.kultur.gov.tr/#: http://sinema.kulturturizm.gov.tr/TR,144746/gise-verileri.html adresinden alındı

Yağız, N. (2015). Türkiye'de Gösterilen Mısır Filmlerinin Türk Sinemasına Etkileri. *Sobider*, 90-101.

POSTSOVET MƏKANINDA SİLAHLI MÜNAQİŞƏLƏR VƏ REALPOLITIK

(ARMED CONFLICTS IN THE POST-SOVIET SPACE AND REALPOLITIK)

Fuad BABAYEV*

ABSTRACT

Armed conflicts in the post-Soviet space have emerged during the collapse of the Union of the Soviet Socialist Republics (USSR). These conflicts should be assessed as a unique manifestation of the side-effects and the decentralization tendencies of the collapsing giant state. Regrettably, no positive steps were made for the resolution of these conflicts after the collapse of the Soviet Union.

In addition, the geography of the conflict hotbeds has expanded and new conflict zones have emerged and that was impossible to predict while the USSR was collapsing. The August 8, 2008 Russian-Georgian war, as well as what happened in Ukraine in 2014 are indications of the size of conflict potential. The inability of the world community to provide a political solution to the armed conflicts in the former Soviet Union, moreover, the lack of possibilities to prevent the escalation of new hotbeds of conflict expanded the “distribution area” of the ”realpolitik” in these places.

The Armenian military aggression against Azerbaijan, traditionally dubbed as the Armenian-Azerbaijani Nagorno-Karabakh conflict, is the oldest one in the post-Soviet space. The world community is well-aware of the fact that one million Azerbaijanis have been ousted from their native lands as a result of the aggression and for over 20 years, some 20 percent of Azerbaijan's internationally recognized territories are under the Armenian occupation.

The inaction of the OSCE Minsk Group co-chairs can be assessed as an indicator of efficiency of the international community to this end. The inaction of this organization is beyond any doubts. Back in 1999, addressing the Istanbul summit of the OSCE, Azerbaijani national leader Heydar Aliyev said that "... the OSCE Minsk Group co-chairs did not demonstrate the necessary activity and consistency for the implementation of the principles adopted at the Lisbon Summit.” The Minsk process has become passive.

The world community mainly continues to view the post-Soviet conflicts awaiting their solutions in the prism of realpolitik. This is the major factor that increases the potential of the conflict in this space.

Vestfal sazişinin 1648-ci ildə imzalanması ilə formalaşmış Vestfal sülhü Vyana konqresindən (1815-ci il) sonra formalaşmış Vyana beynəlxalq münasibətlər sistemi ilə əvəzləndi. 1919-cu ildə imzalanmış Versal sülh müqaviləsi beynəlxalq münasibətlərin Versal-Vaşinqton sistemini formalaşdırdı. İkinci dünya müharibəsindən (1939-1945-ci illər) sonra beynəlxalq münasibətlərin Yalta-Potsdam sistemi yarandı. Bu faktiki olaraq bipolyar – ikiqütblü sistem idi.

Sovet İttifaqının süqutu isə faktiki olaraq birqütblü dünya yaranmasına gətirib çıxardı. XX əsrin son, XXI əsrin ilk onilliyində baş verən hadisələr birqütblü

* Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının doktorantı, siyasi elmlər üzrə fəlsəfə doktoru, Bakı.

dünyanın özünü doğrulda bilməməsi, necə deyərlər zamanın sınağından çıxmadığı qənaətini yaradır. Artıq SSRİ-nin süqutundan sonra formalaşmış birqütblü dünyanın polisentrizmlə əvəzlənməsi prosesinin başlanmasından danışmaq olar. (8. 10-11) XXI əsrdə beynəlxalq sistemdə qərarların qəbul olunacağı çoxsaylı mərkəzlərin yaranması qaçılmazdır. Hərçənd ki, hələlik beynəlxalq siyasi sistemin məhz polisentrizm platforması əsasında mövcud olacağı strateji xarakterli təmayüldür.

İndi ABŞ ilə Çinin və yaxud "qızıl milyard" ölkələri ilə bəşəriyyətin geridə qaldığı iddia olunan hissəsi arasında qarşıdurmalardan da çox danışılır. Mövcud vəziyyətdən razı olan ölkələrlə beynəlxalq oyun qaydalarını dəyişmək istəyən ölkələr arasında da, "liberal kapitalizm" ölkələri ilə "avtoritar kapitalizm" ölkələri arasında da qarşıdurma imkanları da zaman-zaman araşdırılır. Üstəlik, belə bir rəy də var ki, ümumiyyətlə beynəlxalq sistemin dayanıqlığı hökmən bipolyar modelə əsaslanmamalıdır.

Bu gün postosovet məkanı adlandırılan ərazilərdə siyasi həllini gözləyən silahlı münaqişələr bipolyar modelin süqutu, Sovet İttifaqının səhnəni tərk etdiyi zaman kəsiyində yaranıb.

"1991-ci ildə Sovet İttifaqı tamamilə ağlagəlməz bir iş gördü – o sadəcə olaraq özü-özünü məhv etdi." (4. 384)

Həmin dövrü tədqiq edən müəlliflərdən birinin fikrincə Orta Asiyada özbəklərlə taciklərin ləng münaqişəsinin canlanması, qazaxların və qırğızların milli azlıqları və son nəticə etibarilə rusları təqib etmələri həmin dövrə təsadüf edir. Sovet İttifaqının cənub hüdudları məhz həmin zaman kəsiyində nəhəng barıt çəlləyinə çevrilib. (7. 350)

Əlbəttə, 1980-ci illərin sonlarında və 1990-cı illərin əvvəllərində yaranan münaqişələr məhv olan nəhəng dövlətin özünüqoruma reaksiyasının fəsadlarının və mərkəzdənqaçma tendensiyalarının özünəməxsus təzahürü kimi dəyərləndirilməlidir.

Qətiyyətlə demək olar ki, postsovet məkanında ən böyük faciə Ermənistanın Azərbaycana silahlı təcavüzü nəticəsində, Azərbaycanda yaşanmışdır. "Ermənistanın silahlı təcavüzü nəticəsində Azərbaycan ərazilərinin 20 faizi, o cümlədən keçmiş Dağlıq Qarabağ Muxtar Vilayəti (DQMV) və digər 7 rayon işğal edilmiş, 20 min azərbaycanlı həlak olmuş, 50 min insan yaralanmış və müxtəlif dərəcəli xəsarət almış, 5 mindən artıq azərbaycanlı əsir və itkin düşmüş, Ermənistanın öz ərazisində və işğal etdiyi Azərbaycan ərazilərində həyata keçirdiyi etnik təmizləmə siyasəti nəticəsində 1 milyondan artıq azərbaycanlı qaçqın və məcburi köçkünə çevrilmişdir. Müharibə nəticəsində 99-dən çox yaşayış məntəqəsi dağıdılmış və qarət edilmiş, mülki əhalinin ümumilikdə 9 milyon m² sahədə evləri, dövlət müəssisələri və sosial obyektlər dağıdılmış və yandırılmışdır." (3.3)

Ənənəvi olaraq Ermənistan Azərbaycan Dağlıq Qarabağ münaqişəsi adlandırılan, əslində isə Ermənistanın Azərbaycana təcavüzündən başqa bir şey olmayan proses haqqında neytral mövqedən çıxış etməyə çalışan müəlliflərdən biri Qafqaz dağlarındakı vəziyyətin bütün dünya üçün potensial təhlükə potensialına malik olduğunu qeyd edib. (6.11)

Bu sadalananlara görə, postsovet məkanının silahlı münaqişələrindən danışarkən əsas diqqətin Ermənistanın Azərbaycana silahlı təcavüzünə yönəldilməsi başa düşüləndir.

Etiraf edilməlidir ki, dünya birliyi bu münaqişənin həlli üçün müəyyən addımlar atmışdır. ATƏM-in 1994-cü ildə keçirilmiş Budapeşt Zirvə görüşünün yekun Bəyannaməsində deyilirdi: "Münaqişənin davam etməsi və bunun nəticəsində baş verən insan faciəsindən təəssüfləndiklərini ifadə edərək, iştirakçı dövlətlər ATƏM-in Minsk qrupu ilə əməkdaşlıqda Rusiya Federasiyasının vasitəçilik səyləri nəticəsində 1994-cü il mayın 12-də razılaşdırılmış atəşkəsi münaqişə tərəflərinin təsdiqlədiklərini alqışladılar. Onlar Birləşmiş Millətlər Təşkilatı Təhlükəsizlik Şurasının müvafiq qətnamələrinə sadiq qaldıqlarını təsdiqlədilər və ATƏM-in münaqişənin sülh yolu ilə nizamlanmasına yönəlmiş səylərinə Təhlükəsizlik Şurasının göstərdiyi siyasi dəstəyi alqışladılar. Bu məqsədlə onlar münaqişə tərəflərini birbaşa əlaqələr daxil olmaqla məsələnin mətləbinə dair daha intensiv danışıqlara çağırdılar. Bu mənada onlar ATƏM-in səyləri və köməyini ikiqat gücləndirəcəklərinə söz verdilər. Onlar ATƏM-in Minsk qrupunun vasitəçilik səylərini qəti şəkildə bəyəndilər və Rusiya Federasiyasının həlledici yardımını və Minsk qrupunun digər fərdi üzvlərinin səylərini yüksək qiymətləndirdilər. Onlar bu səyləri ATƏM çərçivəsində əlaqələndirərək bir araya gətirmək qərarına gəldilər." (10)

İki il sonra, 1996-cı ildə ATƏT üzvü olan ölkələrin dövlət və hökümət başçılarının Lissabon Zirvə görüşündə ATƏT-in Fəaliyyətdə olan Sədri bəyanat verərək "son iki il ərzində Dağlıq Qarabağ münaqişəsinin və Azərbaycan Respublikasının ərazi bütövlüyü məsələsinin həllində heç bir irəliləyiş əldə edilmədiyini" vurğuladı. Və təəssüflə "məsələnin nizamlanması prinsiplərinə dair tərəflərin mövqelərinin yaxınlaşdırılması istiqamətində Minsk konfransı həmsədrlərinin səyləri uğurla nəticələnmədiyini" qeyd etdi. (11.)

ATƏT-in 1999-cu ildə keçirilmiş İstanbul Zirvə görüşünün bəyannaməsində deyilirdi: "Biz Dağlıq Qarabağ münaqişəsilə bağlı yaranan vəziyyət və son hadisələr haqqında ATƏT-in Minsk qrupunun Həmsədrlərinin məruzəsini aldıq və onların səylərini müsbət qiymətləndiririk. Biz Ermənistan və Azərbaycan prezidentləri arasında aktivləşən dialoqu xüsusilə alqışlayırıq ki, onların müntəzəm görüşləri problemin möhkəm və hərtərəfli həllinin tapılması prosesinin dinamikası üçün imkan yaratmışdır. Biz qəti şəkildə bu dialoqu dəstəkləyirik və ATƏT-in Minsk qrupu çərçivəsində danışıqların bərpası ümidilə bu dialoqun davam etdirilməsinə çağırırıq. Biz həmçinin təsdiq edirik ki, ATƏT və məsələnin həllinin tapılması üçün ən münasib format olan ATƏT-in Minsk qrupu sülh prosesini və onun gələcəkdə həyata keçirilməsini, tərəfləri bütün zəruri köməklik ilə təmin etmək də daxil olmaqla, daha da irəlilətməyə hazırdır." (12.)

Azərbaycan Respublikasının Prezidenti Heydər Əliyev həmin toplantıda çıxış edərək Minsk qrupunun həmsədrlərinin Lissabon zirvə görüşündə qəbul edilmiş prinsiplərin həyata keçirilməsi üçün lazımi fəallıq və ardıcıllıq göstərmədiklərini vurğulayaraq demişdi: "Qeyd etmək istəyirəm ki, Ermənistan prezidenti ilə danışıqlarımız Ermənistan-Azərbaycan münaqişəsinin aradan qaldırılması üçün məsuliyyət daşıyan ATƏT-in Minsk qrupunun fəaliyyətini əvəz edə bilməz. Mən Minsk konfransının həmsədri olan ölkələrin dövlət və hökumət başçılarını Minsk qrupu çərçivəsində danışıqların tezliklə bərpası üçün zəruri səylər göstərməyə çağırıram. Dünya birliyi münaqişənin aradan qaldırılmasına dair bəyan edilmiş prinsipləri ardıcıl surətdə və qətiyyətlə müdafiə etməlidir." (1.64-65)

Təəssüf ki, dünya birliyinin Ermənistanın Azərbaycana təcavüzü ilə bağlı problemlərə laqeyd münasibət bəsləməsi şübhə doğurmur. Əslində son 2 onillik ərzində bu sahədə heç nə dəyişməyib.

2012-ci ildə Azərbaycan Prezidenti İlham Əliyev Qəbələdə ATƏT-ə üzv ölkələrin səfirləri ilə görüşdə deyib: "Təkcə bizim üçün deyil, həm də bütün dünya üçün əsas narahatlıq doğuran məsələ Azərbaycan torpaqlarının Ermənistan tərəfindən işğalının davam etməsidir. Azərbaycan erməni təcavüzünün qurbanıdır. Bu, danılmaz faktdır. Ermənistan Azərbaycanın beynəlxalq səviyyədə tanınan ərazisinin 20 faizini işğal altında saxlamaqda davam edir"(13.)

Azərbaycan dövlət başçısı 2016-cı ildə Novruz bayramı münasibətilə ümumxalq şənliyində söylədiyi nitqdə ATƏT-in Minsk qrupunun fəaliyyətini tənqid edərək deyib: "...Minsk qrupunun həmsədrləri pozucu fəaliyyətləri ilə münaqişənin dondurulmasına xidmət edirlər. Onlar öz səlahiyyətlərini aşaraq beynəlxalq təşkilatların işinə müdaxilə edirlər. Ermənistana təzyiq etmək əvəzinə ermənilərə himayədarlıq edirlər, onları qoruyurlar. Münaqişənin həlli əvəzinə qəribə təkliflər verirlər ki, təmas xəttində təhlükəsizlik tədbirləri möhkəmləndirilsin. Yəni, bu, nə deməkdir? O deməkdir ki, işğalçı dövlət özünü daha rahat hiss etsin və işğalı, status-kvonu daha da möhkəmləndirsin. Biz burada, əlbəttə, həm Azərbaycana qeyri-dost, qeyri-səmimi münasibət, eyni zamanda, riyakarlıq görürük və bunu açıq deyirik, onların üzünə deyirik. Mən burada artıq ictimaiyyətə də bunu deyirəm, bir tərəfdən onların dövlət başçıları dəfələrlə bəyan etmişlər ki, status-kvo qəbuledilməzdir, dəyişdirilməlidir. Digər tərəfdən, Minsk qrupunun həmsədrlərinin pozucu fəaliyyəti status-kvonun möhkəmlənməsinə xidmət edir. Bax, budur münaqişənin uzadılmasının əsas səbəbi və hesab edirəm ki, bu siyasətin arxasında hansı amillərin dayandığını Azərbaycan xalqı çoxdan bilir. Bu, ədalətsizlikdir. Bu, ikili standartlar siyasətidir. Biz bu siyasəti rədd edirik və bundan sonra bütün kürsülərdə öz sözümüzü deyəcəyik. Ancaq istəyirəm Azərbaycan ictimaiyyəti onu da bilsin ki, bu, reallıqdır, real siyasətdir. Bunu etiraf etmək nə qədər acı olsa da bu, real siyasətdir və biz bu siyasəti qəbul etmirik. Azərbaycan dövlətinin siyasəti beynəlxalq hüquqa, ədalətə, əməkdaşlığa əsaslanır. Ancaq bizə qarşı belə təxribatçı addımların atılması, əlbəttə ki, cavabsız qalmır və qalmayacaqdır." (14)

2016-cı ilin aprel ayının əvvəllərində işğal olunmuş Azərbaycan ərazilərində, qoşunların təmas xəttində yaşanan gərginlik, Azərbaycan ordusunun uğurları Milli Məclisin növbəti iclasında müzakirə edilmiş və orada da ATƏT-in Minsk qrupunun fəaliyyətinə inam qalmaması fikri ifadə olunmuşdur. (2)

Realpolitiki tətbiq edən güclərin öyrənilməsi üçün kütləvi informasiya vasitələrində tez-tez rast gəlinən şübhəli "postulat"ların öyrənilməsi vacibdir. "Donbas – bu Dnestryanı çıx 25 deməkdir. Düz 25 il bundan əvvəl Dnestryanının Ali Soveti müstəqillik Bəyannaməsini qəbul edib" (9) kimi paralellərin sayı olduqca çoxdur.

Və yaxud Ermənistanla Qarabağın qarşılıqlı qeyri-siyasi inteqrasiyasının dərəcəsini kəskin surətdə artırmağın vacibliyi haqqında açıqlamalara da rast gəlmək mümkündür. (5)

Bütün bunlar aşağıdakı nəticələrə gəlmək imkanı verir:

- postsovet məkanında siyasi həllini gözləyən silahlı münaqişələrin bolluğu dünya birliyinin bu problemlər konqlomeratına realpolitik prizmasından, əsasən

laqeyd yanaşması və mütəmadi olaraq “növbətçi” bəyanatlarla çıxış etməsi fonunda xüsusilə təhlükəlidir;

- 8 avqust 2008-ci ildə Rusiya-Gürcüstan müharibəsi, eləcə də 2014-cü ildə Ukraynada yaşananlar postsovet məkanının münaqişə potensialının böyüklüyündən xəbər verir;

- dondurulmuş münaqişələrin zaman-zaman “donunun açılması” qaçılmazdır.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT

1. Heydər Əliyev: “Biz Azərbaycan ərazisində ikinci bir erməni dövlətinin yaranmasına yol verə bilmərik”. 2006
Bakı: Əbilov, Zeynalov və oğulları, 2006.
2. Mənsimov E. Cəfərli R. 2016
Silahlı Qüvvələrimiz ərazi bütövlüyünü tam təmin etməyə qadir olduğunu göstərdi. Milli Məclis Azərbaycan Ordusunun şəxsi heyətini uğurlu hərbi əməliyyatlar münasibətilə təbrik etdi. “Azərbaycan” qəzeti, 6 aprel 2016-cı il
3. Süleymanov E., Süleymanov V. 2013
Ermənistanın Azərbaycan qarşı silahlı tcavüzü və işğalın ağır nəticələri. Bakı: CBS, 2013.
4. Даннигеи Ф. Дж. Бэй Остин. 2014
Самые горячие точки XXI века. Как будут развиваться события. Москва: Эксмо, 2014.
5. Дарбинян А. 2009.
Главный вопрос армянской государтвенности. «Газета. RAU», 15 апреля 2009 г.
6. Де Ваал Томас. 2014
Черный сад Армения и Азербайджан между миром и войной. Москва: Политическая энциклопедия, 2014.
7. Каррер д’ Анкосс Элен. 2010
Евразийская империя. История Российской империи с 1552 г. до наших дней. Москва: Российская политическая энциклопедия, 2010.
8. От гегемонии Запада к полицентризму. 2011.
Атлас Le Monde diplomatique Москва: АНО Центр исследований постиндустриального общества (перевод), 2011.
9. Челноков А. 2016.
Осада Приднестровья. «Совершенно секретно», март 2016 г.
10. http://lib.aliyevheritage.org/az/2580033.html
11. http://lib.aliyevheritage.org/az/2954257.html
12. http://lib.aliyevheritage.org/az/3420972.html
13. http://www.anspress.com/siyaset/12-09-2012/ilham-eliyev-atet-in-minsk-qrupu-yaranandan-ilk-defedir-danisiqlar-dalana-direnib
14. http://www.president.az/articles/18179

AYDIN İLİ DİDİM İLÇESİNE BAĞLI BALAT KÖYÜ MUTFAK KÜLTÜRÜ

(PROVINCE of AYDIN DİDİM BALAT VILLAGE KITCHEN CULTURE)

Düriye GÖNEN KAYA*
Nermin IŞIK**

GİRİŞ

Balat, Ege Bölgesi'nin güney-batı kesiminde, Büyük Menderes nehrinin denize döküldüğü yere oldukça yakın ve deltanın güney kıyısında, denize yaklaşık 9 km. kadar uzaklıkta yer almaktadır (Atalay, 1994). Batı Anadolu'da, Büyük Menderes nehrinin Ege Denizi'ne döküldüğü yerde kurulan eski Milet şehrinin yerleşim tarihi M.Ö. IV binlere kadar geriye gitmektedir (Niemeier; Graeve2001). Kelimenin, Hitit Kralı II. Muršili (M.Ö. 1335-1220) döneminde Hititlere âit olan Milawanda şehrinden geldiği de ileri sürülmektedir. Hitit belgelerine göre bir Arzawa kenti olan Milawanda, daha sonraları Hellen dilinde değişikliğe uğrayarak Milet şeklini almıştır.(Umar,1993) Menteşe Beyliği'ne ismini veren Menteşe Bey idaresindeki Türkler, 1261'den sonra Karya sahillerinden itibaren fetihlere girişerek, Milet'in de içinde bulunduğu birçok şehri ele geçirmişlerdir. (Wittek, 1944; Uzunçarşılı,1988) Milet'in Beyliğe tam olarak hangi tarihte katıldığı bilinmemektedir. Milet ismi, Menteşeoğulları döneminde, Orhan Bey'in (1326-1362) hâkimiyeti sırasında, karşımıza "Palatia" olarak çıkmaktadır. Orhan Bey'in 1333 yılında İtalyan parası gigliati tarzında kendi adına bastırdığı parada şehrin ismi Palatie (Palatia) olarak geçmektedir.(Wittek) Bu isim bir süre sonra Türkçe'de Balat'a dönüşmüştür. XIII. yüzyılda Milet harabeleri içerisinde yer alan tiyatro tepesinin etrafında "palast" yani "saray" tarzında bulunan harabelere atfen, Türkler tarafından yine bu özelliğini aksettiren bir isim olan,"Balat" ismiyle adlandırılmıştır.(Wittek, 1944)

Bu çalışma; Aydın ilinin Didim İlçesine bağlı Balat Köyü'nün geleneksel mutfak kültürünü kayıt altına almak, tanıtmak ve gelecek kuşaklara aktarmak amacıyla, 40 yaş ve üstündeki 10 kaynak kişiyle yüz yüze görüşülerek gerçekleştirilmiştir. Balat Köyü yörede bilinen en eski yerleşim birimlerinden biri olmasından dolayı araştırmamız açısından önemlidir. Kaynak kişilerden derlenen bilgiler şu başlıklar altında toplanmıştır: Günlük öğünler, geçiş dönemleri, kutsal ve neşeli günlerle ilgili yapılan ikramlarla, istek-dilek ve yol sofraları, kışlık yiyecekler sofra ve servis düzenleri ile ilgili uygulama ve bilgilere yer verilmiştir.

1. BULGULAR

1.1. Günlük Öğünler

Sabah; tarhana, bulgur, hamur çorbası, mercimek çorbası, sütlü çorba, bulamaç, kaymaklı, taze çökelekli yumurta yenir süt, adaçayı, yeşil çay, kahve, tarçın, ambar kabuğu, havulcan kökü kaynatılır, içilirdi (Çetin; Şahin, 2005).

Diğer öğünlerde; Mevsimine göre sebze ve ot yemekleri ile acı turp, hardal vb.balık, fava, nohut gibi yemekler tüketilirdi. Ayrıca eskiden avlanmak serbest

* Yük. Lis. Öğr. Selçuk Üniversitesi, Konya.
** Doç. Dr. Selçuk Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Fakültesi, Beslenme ve Diyetetik Bölümü, Konya.

olduğundan ve köyümüz kuş cennetine yakın olduğundan ayrıca av hayvanları da tüketilirdi(Söker; Şahin,2005).

1.2. Geçiş Dönemlerinde Yapılan Yiyecekler

1.2.1.Doğum: Bebek doğduğunda bebeğe şeker şerbeti içirilir. Loğusa olan kadına sütü bollaşsın diyeçorba, sütlaç, zerde, pelte, bulamaç gibi çeşitli tatlılar yedirilir. Bebek kutlamaya gelenlere karanfilli, tarçınlı lohusa şerbeti yapılır. Doğumdan 37-40 gün sonra anne ve bebeğin kırkı çıkar. Anne ve bebek temiz giysilerini giyerek en yakında bulunan komşu veya akrabanın evine ziyarete gider. Ziyarete gittiği kişi bebeğe hediye verir, Bu ziyarete "kırk uçurma" deni (Şahin; Gönen, 2005).

1.2.2.Altı Aylık Kınası: Kız çocukları 6 aylık oldu zaman (küçük gelin gibi süslenir) ayaklarına, ellerine kına yakılır. Komşular, akrabalar davet edilir. Ev sahibi karpuz keser, çerez dağıtır. Gelenler elbiselik kumaş, yemeni, para, altın vb. hediyeler getirirler. Kadın akrabalardan biri bebeğin kına annesi olur. Kına anne bebeğin baştan aşağı bütün giysilerini düzer (Akça,2005).

1.2.3.Aydeş Aşı: Yöremizde çocuk çok zayıf olduğu zaman ya da gelişim bozukluğu gösterdiği zaman bulgur aşı pişirilir. Boş kazanın içine çocuk konur. Çocuk denize sokulur. Bakır, çivi, taş, tuğla, altın, gümüş, yaprak, çiçek gibi 41 çeşit malzeme kazanın içine atılır. Çocuk o suyla banyo yaptırılır. Keşkek, aşure pişirilir. Mahalledeki çocuklara sofra kurulur, yedirilir. Bu uygulamanın adına "aydeş aşı pişirme" denir (Akça; Gönen, 2005).

1.2.4.Sünnet Töreni: Misafir şekeri olarak bilinen "okuntu" köyde her eve dağıtılarak sünnete davet edilir. Sünnet günü sabahtan yemek kazanları ocağa vurulur. Keşkek başta olmak üzere pilav, et yahni, patlıcan oturtma, yaprak sarması, yoğurtlama gibi yemekler yapılır. Akşamına çalgılı sünnet eğlencesi olur. Oyunlar oynanır. Bu kına gecesinin bitimine doğru bir sini içinde kına, üstü mumlarla donatılmış bir şekilde gelir. Çocuk bu esnada sünnet için alınan pijama takımlarını, terliklerini giyer. Büyükannelerden biri ya da saygı duyulan bir kişi tarafından çocuğun eline tabanca şeklinde kına yakılır. Kına kesesi denilen kırmızı ipek kumaş ve üstü taşlarla işli olan bir torbayla çocuğun eli bağlanır. Eğlencenin ertesi günü sabahleyin mevlüt okunur ve gelen misafirlere yemek yedilir. Gelen konuklara gülsuyu, lokum, şerbet ikram edilir. Konuklar "Allah kabul etsin" der evlerine dağılırlar(Gönen,2018).

1.2.5. Askere Uğurlama Töreni: Asker aileleri sırayla her gün askere gidecek olan gençlere yemek verirler. Her aile birer kırmızı, oyalı yemeni bağlar gençlere..Askere gidecek genç, gitmeden önce ailesiyle son yemeğini yer. Yemek yediği kaşığı evin kapısını sokar. Teskereye gelince kaşığı oradan kendisi alır. Bir lokma ekmeği çiğner, mendile koyar, evin köşesine asar. Askerden dönünce kendisi dua okuyarak açar. Bunu yapmasındaki maksat yiyecek ekmeği varsa yani Allah dönmeyi nasip ederse yine o evde ekmek yiyecektir. Boynundaki iğne oyalı kırmızı yemeniyi çıkarır odasının duvarına asar; asker evi olduğu belli olsun diye, şekerli, zeytinyağlı su yapılır. Evin kapısından askerin arkasından dökülür, tekbir sesleri ile asker arabaya bindirilir. Burada askerin ardına dönüp bakmaması esastır (Çetin; Şahin, 2005).

1.2.6. Kız İsteme ve Söz Kesimi: Genellikle kız birinci isteyişte verilmez. Oğlan evine, "Düşünelim, kısmetse olur" cevabı verilir. Kız evi bu işe baştan karşı ise, oğlan evinin getirmiş olduğu hediye (tatlı, çikolata, şeker vb.) paketini iade eder. Bu davranış kız evinin kızı vermeye hiç taraftar olmadığını gösterir veya kız

evi tarafından verilen sade kahve, şekersiz çay, bu işin olamayacağının en güzel işaretidir. Olumlu ise yöredekilerin deyimiyle söz kesilir. Ve karşılıklı söz mendili verilir. Büyüklerden biri yüzükleri takar. "*Hayırlı, uğurlu olsun*" denir. Sonra tatlılar yenir. Tatlı olarak baklava yapılır (Akça; Gönen, 2005).

1.2.7.Nişan: Hazırlıklar tamamlandıktan sonra oğlan evi kararlaştırılan günde kız evine gelir. Kız evi misafirleri ağırlar, onları yemekler. Nişandan sonra kız evi tarafından oğlan evine baklava tepsisi ile tavuk, oğlak, pilav gönderilir. Gençler nişanlı kaldıkları süre içerisinde bayram veya özel günlerde birbirlerine ve ailelerine hediye alırlar. Nişanlılık süresinde geçen Kurban Bayramlarında oğlan evi kız evine süslenmiş, üstü hediyelerle dolu bir koç gönderirler. Büyük nişandan bir süre sonra kız evi oğlan evinde maddi durumlarına göre tepsiler içinde tavuk, pilav, tatlı, kumaş, pardesü, gömlek, ayakkabı, traş takımı, saat vb. gibi hediyeleri gönderir. Bu hediyeleri getirenlere oğlan evi tarafından "*Bahşiş*" verilir. Sonra da sofra kurularak gelenlere ikramda bulunulur. Kalan kısmı komşulara gönderilir. Boşalan tepsiler bir müddet sonra içine çerez doldurularak kız evine iade edilir. Kız evi gelen bu çerezleri yakınlarına ve komşularına dağıtır. Bu geleneğe de yöremizde '**Nişan Ardı'**denmektedir(Akça;Söker;Gönen,2005).

1.2.8.Kız Helvası: Büyük nişanda kız evinde yapılan bir uygulamadır. Duvara çivi çakılır, ip gerilir. Kız evinin yakınları, eş-dostları tarafından verilen hediyeler bu ipin üzerine asılır. Bu hediyeler elbiselik kumaş, yatak yüzü, parça, kumaş vb. olabilir. Hediyeler asılırken hediyenin kim tarafından hediye edildiği söylenir."Bu kızın teyzesinden" diye herkese tanıtılır. Kız evi gelen misafirlere oğlan evinden gelen çerez, helva, tatlı gibi yiyecekleri ikram eder. Yöremizde bu uygulamanın adına "*kız helvası*" denir(Akça; Söker; Gönen,2005).

1.2.9. Nikah: Kız-oğlan akraba ve yakınları yanında, köy odasında, evde veya nikah salonunda iki taraf huzurunda nikah kıyılır. Nikahtan sonra orada bulunanlara lokum, şeker verilir. Bu işlem bittikten sonra düğün kurulur. Tanıdıklara okuntu (davetiye anlamına gelen şeker) verilir (Gönen,2005)

1.2.10.Bayrak Dikme Töreni: Cuma günü Cuma namazından sonra oğlan evi cemaati evine davet eder. Bayrak bacaya asılır. Bayrak dikildikten sonra cemaate şeker, lokum, kolonya ikram edilir(Gönen,2018)

1.2.11. Kına Gecesi: Genellikle düğünlerin balo ile yapıldığı ilçe merkezinde yerli düğünü ile kız alma her ailenin göze alabileceği bir iş değildir. Çünkü yerli düğünü ile kız alma bir hayli masraflı ve meşakkatlidir. Yerli düğünlerin pazartesi başlayanlarına "*ön düğün*" Cuma günü başlayanlarına "*ters düğün*" denir. Kına gecesi eğlence başlar. Eğlence kız evinde olur. Oğlan evi davul-zurna eşliğinde sonradan gelir. Oğlan evi kız evine misafirlerini ağırlaması için kuzu eti, pirinç, yağ, odun vb. erzak getirir(Akça; Söker, 2005; Dağlı, 2018).

1.2.12. Düğün: Düğün günü bütün gün boyunca gelen konuklara yemek ikramları yapılır. Bu yemeklerin başında '*keşkek*' gelmektedir. Bu yemeğin düğünlerde özel bir yeri vardır. Çok zahmetli bir yemektir. Keşkek düğünlerimizin olmazsa olmazıdır. Diğer yemekler; nohutlu et yemeği, pilav, tavuk, yoğurtlama, bulgu ve nohuttan yapılan tok tokgibi yemeklerdir. Tatlı olarak da yaz ve kış '*zerde*' yapılır. Zerdenin içerisine ildirşah denen ıtırlı bitki aroma vermesi amacıyla konur. Kerimoğlu, Harmandalı, gibi ağır zeybek havaları oynanır. Bazı düğünlerde şeker parlanır. Şeker tepsiiçinde çiçeklerle beraber getirilir. Şekeri düğündeki herkes kapışır. Bu olaya yöremizde "*şeker parlama*" denir. Konuşamayan çocuklara,

bebeklere bu şekerden yedirilir. O şekeri yedikten sonra konuşacağına inanılır(Şahin,2005;Gönen,2018).

1.2.13.Gelin Alma: ertesi günü yani Pazar günü çalgılar yeniden kurulur. Yerli düğünler oğlan evi uygun gördüğü takdirde bazen içkili olur. Düğüne çağrılan kişi bir miktar içkiyi de beraberinde getirir. Çünkü kız evinde içki pek verilmez. Eskisi kadar içki tüketilen düğünlere günümüzde pek rastlanmamakla birlikte, oğlanın arkadaşlarından bazılarının fazla kaçıranları da olabilir. Her türlü nazları çekilen bu delikanlılar oğlanı, bekarlar aleminden evliliğe uğurlarken hayli uğraştırırlar (Çetin; Şahin,2005).

1.2.14.Duvak: Eskiden düğünün ertesi günü yapılırdı. Gelin yine gelinliğini giyer, süslenirdi. Tanıdıklar, yakın çevre toplanırdı. Küçük bir eğlence düzenlenirdi. Gelinin alı(kırmızı duvak) oklava ile başından alınır, evin içinde gezdirilir ve o duvak nişanlı veya evlenecek genç bir kızın üzerine atılırdı. Sonraki yıllarda ise, duvak adı altında düğünden sonraki Cuma günü gelin yine gelinliğini giyer, süslenir. Herkes davet edilir. Yasin okunur. Çaylar, börekler ikram edilir. Güneş batıncaya kadar ziyaretler devam eder. Bu geleneğe "kapı açma" ya da "gelin duvağı" denir. "*Kapı açma*" denmesindeki maksat gelinin kapısı açılsın, yurt yuva sahibi olsun" diyedir (Gönen; Avcı, 2018).

1.2.15.Ölüm: Yaklaşık bir hafta süreyle cenaze evine komşuları tarafından yemek gönderilir. Cenazenin gömülmesinden 7 gün sonra "*irmik helvası*", 40 gün sonra lokma yapılır. Lokma bazen şerbetli olur. Bazen de şerbet dökülmez. 52 gün sonra ise yemekli mevlit yapılır. Erkekler camiye, okula birer sini lokma götürürler. 52. günün akşamı dualar okunur. Bir yıl sonra ise yıl mevlidi yapılır. Bazen yemekli, bazen de lokmalı yapılır: Yemek olarak da genellikle çorba, kuru fasulye, yahni, pilav, turşu ve ayran yapılır (Gönen; Şahin, 2005).

1.3.Kutsal Günler

1.3.1.Kandiller, Arefe Günleri: Kandillerde bir gün önceden evde temizlik yapılır. O gün temiz giysiler giyilir. Herkes birbirine "*namazın mübarek olsun*" der. Herkes ölmüşlerinin kabir ziyaretine gider. Yemek yapılır, sofra hazırlanır. Çocuklara yedirilir. Mübarek bu günlerde koku çıkarmak amacıyla helva, lokma ya da dığan pidesi denen pişi yapılır. Bu şekilde çıkan kokunun ölünün ruhuna gideceğine ve sevap olduğuna inanılır. Yöremizde bu uygulamaya "*üleştirme*" denir(Çetin; Söker, 2005).

1.3.2. Ramazan Bayramı: Bir gece önceden bayramlık giysiler kontrol edilir. Kız çocukların ellerine kına yakılır. Bayram günü sabahleyin erkenden kalkılır. Bayramlıklar giyilir. Erkekler Eski Balat Köyü'ndeki Koca camiye bayram namazına giderler. Bayram namazından sonra aileyle bayramlaşılır. Sonra ev halkı hep birlikte kahvaltı edilir. Büyükler, yaşlılar, komşular ziyaret edilir. Üç gün boyunca ziyaretler devam eder. Eve gelen misafirlere önce misafir şekeri ve kolonya dağıtılır. Sonra baklava, kadayıf, kulak tatlısı, kalbur bastı, şam tatlısı gibi tatlılar ikram edilir (Çetin; Söker, 2005).

1.3.3.Kurban Bayramı: Yöremizde daha çok kurbanlık olarak koyun seçilmektedir. Azınlıkta olsa da bazı aileler birleşerek dana da kesmektedirler. Hayvan kesildikten sonra parçalara ayrılır. Bir bölümü evde kalırken bir bölümü de o bayram kesemeyecek olan ailelere gönderilir. Bayram ziyaretine gelen misafirlere tatlı ikram edilir. Kurban bayramının 1. günü ciğer kavurma yapılır. Birinci günün akşamı da kelle paça pişirilip yenir.2. günü et yahni, ızgara, kavurma; 3. gün

genellikle *"sura*" ve 4. gün ise "*Gumbar(bumbar) Dolması*" yapılır (Gönen; Şahin,2005;Dağlı,2018).

1.3.4.Aşure Günü: Muharrem ayının ilk üç günü oruç tutulur. 10'undan sonra aşure pişirilir.(Çetin,2005)

1.3.5.Mevlit Okutma: Yörede bazı özel günlerde mevlit okutulmaktadır. Cenazenin gömülmesinden 52 gün sonra yapılan 52 mevlidi ve bir yıl sonra yapılan yıl mevlidinde yemek verilmektedir. Sünnet Mevlidi: Çocuk sünnet olduğu zaman yapılan yemekli mevlittir. Adak-Dilek sofralarında da mevlit okutulur. Diğer mevlitlerden farklı bir adağı-dileği yerine geldikten sonra yapılır. Mevlidi kadınlar kendi arasında okur. Yiyecekler mevlitten sonra verilir. Mevlitlerde yapılan yemek çeşitleri ile düğünlerde yapılan yemek çeşitleri aşağı yukarı aynıdır. Genellikle hamur çorbası, pilav, yahni, patlıcan oturtma, yaprak sarma, salçalı köfte, kuru fasulye, salata gibi yemekler yapılır (Avcı,2018).

1.4. İstek Dilek Sofraları

1.4.1. Adak: Bir dileği veya sıkıntısı olan kişinin dileğinin, isteğinin gerçekleşmesi, sıkıntıdan kurtulması halinde Allah'a verdiği sözdür. Adak adayan kişi, *"Başım şu sıkıntılardan kurtulsun kurban keseceğim*" veya "*Çocuklara sofra kuracağım, çocukları doyuracağım*" der. Ve dileği yerine gelince adağını yerine getirir. Kurban keser dağıtır veya sofra hazırlar. Çocukları doyurur. Adak sofrasında Adak aşı (bulgur aşı), pilav, et veya tavuk yahni gibi yemekler pişirilir. Bazen de lokma dökülür, mevlit okutulur (Çetin; Şahin, 2005).

1.4.2.Yağmur Duası: Yağmur yağmadığı zaman kuraklık başlar. Toprakların bereketi azalır. Köyümüzde Eski Balat Camine gidilir. Köylüler ermişlerin, yatırların olduğu bir yerde toplanır. Aşure veya keşkek pişirilir. Daha sonra köy hocası ile beraber yağmur duası yapılır. Dua bitince halk keşkeği yemeye başlar ve bittikten sonra tekrar dua edilir.

Yağmur duası bir şekilde daha gerçekleşmektedir. Köyde çocuklar toplanır. Çocuklardan birinin başına ıslanmasın diye tencere konur. Çocuklar ev ev dolaşır. Ev sahipleri bu çocuğun başındaki tencerenin üstüne su dökerler. Çocuklara şeker, buğday, yumurta verirler ve böylelikle yağmur yağacağına inanılır (Çetin; Şahin; Gönen, 2005).

1.5- Kışlık Yiyecekler

Kışlık besin hazırlamaya yazdan başlanır. Yazın çıkan sebze ve meyveler kurutularak ya da konserve yapılarak kışa hazırlanır. Patlıcan, biber, bamya, börülce gibi sebzeler ipe dizilip kurutulur. Bunun yanında biber, fasulye, börülce gibi yiyeceklerin konserveleri yapılır. Şeftali, çilek gibi meyveler ise şekerli su içine konup kaynatılır. Bu da kışın komposto olarak tüketilir. Kışın tüketilmek üzere turşular yapılır. Turşu çeşitleri içinde biber, salatalık, lahana turşularını sayabiliriz. Ayrıca peynir, zeytin salamurası yapılarak kışa hazırlanır. Kışın tüketilmek üzere hazırlanan diğer yiyecekler; kuskus, erişte, nohut, bulgur, fava, bakla, tarhana, salça, kuru fasulye, renk biberi gibi yiyeceklerdir (Dağlı, 2018).

1.6.- Sofra Ve Servis Düzenleri

Yer sofrası kurulur. Sofra bezi yere serilir. Sofra bezinin üzerine kasnak, kasnağın üzerine de sini konur. Sininin içine her yemekten birer tabak koyulur. Çatal, kaşık, tuz koyulur. Bütün ev halkı oturur, beraberce yemek yenir. Yemeklerin servisinde herhangi bir sıra gözetilmez. Sininin üzerine her yemekten birer tabak konur. Herkes istediği yemekten istediği kadar yer.(Dağlı; Gönen; Avcı, 2018)

1.7- Mutfak Araçları Ve Pişirme Yöntemleri: Yöremiz mutafında kullanılan araçlardan bazıları: Harannı (tencere), dığan (tava), tahta kepçe, kevgir, sini, sac, sofralık, döndürgeç, kasnak, oklava, toprak tencere, yastıgeç (bazlama tahtası). Tel dolap, sahan çanağı, maşa, sofra bezi, çanak, çömlek, su küpü, maşrapa, sefertası (üçlü kulplu kap), bakır çanak, bakır sini, bakır haran, cezve, fincan, el değirmeni, çatal, bıçak, kaşık, havan, dibek, iliştir (süzgeç) rendedir. Bakır kaplar ya da bir iki kez köye gelip konaklayan kalaycılara kalaylatılır (Gönen,2005). Geleneksel olarak yemek pişirme ocaklar üstünde olurdu. Mutfağın bir köşesinde yer alan ocaklar yemek pişirme görevini üstlenirdi. Eskiden hemen hemen bütün yemekler ocakta pişirilirdi. Ocağın içine sac, sacayağı konur, gözleme, bazlama yapılırdı(Dağlı,2018). Bir de ekmek ve börek pişirmek için Tuğladan, çamurla örülmüş köy fırınları vardır. Ekmek, börek çeşitleri ve sura pişirmede kullanılır. Yöremizde bu fırınlar hala herkes tarafından sıkça kullanılmaktadır(Akça,2005). Haşlama, yağda kızartma, kavurma, yağlama denilen ot yemeklerini haşladıktan sonra üzerine sadece zeytinyağı dökülerek yapılan pişirme yöntemi, kuru ısıda (saçta-fırında) pişirme ve yağ-su karışımı gibi yöntemler kullanılır. Ekşileme dediğimiz yöntemde de ot veya sebzeyi haşladıktan sonra üzerine zeytinyağı, dövülmüş sarımsak ve limonu sıkarak ağartıyoruz. Sebzenin veya otun üzerine döküyoruz. Örneğin patlıcan ekşilemesi, pancar ekşilemesi, turp ekşilemesi gibi. Kalleler de yine sebzenin yıkanıp, doğranarak soğan ve domatesle çiğden ocağa vurulması ile yapılır. Örneğin kabak kalle, patlıcan kale vb.(Gönen,2018).

1.8.Mutfak Mimarisi: Mutfakta ocak başı denilen ve odunla yemek pişirilen bir ünitedir. Bir ekmek çeşidi olan bazlama ve saç pidesi pişirilir. Yerine göre bazen ısınma amaçlı da kullanılır. Evin hanımı gününün büyük bir bölümünü ocak başında geçirir. Mutfağın taban kısmında hasır serilmiştir. Minderler vardır. Raflık denilen, mutfağın duvarında çıkıntı, düz bir yapı vardır. Mutfak malzemeleri, baharatlar özellikle çay bardakları raflığa dizilir. Ocağın yanıbaşında mutfağın aydınlanması için geniş bir pencere bulunur(Söker,2005).

SONUÇ

Dünyanın üç büyük mutfağı arasında gösterilen Türk Mutfağı ata yurdu Orta Asya'dan Türklerin göçedip geldikleri Anadolu'ya adeta tarihin ve coğrafyanın imbiğinden süzülerek gelmiş ve folklorumuzla yoğrulmuştur. Türk Mutfağı yedi ayrı coğrafi bölgede farklı karakteristik özellikler taşıyarak canlılığını korumaktadır. Türk Mutfağının uluslararası alanda hakettiği yere gelmesi ve gastro turizm ürünleri ile ulusal faydaya dönüşmesi için yemek kültürümüzün araştırılması, yazılı kaynaklara geçirilmesi ve gelecek kuşaklara tanıtılması gerekmektedir.

KAYNAKLAR

1.Bilge Umar, Türkiye'deki Tarihsel Yer Adları, İstanbul 1993; Aynı Yazar, Türkiye Halkının İlkçağ Tarihi, C. I, İzmir 1982

2.İbrahim Atalay, Türkiye Coğrafyası, 4. baskı, İzmir 1994, s. 69; Türk Ansiklopedisi, a.g.m.

3.Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, Anadolu Beylikleri ve Akkoyunlu, Karakoyunlu Devletleri, Ankara 1988.

4.Volkmar von Graeve; Wolf Dietrich Niemeier, "1998-2000 Yılı Milet Çalışmaları", XXIII. Kazı Sonuçları Toplantısı 28 Mayıs - 01 Haziran 2001 Ankara, C. II, Ankara 2002

5.Wittek, Paul, Menteşe Beyliği 13 - 15inci Asırda Garbî Küçük Asya Tarihine Âit Bir Tetkik, Çev. Orhan Şaik Gökyay, Ankara 1944

KAYNAK KİŞİLER

1.Akça, Safiye. 2005.Özel görüşme, 47 yaşında, Ev hanımı, Balat/Didim/ Aydın
2.Akça, Süleyman.2005.Özel görüşme,50 yaşında, Çiftçi, Balat/Didim Aydın
3.Avcı, Tülay.2018. Özel görüşme, 46 yaşında, Esnaf, Didim / Aydın
4.Çetin, Dursun Hatice.2005.Özel görüşme, 80 yaşında, Ev hanımı, Balat/ Didim/Aydın
5.Dağlı, Mediha.2018. Özel görüşme, 88 yaşında, Ev hanımı, Balat/ Didim/ Aydın
6.Gönen, Süleyman.2005.Özel görüşme,53 yaşında, Çiftçi, Balat/ Didim/Aydın
7.Gönen, Gönen.2018.Özel görüşme, 57 yaşında, Ev hanımı, Balat/ Didim Aydın
8.Söker, Fatma.2005. Özel görüşme, 65 yaşında, Ev hanımı, Balat/ Didim/ Aydın
9.Söker, Hatice.2005.Özel görüşme, 78 yaşında, Ev hanımı, Balat/ Didim/ Aydın
10.Şahin, Fikriye. 2005.Özel görüşme, 64 yaşında, Ev hanımı, Balat/ Didim/ Aydın

20. OTURUM (20. SESSION)-B Salonu (B Hall)
Oturum Başkanları (Session Moderators):
Dr. Öğr. Üyesi (Assist. Prof. Dr.) Özlem KAYA-Ahmet AYTAÇ

KONYA BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ ŞEHİR TİYATROLARI

Dr. Mücahit Sami KÜÇÜKTIĞLI*
Mehmet TEKKAYMAZ
Latif YERLİ

GİRİŞ

Tiyatro bir sahne üzerinde, kendine göre olan dekorla, rollerine uygun makyaj ve kostüm taşıyan aktörler tarafından suflörü kovalayarak bir müellifin piyesinde tasarladığı hayatı göstermektir (Baltalıoğlu, 2018, s.14).

Tiyatro, bir öykünün karakterlerin davranışı yoluyla bir düşünceyi aktarmak üzere, konuşma ve hareket yardımıyla, sahne üzerinde eyleme dönüştürülmesidir. Tiyatro, bütün sanatları kullanıp bunları uyumlu bir biçime dönüştüren tek sanattır. Bir tiyatro yapıtı, kendine özgü kuralları ve nitelikleri olan bir yaratıdır. Özünde hareket vardır. Sözü görünüşe, düşünceyi eyleme sokar.

Tiyatro tarihi gelişimi açısından çok eskilere dayanan bir sanattır. Antik Yunan uygarlığının İ.Ö. 5. ve 4. yüzyıllarını kapsayan Klasik Çağ, sanat ve kültür açısından en parlak dönem olmuştur. Antik Yunan'da dinsel değerlerin işlendiği bir oyun biçimi halinde ilerleyen tiyatro sanatı roma döneminde daha çok eğlenceye yönelik gladyatör ve hayvanların avlanması gibi eğlenceler şeklinde ağırlık kazanmıştır (Yıldız, 2007, s.426). Antik Yunan ve Roma yanında Sümer, Mısır ve Şaman geleneğinin de içerisinde tiyatro kendini göstermektedir. Fakat tiyatro ile ilgili ilk kurumsal görüşler Antik Yunan düşüncesinde filizlenmiştir.

Türk Tiyatrosu

Anadolu Türklerinin kültürü, dolayısıyla dramatik sanatı beş önemli etkenin bir araya gelmesiyle olmuştur. Kısaca bu etkenler şunlardır. Yer, soy, imparatorluk, İslam ve Batılılaşma (www.kulturportali.gov.tr).

Yer bakımından ele alındığında, Türkler gelmeden önce Anadolu'da yaşayan eski uygarlıkların Türk kültürünün oluşmasında büyük etkisi olmuştur. Bu da en çok Türk köylüsünün seyirlik oyunlarında görülmektedir.

İkinci etken olan soya gelince, bunun Anadolu Türklerine en büyük katkısı, bugün de konuştuğumuz Türkçedir. Türklerin eski yurdu Orta Asya'nın ve Şaman inançlarının izlerine Anadolu Türklerinin kültüründe geniş ölçüde rastlanmaktadır.

İmparatorluk olgusu, Osmanlıların üç kıtada kurdukları büyük devlet içinde yaşayan etnik grupların arasındaki kültür değiş tokuşudur. Balkan ülkelerinin insanları, Yahudi, Rum, Ermeni gibi çeşitli etnik azınlıkların, tiyatronun oluşumu üzerindeki kısmi de olsa katkılarıdır.

Bir önemli etken de İslam'dır. Bu kaynakta, yalnız din değil, İslam ülkelerinin, özellikle de İran ve Arap kültürlerinin etkisini de hesaba katmak gerekir.

Son ve en önemli etken ise, Batılılaşma'dır. Batı Tiyatrosu'nun Türkiye'ye yerleşmesi her ne kadar Tanzimat ile başlarsa da, daha öncelere uzanan bir tanışmanın olduğunu gösteren kanıtlar bulunmaktadır. Özellikle de III. Selim, II. Mahmut ve Abdülmecit gibi yenilikçi padişahların anlayışlarının büyük payı bulunmaktadır. Gerek saraylarındaki, gerekse saray dışındaki tiyatroları fermanlar vererek, paraca desteklemişlerdir.

* Dr., Konya Büyükşehir Belediyesi, Konya.

Çevre bakımından Türk Tiyatrosu'nu, dört ana bölüme ayırabiliriz. Bunlardan ilki Köylü Tiyatrosu geleneğidir. Türk halkının büyük çoğunluğunu oluşturan toprağa bağlılık, eski bolluk törenleri inançlarını sürdürdüğü seyirlik oyunlarda kendisini gösterir. Bu tür oyunlar zamanla biçim ve öz bakımından değişikliklere uğramasına rağmen günümüze değin yaşayabilmiştir. Köylümüz zamanla geleneksel oyunların üzerine kendi toplumsal yaşantısını da yansıtan yeni oyunlar katmıştır.

Halk tiyatrosu ise kentlerde, daha çok başkentte oluşmuş bir tiyatrodur. Osmanlı'da başka yerlerde görülmekle birlikte Karagöz ve Ortaoyunu gibi Geleneksel Halk Tiyatrosu türleri İstanbul'un malı olmuştur. Sanatçıları halk adamları olduğu gibi seyircileri de halktan insanlardır. Bu tür 19.yy'da Batı Tiyatrosu'yla birleşerek Tuluat Tiyatrosu'nun ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Saray Tiyatrosu geleneği başka ülkelerdeki gibi değişik, kendine özgü bir gelenek olmayıp, daha çok saray çevresi dışındaki tiyatrosunun saray tarafından benimsenmesi sayesinde gelişim göstermiştir.

Sonuncu gelenek olan Batı Tiyatrosu da belli bir çevrenin tiyatrosu olmuştur, İstanbul, sınırlı olarak Bursa, İzmir, Edime, Adana ve Konya gibi kentlerde gelişen Batı Tiyatrosunun, Türkiye Cumhuriyeti döneminde bile halka kısmi olarak ulaştığı söylenebilir (www.kulturportali.gov.tr).

Darülbedayi'den Şehir Tiyatroları'na

1914'yılında Belediye Başkanı Cemil (Topuzlu) Paşa, Belediye Meclisi'nden çıkarttığı kararla, bugünkü Şehir Tiyatroları'nın temeli olan, Osmanlı Güzellikler Evi anlamına gelen Darülbedayi-i Osmani'nin kurulmasını sağlar. Eğitim amaçlı bu kurumun yöneticiliğine de, ünlü Fransız tiyatro adamı Andre Antoine atanır. Ancak, Birinci Dünya Savaşı'nın çıkması, Fransa ve Osmanlı Devleti'nin karşı saflarda yer alması nedeniyle kısa bir süre sonra Andre Antoine Fransa'ya döner. Bir süre bocalayan kurum Raşit Rıza'nın (Samako) çabalarıyla yeniden toparlanır. Bu gelişmeler olurken Osmanlı yöneticilerinin ve eğitimcilerin görev aldığı Darülbedayi'ye sınavla öğrenciler alınmıştır (https://sehirtiyatrolari.ibb.istanbul/).

Bu sınavı kazananlar daha sonraki yıllarda tiyatromuzun ve sanat dünyamızın önemli isimleri oldular. Muhsin Ertuğrul, Halit Fahri Ozansoy, Behzat Butak, Ali Naci Karacan, Peyami Safa, Emin Beliğ Belli, Celal Sahir, Eliza Binemeciyan, Ahmet Muvahhit, İ. Galip Arcan, Raşit Rıza, Fikret Şadi, Sârâ Mannik, Adriyen Binemeciyan ve Mari Mineyan bu öğrencilerden bazıları.

Birçok oyun yazarının ilk çalışması, ilk kez Şehir Tiyatroları'nda sahnelendi. Türk tiyatrosuna yeni oyun yazarları kazandırıldı.

Şehir Tiyatroları Türk Tiyatrosu'na çok yönlü katkının yanı sıra, Türk Sineması başta olmak üzere, sanatın farklı alanlarında önemli çalışmalar yapan isimlere ev sahipliği yaptı.

1931 yılında resmen İstanbul Belediyesi'ne bağlanan kurum, 1934 yılından sonra İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları adını aldı. Son yıllarda Türk tiyatrosundaki değişim ve seyirci yönelişini göz önüne alan Şehir Tiyatroları, yerli ve yabancı yazarlardan oluşan geniş bir repertuarla seyircisine tiyatroseverlere perdelerini açmakta. Ayrıca, yabancı yönetmenleri ve tiyatro adamlarını davet ederek, sahneye koydukları oyunları Türk seyircisine ulaştırmaktadır (https://sehirtiyatrolari.ibb.istanbul/).

Konya Şehir Tiyatroları

Konya Şehir Tiyatrosu, bir temel hak olarak Anayasanın güvence altına aldığı sanatın ve özellikle tiyatronun toplumsal görevine uygun olarak halkın kültürel üretiminin, çağdaş eğitiminin sanat düzeyi ve bilincinin yükseltilmesine katkıda bulunmak; bu katkıyı gerçekleştirmek için yerli ve yabancı tiyatro eserlerinin seçkin örneklerini seyircisine ulaştırmak, Türk Tiyatrosunun geleceğe yönelik yaratıcı atılımlarına önderlik etmek amacı ile kurulmuştur.

Yukarda da bahsedildiği gibi şehir tiyatrolarına öncülük eden şehir İstanbul olmuştur. İstanbul şehir tiyatroları tarihi ile bütün ülkeye örnek teşkil etmiştir. Konya Şehir Tiyatrosu ise perdelerini seyircilerine geçtiğimiz yıl itibariyle açmış ve oynadığı dört dev oyunla birçok seyircinin ilgisini çekmeyi başarmıştır. Tabi ilk yılında böyle bir ilgiyi üzerine toplamasında ki en büyük etken altyapısının olmasıdır.

Dört yıldır hummalı bir şekilde yürütülen Medeniyet Okulu Projesi kapsamında 1500'e yakın okulda sergilenen yaklaşık 90 bin tiyatro gösterisi Konya Şehir Tiyatrosu'nun temellerini oluşturmaktadır. Bildirimizde Medeniyet Okulu Tiyatroları ve Konya Şehir Tiyatrosunun Türk kültürüne sağladığı katkılara değinmeye çalışacağız.

Medeniyet Okulu

Medeniyet Okulu Projesi, medeniyetimizi oluşturan değerleri, milli ve manevi şahsiyetler ışığında, yeni nesillere hatırlatmak ve aktarmak için oluşturulan ve öğrencilere yönelik birçok etkinliği içerisinde barındıran bir yapıdır. Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Dairesi Başkanlığı tarafından gerçekleştirilen bu etkinliklerinden en önemlileri ise; tiyatro gösterileri ve dergi faaliyetleridir. Konya'nın bütün ilçelerinde dördüncü ve beşinci sınıf öğrencilerine değerlerimizi konu alan tiyatro oyunları sergilenmektedir. Medeniyet okulu projesi başlamasıyla beraber, bütün dördüncü ve beşinci sınıf öğrencilerine dergi ve hikâye kitabı dağıtımı yapılmaktadır.

Neden Değerler?

“Değer” kelimesi “üstün ve yararlı nitelik” olarak tanımlanırken “topluma ait olan ve bireylerin kazanması istenilen normlar” olarak ifade edilir (TDK, 2005, s.483). Değerler, toplumun tarihi birikimi ile ortaya çıkan; toplumun tamamı tarafından kabul gören; toplumun varlık, birlik ve devamının sebebi olarak görülen; tasvip ve teşvik gören; inanışlardır (Tural, 1992, s.29). Değerler, kültürel kimliğin şekillenmesinde etkili olan kültür unsurlarıdır. Dolayısıyla değer “kültür” kavramıyla da yakından ilgilidir.

Kültür içerdiği geniş manasıyla birçok şekilde tanımlanabilir, Ama en genel manasıyla değerlerimizin bir araya gelip vücut bulmasıyla oluşan ve nesilden nesile aktarılan bir yaşayış biçimidir, diyebiliriz. Bu sebeple milletimize ait değerlerde, Milletimizin anlayışını, sanatını, yaşayışını, inançlarını kısaca hayata bakışını yansıtır (Küçüktığlı ve Yerli, 2017, s.659).

Medeniyet Okulu Projesi

Medeniyet Okulu, insanca yaşamanın gereği olan değerleri tekrar ve tam anlamıyla yaşamamızı sağlayacak önemli bir sorumluluk alanıdır. Sadece belirli bir yaş grubu ve belirli bir kitleden ziyade şehrimizde yaşayan tüm insanlara gündelik hayatın karmaşasıyla unuttuğumuz birçok değeri tekrar hatırlatmaktadır. Bu vesile

ile sahip oldukları değerlerle günümüze ışık tutan medeniyetimizin mimarları da anılmaktadır (Küçüktığlı ve Yerli, 2017, s.659).

2014 yılında başlayan Medeniyet Okulu projesiyle toplumun her alanına değerler çeşitli şekillerde anlatılmaktadır. 2014-2018 yılları kapsamında 120 bin öğrenciye 95.550 adet tiyatro gösterimi gerçekleştirdi. Dört yılda Medeniyet Okulu kapsamında olan öğrencilere 2.390.000 adet basılı 32 sayılık "Konya Çocuk Dergisi" dağıtıldı.

Liseli ve üniversitelilerden oluşan 50 bin öğrenciye 10 farklı tiyatro oyunu sergilendi. Yine öğrencilere iki yılda 300 bin hikâye kitabı dağıtımı gerçekleştirildiği gözlemlenmektedir. Konferans, seminer, söyleşi ve sempozyum gibi etkinliklere katılan gençlere 100 bin adet "Gençlerle Başbaşa" kitabı, 140 bin adet "Peygamber Efendimiz" kitabı dağıtıldı. İslam'da Bilim Tarihi, Genç Safahat, Bir Hilal Uğruna ve Mesnevi Gül Bahçesi gibi gençler için önemli kitaplardan onar bin adet bastırılıp dağıtımları yapıldı. Yine Medeniyet Okulu Projesi kapsamında bütün ilçelerde münazara yarışmaları, bilgi yarışmaları düzenlendi.

Mobil Tiyatrolar

Medeniyet Okulu projesi kapsamında Konya'nın bütün ilçelerinde yaklaşık 1300 okulda 3400 şubede öğrencilere değerlerimizi anlatabilmek için mobil tiyatrolar oluşturuldu. Tiyatrolar üzerinden değerlerimiz, her ay bir değer olarak, Türk kültürüne mal olan bir şahsiyet seçilerek özenle işlendi.

Tiyatroyu oyununu sergileyen arkadaşlarımız;

- Dede Korkut ve Bamsı Beyrek
- Ali Kuşçu ve Pervane
- Kavuklu ve Pişekâr
- Nasreddin Hoca ve Talebesi
- Profesör ve Asistanı karakterlerine bürünerek ikişer kişi şeklinde

oyunlarımızı sergilendi.

Dede Korkut ve Bamsı Beyrek

Türk kültür dünyasının en önemli, en değerli ve başta gelen şaheseri Dede Korkut kitabıdır. Hikâyelerin asıl kahramanı olmayan Dede Korkut, halkın sıkıntılarını danıştığı bir hâkim, yol gösteren bir mübarek, yaşlı ve bilgili bir ozandır. Bamsı Beyrek ise Dede Korkut hikâyelerinde sıkça yer alan Türk kahramandır (Sümer, 1962, s.217).

Her kültürün, adeta kendisiyle bütünleşmiş şaheserleri vardır. O kültürü yaşayan insanlar bu şaheserlerde tarihten sosyolojiye, halk biliminden dile, edebiyattan etnografyaya kadar değişik alanlarla ilgili bilgi ve örnekler bulabilir. Türk kültür dünyasının en önemli, en değerli ve başta gelen şaheseri Dede Korkut kitabıdır. Eserin çok cepheli olması edebiyattan dile, gelenekten atasözlerine, tarihten coğrafyaya pek çok alana kaynaklık etmesi, bu esere paha biçilmez bir değer kazandırmaktadır (Sakaoğlu, 1998, s.5).

On iki hikâyeden meydana gelen bu değerli eserin asıl adı Kitab-ı Dede Korkut Alâ Lisân-ı Tâife-i Oğuzhan (Oğuz Boyları Dilince Yazılmış Dede Korkut Kitabı)'dır. Bugüne kadar iki yazma nüshası ele geçmiştir. Bunlardan birincisi 150 yıl önce Dresten Kral Kitaplığında bulunmuş olan 12 hikâyeden ibaret tam nüshadır. İkincisi, 1950'de Vatikan Kitaplığında ele geçen 6 hikâyelik eksik nüshadır (Özbay, Karakuş Tayşi, 2011, s.25).

Türkiye'de önce Kilisli Rıfat, Dresten yazmasının bir kopyasına dayanarak (1916) kitabı Arap harfleriyle yayımlamıştır. Bundan sonra Orhan Şaik Gökyay (1938) yeni harflerle bastırmıştır. Kitabın son ilmi yayımı ise, Dresten ve Vatikan nüshalarının karşılaştırılması suretiyle ve transkripsiyonlu olarak (1958) Prof. Dr. Muharrem Ergin tarafından yapılmıştır (Kabaklı, 1994, s.202).

Bu hikâyelere isim veren Dede Korkut'un kim olduğu kesin olarak bilinmemekle birlikte efsanevi bir Türk atası olduğu söylenmektedir. Hikâyelerin asıl kahramanı olmayan Dede Korkut, halkın sıkıntılarını danıştığı bir hâkim, Oğuz'un zorlu düşmanlarını yenmesi için kolaylık bulup bu yolda kerametler gösteren bir mübarek, yaşlı ve bilgili bir ozandır (Sümer, 1962, s.217).

Ali Kuşçu ve Pervane

Semerkant'tan gelen matematikçi, astronom ve Türk âlimdir. Pervane karakteri de oyunlarda onun meraklı yardımcısı olarak görev almaktadır.

Ali Kuşçu Semerkant Rasathanesinin kurucusu, tarihin nadir yetiştirdiği bilim adamlarından biri olan Uluğ Bey'in (1394-1449) öğrencisi ve yardımcısıydı. Uluğ Bey, bilindiği gibi XV. yüzyılda, Dünya astronomisine katkı yapmış, ayrıca Batı Dünyasını etkilemiş (nitekim etkisi Newton'a (1642-1727) kadar uzanır), önemli bir astronom ve matematikçidir. Böyle bir bilim adamının öğrencisi ve çalışma arkadaşı olan Ali Kuşçu'nun İstanbul'a gelişi ve de medresede ders vermeye başlaması, bir yüzyıl sonra Osmanlılarda astronominin canlanması için çok uygun bir ortamın hazırlanmasına neden oldu (Unat, 1999, s.411).

Kavuklu ve Pişekar

Kavuklu ile Pişekar orta oyununun vazgeçilmez iki karakteridir. Pişekar oyunu açtıktan sonra Kavuklu ile aralarında bir konuşma geçer. Bu konuşmanın adı muhaveredir. Muhavere oyundan önce Kavuklu ile Pişekar'ın aralarında oynadığı ön oyundur. Muhavere bittikten sonra Kavuklu oyun sonuna kadar hep sahnede kalır (Kanur, 1995, s.48).

Kavuklu ve Pişekar'ın karakter özellikleri şu şekildedir:

Kavuklu: Oyunun asıl komiğidir. Dobra ve pa-tavatsızdır. Yalan beyanla işi olmaz. Gördüğü her şeyi ağzına geldiği gibi kendi meşrebince söyler. Lafını söylerken Alicengiz oyunlarına ihtiyaç duymaz. Kaba biri olduğundan diğer oyuncu tipleri ile arasında tartışma ve hatta dövüş bile olur.

Pişekar: Herkesin huyuna göre konuşmasını, yüze gülmesini bilen, içten pazarlıklı, arabulucu, usulünce kavgaları yatıştıran, dargınları buluşturan, ölçülü, ağırbaşlı, her kalıba girebilen, işine gelince dilini tutmasını bilen, esnek bir kişiliğe sahiptir. Kavuklu ile aralarındaki kavga çoğu zaman Pişekar'ın yalan dolanlarının ortaya çıkmasından kaynaklanmaktadır.

Nasreddin Hoca ve Talebesi

Nasreddin Hoca, Türk edebiyatının ve geleneğinin en önemli mizah ustalarından ve bilgelerinden biridir. 1208 yılında Sivrihisar'ın Hortu köyünde doğan Nasreddin Hoca, iyi bir eğitim almış, imamlık, müftülük, öğretmenlik ve kadılık yapmıştır.

Profesör ve Asistanı

Profesör ve Asistanı karakteri ise gelişen teknolojik şartlarda popüler kültürün zararlı alışkanlıklarından daha çok bilime yönelik çalışmalara özendirebilmek için kurgulanmış hayali kahramanlardır. Bu kahramanların değerlerine sahip bilim insanı olarak bilime merakı ile öğrencilerin bilinçaltına mesaj gönderilmek istenmektedir.

Medeniyet Okulu Projesi Kapsamında İşlenen Değerler

Okullarımızda bir eğitim öğretim yılı içerisinde 8 değer işlenmektedir. Günümüze kadar 32 değer işlendi.

Değerler				
2014-2015				
S	**2014**	**Aylar**	**Değer**	**Örnek Şahsiyet**
1	2014	Kasım	Cömertlik	Hacıveyiszade
2	2015	Aralık	Hoşgörü	Hz Mevlana
3	2015	Ocak	Dürüstlük	Şefik Can
4	2015	Şubat	Sevgi	Yunus Emre
5	2015	Mart	Ümit	Tahir Büyükkörükçü
6	2015	Nisan	Sabır	Hz Muhammed (SAV)
7	2015	Mayıs	Doğruluk	Mehmet Hadimi
8	2015	Haziran	Adalet	Alaeddin Keykubat

2014-2015 yılı içerisinde cömertlik değeri Haciveyiszade şahsiyetiyle, hoşgörü değeri Hz. Mevlana'yla, dürüstlük değeri Şefik Can şahsiyetiyle, sevgi değeri Yunus Emre'yle, ümit değeri Tahir Büyükkörükçü şahsiyetiyle, sabır değeri Hz Muhammed (SAV), doğruluk değeri Mehmet Hadimi şahsiyetiyle ve adalet değeri Alaeddin Keykubat şahsiyetiyle birlikte işlendi (Küçüktığlı ve Yerli, 2017, s.661).

2015-2016 yılı Değerleri

2015-2016 yılı eğitim öğretim döneminde işlenen sekiz değerin ilk dört değeri olan bilgili, barışık, fedakâr ve sadakatli değerleri Kavuklu ve Pişekâr karakterleri ile aktarıldı.

2015-2016 yılı eğitim öğretim döneminde işlenen son dört değer ise inançlı, cesaretli, nezaketli ve mücadelecidir. Bu değerler ise İbiş ile Efendisi karakterleri üzerinden aktarıldı (Küçüktığlı ve Yerli, 2017, s.662).

Değerler					
2015-2016					
S	**Yıl**	**Aylar**	**Değer**	**Örnek Şahsiyet**	**Karakter**
1	2015	Ekim	Bilgili	Aliya İzzet Begoviç	Kavuklu ve Pişekâr
2	2015	Kasım	Barışık	Hacı Bektaş-ı Veli	Kavuklu ve Pişekâr
3	2015	Aralık	Fedakâr	Mehmet Akif Ersoy	Kavuklu ve Pişekâr
4	2016	Ocak	Sadakatli	Hz. Ebubekir	Kavuklu ve

					Pişekâr
5	2016	Şubat	İnançlı	Ali Ulvi Kurucu	İbiş ve Efendisi
6	2016	Mart	Cesaretli	Kutalmışoğlu Süleyman Şah	İbiş ve Efendisi
7	2016	Nisan	Nezaketli	Hz. Osman	İbiş ve Efendisi
8	2016	Mayıs	Mücadeleci	Necip Fazıl Kısakürek	İbiş ve Efendisi

2016-2017 yılı Değerleri

2016-2017 yılı eğitim öğretim döneminde işlenen sekiz değerin ilk dört değeri olan faydalı, paylaşan, abitlik ve saygılı değerleri, Dede Korkut ve Bamsı Beyrek karakterleri üzerinden aktarıldı.

2016-2017 yılı eğitim öğretim döneminde işlenen son dört değer ise onurlu, vefalı, tevazu sahibi ve yiğitliktir. Bu değerler ise Ali Kuşçu ve Pervane karakterleri üzerinden aktarıldı (Küçüktığlı ve Yerli, 2017, s.662).

Değerler					
2016-2017					
S	**Yıl**	**Aylar**	**Değer**	**Örnek Şahsiyet**	**Karakter**
1	2016	Ekim	Faydalı	Memiş Efendi	Dede Korkut ve Bamsı Beyrek
2	2016	Kasım	Paylaşan	İbrahim Hakkı Konyalı	Dede Korkut ve Bamsı Beyrek
3	2016	Aralık	Abitlik	Ladikli Ahmet Hüdai	Dede Korkut ve Bamsı Beyrek
4	2017	Ocak	Saygılı	Dede Efendi	Dede Korkut ve Bamsı Beyrek
5	2017	Şubat	Onurlu	Sultan 1. Mesut	Ali Kuşçu ve Pervane
6	2017	Mart	Vefalı	Hz. Ali	Ali Kuşçu ve Pervane
7	2017	Nisan	Tevazu	Hacı Bayram-ı Veli	Ali Kuşçu ve Pervane
8	2017	Mayıs	Yiğitlik	Fatih Sultan Mehmet	Ali Kuşçu ve Pervane

2017-2018 yılı Değerleri

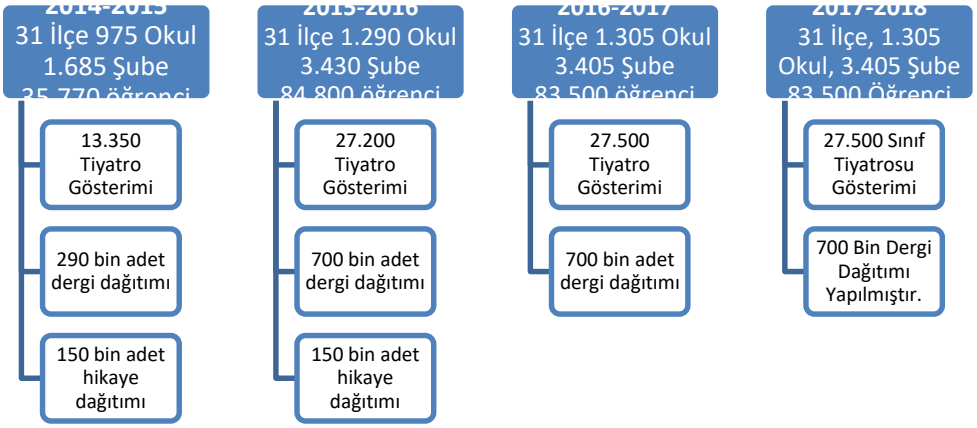
2017-2018 yılı eğitim öğretim döneminde işlenen sekiz değerin ilk dört değeri olan hilm, kardeşlik, diğergamlık ve kanaatkârlık değerleri, Nasreddin Hoca ve Talebesi karakterleri üzerinden aktarılmıştır.

2017-2018 yılı eğitim öğretim döneminde işlenen son dört değer ise edepli, temizlik, özgüvenli ve akıllı değerleridir. Bu değerler ise Profesör ve Asistanı karakterleri üzerinden aktarılmıştır.

Değerler					
2017-2018					
S	**Yıl**	**Aylar**	**Değer**	**Örnek Şahsiyet**	**Karakter**
1	2017	Ekim	Hilm	Bahaddin Veled	Nasreddin Hoca ve Talebesi

2	2017	Kasım	Kardeşlik	Muhiddin İbn-i Arabi	Nasreddin Hoca ve Talebesi
3	2017	Aralık	Diğergamlık	Ömer Bin Abdulaziz	Nasreddin Hoca ve Talebesi
4	2018	Ocak	Kanaatkârlık	Konyalı Fahrettin Kulu	Nasreddin Hoca ve Talebesi
5	2018	Şubat	Edepli	Şems-i Tebrizi	Profesör Fikri ve Asistanı
6	2018	Mart	Temizlik	Sultan II. Kılıçarslan	Profesör Fikri ve Asistanı
7	2018	Nisan	Özgüvenli	Hz. Ömer	Profesör Fikri ve Asistanı
8	2018	Mayıs	Akıllı	Nasreddin Hoca	Profesör Fikri ve Asistanı

Sayısal Veriler;



2014-2015 eğitim-öğretim yılında; 31 ilçe, 875 okul, 1.685 şube 35.770 öğrenciye (ilkokul 4.sınıflara), 13.350 tiyatro gösterimi, 290.000 adet dergi, 150.000 adet hikâye dağıtımı yapıldı.
2015-2016 eğitim-öğretim yılında; 31 ilçe, 1.290 okul, 3.430 şube 84.800 öğrenciye (ilkokul 4.sınıflara ve ortaokul 1.sınıflara), 27.200 tiyatro gösterimi, 700.000 adet dergi, 150.000 adet hikâye dağıtımı yapıldı.
2016-2017 eğitim-öğretim yılında; 31 ilçe, 1.305 okul, 3.405 şube 83.500 öğrenciye (ilkokul 4.sınıflara ve ortaokul 1.sınıflara), 27.500sınıf tiyatrosu gösterimi, 700 bin dergi dağıtımı yapıldı.
2017-2018 eğitim-öğretim yılında; 31 ilçe, 1.305 okul, 3.405 şube 83.500 öğrenciye (ilkokul 4.sınıflara ve ortaokul 1.sınıflara), 27.500 sınıf tiyatrosu gösterimi, 700 bin dergi dağıtımı yapılmıştır.
4 Yılda;
95.550 tiyatro gösterimi, 2.390.000 dergi dağıtımı, 300.000 hikâye dağıtımı yapıldı.



Konya Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrosu

Konya Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrosu sezon finalini yaptı. İlk perdesini 14 Kasım 2017'de "Bir Yunus Hikâyesi Kumdan Şehir" adlı oyunla açan Konya Şehir Tiyatrosu 24 Nisan 2018'de "Asım Bir Var Oluş Mücadelesi" adlı oyunla 2017–2018 sezonunun perdelerini kapattı.

"Bir Yunus Hikâyesi Kumdan Şehir" 6 seans

"Abdülhamid Ateş Çemberi" 12 seans

"Asım Bir Varoluş Mücadelesi" adlı oyun ise 5 seans oynandı.

Toplamda 24 seans oyun oynandı ve 14.630 seyirci izledi.

SONUÇ

Türk kültürünü, tarihini ve sanatını değerler aracılığıyla gelecek nesillerimize aktarılmasında öğrencilerin ilgi ve dikkati tiyatro etkinlikleri ve dergi faaliyetleri ile toplanabildi. Bu doğrultuda Türk sanatı, tarihi ve folklorüne yönelik çalışmalar devam etmektedir.

KAYNAKÇA

- Baltacıoğlu, İ. H. (2018). Tiyatro Problemi. Dtcf Dergisi, 1(3).
- Kabaklı, A. (1994). Türk edebiyatı I. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Konur, T. (1995). Ortaoyunu. Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 12(12), 047-051.
- Küçüktığlı, M. S., Yerli, L., (2017). VIII. Uluslararası Türk Sanatı Tarihi ve Folkloru Kongresi/Sanat Etkinlikleri, Konya.
- Özbay, M., Karakuş, E. (2011). Dede Korkut Hikâyelerinin Türkçe Öğretimi Ve Değer Aktarımı Açısından Önemi. Pegem Eğitim ve Öğretim Dergisi, 1(1), 21-31.
- Sakaoğlu, S. (1998). Dede Korkut kitabı: incelemeler, derlemeler, aktarmalar. Selçuk Üniversitesi Yasatma Ve Geliştirme Vakfı.
- Sümer, F. (1962). Türkiye Kültür Tarihine Umumi Bir Bakış.
- TDK (2005). Türkçe sözlük. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Tural, S. (1992). Kültürel kimlik üzerine düşünceler. Ankara: Ecdâd Yayınları.
- Unat, Y. (1999). Osmanlı Astronomisine Genel Bir Bakış. Osmanlı, c, 8, 411-420.
- Yıldız, P. (2007). Sinema Salonlarının İç Mekan Düzenlemesi Ve Günümüzdeki Kullanımı. Fine Arts, 2(3), 195-207.
- Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü.https://kulturportali.gov.tr/portal/tiyatro-sanati-ve-dogusu sitesinden elde edildi.
- Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü. https://kulturportali.gov.tr/portal/turk-tiyatrosu sitesinden elde edildi.
- Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü. https://kulturportali.gov.tr/portal/devlet-tiyatrosu sitesinden elde edildi.
- İstanbul Büyükşehir Belediyesi https://sehirtiyatrolari.ibb.istanbul/SitePage/index/ kurumsal-MTA2 sitesinden elde edildi.

CAHİT ZARİFOĞLU'NUN SERÇEKUŞ ADLI ESERİNDE ÇAĞDAŞ MASAL VE HALK KÜLTÜRÜ ÖGELERİ

Çiğdem ÖZER*

ABSTRACT

Cahit Zarifoglu, the important name of children's literature, put forward valuable works by loving and believing after approaching this scene with prudence. The place of literature in child education has been debated. Zarifoglu proves that the task of literature is not only an education, but also books which are read with pleasure for the elders by means of allegory. Serçekuş is a combination of education and aesthetics. In our work, the story titled "Serçekuş", which is a traditional fairy tale, which is a contemporary fairy tale with its characteristics, has been revealed and the elements of the folk culture have been identified in this work.

Key Words: Cahit Zarifoğlu, Serçekuş, Children's literature, tale, contemporary fairy tale.

GİRİŞ

Yazarın çocuk edebiyatına ilgisi, edebiyatın farklı sahalarında eserler verdikten sonra 1980'li yıllarda başlamıştır. 1987'de kırk yedi yaşında hayat veda ederken sanatının en verimli çağındadır. 1984'te Türkiye Yazarlar Birliği Çocuk Edebiyatı ödülünü almış, çocuk edebiyatı sahasında yazdığı bazı eserler ölümünden sonra yayımlanmıştır. Çocuk edebiyatının kurulup gelişmesinde önemli yeri olan yazar Mustafa Ruhi Şirin'in tavsiyesiyle bu alana yönelmiş çocuklar için masallar ve şiirler yazmıştır. Çocuklar için yazmanın küçümsenen bir olgu olduğu dönemde Zarifoğlu da bu alandan uzak durmuş ve çocuk yazarlığını büyüklerin meselelerinden kaçmak olarak nitelendirmiştir. Sonraları ise, çocuklar için yazmanın katışıksız bir mutluluğu olduğunu ifade etmiştir.

Zarifoğlu'nun çocuk kitapları sadece çocukların değil büyüklerin de zevkle okuyabileceği türdendir. Masallarının sembolik havası yetişkinler için ilgi çekici olmaktadır. Alegorizmalarla yoğurduğu, felsefi sorgulamalar, metaforlar yüklediği masalları kimilerince çocuklara ağır gelmektedir. O, çocuğun düşünmesini ve sorgulamasını istemiştir. Düşünen beyin bilgiyi de üretecektir. Didaktik yönü belirginleştirmemiş, Valery'nin dediği "Sanat eserinde fikir, meyvenin içindeki besleyici gıda gibi erimiş olmalıdır" lafzınca öğüt ve mesajlarını satır aralarına gizlemiştir. Eserlerinde dünya görüşü, ahlaki değerleri ve dini inancı belirgin olmakla birlikte masallarında da bu atmosfer mevcuttur.

SERÇEKUŞ MASALI

Kökeni mitolojiye dayanan masallar nesilden nesile sözlü kültürle anlatılagelmiş anonim ürünlerdir. Zamanla yazıya geçirilmiş masallar yapay destanlarda olduğu gibi bilinen şahıslarca da kaleme alınmıştır. Bunlar günümüz koşullarında aktüalite kazanmış, çağdaş masal kavramını karşımıza çıkarmıştır. Masallar, tek bir kaynaktan doğup gelişmiştir ancak; dini inanışlar, dil ve üslup, kültürel ögelerin farklı olması onları ulusallaştıran ögelerdir. İçerik ve üslup

* İstanbul Kültür Üniversitesi, Yüksek Lisans öğrencisi.

özellikleri bakımından geçmişten gelen masal geleneğiyle paralellik taşıyan yeni masallar; yazanının belli olması, mili özellikler kazanması, yer yer çağımızın güncelliğini içermesi yönleriyle çağdaş masal görünümü arz eder. Cahit Zarifoğlu ve diğer masal yazarlarının yaptığı, geçmişin izleriyle çağın verilerini buluşturup harmanlamaktır.

Serçekuş adlı eser, kahramanının kuş olması, bu kuşun düşünen konuşan eyleme geçen bir varlık olarak tasavvur edilmesi, hikayenin geçtiği zamanın belirsiz olması, kıssadan hisse çıkarmaya yönelik bir anlatımının desteklenmesi, geçmiş masallardan bildiğimiz bazı motifler taşıması, mutlu sonla bitmesi yönleriyle masal; yazarın okuyucuyla yer yer konuşması, hikayenin geçtiği mekanın belli bir yer ismi olarak zikredilmesi, dini ve milli ögeler barındırması, kimi felsefi ve dini sorgulamalar yapması, günümüzde zevk için avlanma olan avcılık sözde sporunun eleştirilmesi yönleriyle de bir çağdaş masaldır.

Masalda anlatılanlar kısaca şöyledir:

Gelincik tarlasında yuvası olan Serçekuş bir sabah uyanır. Uykuyla esaslı bir mücadeleye girer. Güneş doğmak üzeredir ve güneşten sonraya kalırsa yiyecek bulamayabilir. Kalkmaya karar verir ama uykusunun iyice kaçması için yüzüne "su" atılmış gibi silkinir. Civardaki göle içinde dört avcı olan bir avcı botu yanaşır. Göle yakın Kocabağ Köyü'nde bacalar tüter, ocaklar yanar, erkekler camiye gider- gelir, tarhana çorbası içilir, köy imamı Kuran-ı Kerim dersi verir, çocuklar sapanla kuş kovalar. Serçekuş da buğdayla karnını doyurur. Çocukların sapan lastiklerini düşünürken sırtı ürperir. Güneş üzerine düşünür ve onun tabiatın ağası, patronu olduğuna karar verir. Gün boyunca tabiatta binlerce tabloyla karşılaşır. Çok yükseğe uçar ve ciğerleri zorlanınca aşağının değerini anlar. Kartallara özenir ve hayranlık duyar. Köyün en ihtiyar kişisinin hikmetli sözlerini bir ağaç dalından dinler. Avcılar Gölbaşı denen gölde, avladıkları balıkları kızartıp yer ve uyurlar. Biri ise ava devam eder. Serçekuş onun menzilinde bir dala konar. Avcı çifteyi ona doğrultur ve sonra kuşu eline geçirir. Konuşmaya başlarlar. Kuş, beni öldürme gün gelir benim de sana bir iyiliğim dokunur der. "Kaderin söyletmesi" ile devam eder: Gün olur çamura saplanırsın, ben seni kurtarırım bataktan. Avcı etkilenir ve kuşu bırakır. Derken bir gün gerçekten çamura saplanır. Ölümle cebelleşirken Serçekuş gelip omzuna konar, ardından bir ağaca bağlı ipin ucunu getirir ve avcıyı kurtarır.

Serçekuş masalı, halk kültürü ögeleri bakımından çok zengindir. Yerli ve dini motiflerle örüldüğü gibi dünya masallarından, Doğu'nun edebi geleneğinden-tasavvuftan izler taşır. Alegorik anlatımla söylenenin gerisindeki olgu üzerine okuyucuyu düşünmeye sevk eder. Ölüm, kader ve bir nimet olarak görülen güneş üzerine felsefi sorgulamalar yapılır, sesli düşünülür. Eser, kadere teslim olmayı, kaderden kaçılamayacağını salık verirken, iyilik edenin er ya da geç kazanacağını düşündürür.

ANLATIM

Masalların anlatımında belli başlı özellikler görülür. Kısa cümleler, masalın başında ve sonunda görülen tekerlemeler, tekrar edilen kalıp ifadeler onun anlatımda karakteristik yönüdür. Konuşma dili esasına dayanan, çok fazla benzetme ve tasvir yapmayan, meramını dolambaçsız ileten bir anlatımla örülür. "Bir varmış bir yokmuş evvel zaman içinde kalbur saman içinde develer tellal pireler berber iken, ben anamın beşiğini tıngır mıngır sallar iken… "diye başlayan masallar "Onlar ermiş muradına biz çıkalım kerevetine…" şeklinde klişe ifadelerle biter.

Değişen yaşam şartları gereğince TV, radyo ve şimdi internetle birlikte insanların zaman algısı da değişti. Uzun kış geceleri masal anlatma ritüellerinin yerini dizi izleme ve internette gezinme almıştır.

Serçekuş masalında masal giriş ve bitiş formelleri yoktur. Bu yönüyle geleneksel masaldan farklı olmakla beraber değişim geçiren yeni masal türüne yakındır.

Masallarda olayların akışı içerisinde olayı özetlemek, kısaca geçmek, mekanı- kahramanı değiştirmek amacıyla "Biz şimdi kıza dönelim", "Şimdi gelelim padişahın oğluna" vs. formeller kullanılır.

Serçekuş' da bu türden kullanımlara rastlanır:

"Şimdi Serçekuş'a doğru gidelim."[1]

Bunun yanında hikaye boyunca biz okuyucu olarak yazarın varlığını hissederiz. Yazar anlatıcı konumunda devamlı okuyucuyla konuşur, hikayeyi bilmiyormuş neler olacağından habersizmiş gibi ifadeler kullanır, okuyucuya sorular sorar, okuyucunun düşünmesini ister:

"İşte böylece başladığımız bu hikaye Serçekuş' la bir avcının arasında geçti. İyi başladı, iyi devam etti ve iyi bitti."[2]

Bu söyleyişler, meddah hikayeciliği üslubuyla örtüşmektedir. Meddah, hikayesini anlattığı süre boyunca seyirciyle temas halindedir. Meddah, seyircinin durumuna göre anlattığı hikayeyi değiştirip dönüştürmektedir. Serçekuş' daki hikayeyi bilmiyormuş gibi anlatma meddah üslubunun masala yansımasıdır diyebiliriz.

Geleneksel masal anlatısına ters olacak şekilde, eserin sonuna doğru yazar anlattığı şeyin masal olup olmadığını sorgular, okuyucuyla konuşur. Serçeyle avcının konuşabilmesi, serçenin ipi ağaca bağlayıp getirebilmesi hayret uyandırmakta bu serüvenin doğruluğundan şüpheye düşülmektedir. Bu, anonim masal geleneğinde asla olmayacak bir şeydir.

Bir diğer yoruma geçersek; yazar bu söyleyişleriyle eserin kurmaca bir metin olduğunu okuyucuya hissettirerek reel kaybı yaşatır, okuyucusunun gerçeklik algısını kırar. Neticede Masal türü, dinleyiciler tarafından anlatı mantığı içinde doğru kabul edilen bir türdür. Eser bu yönüyle akıllara Postmodern anlatının Üstkurmaca ve Oyun kavramlarını getirir. Üstkurmaca, Postmodern anlatının anlatım tekniğidir ve özü oyunsuluğa dayanır. Yazarın, okuyucuyla konuşup yazma edimini paylaşması demek olan Üstkurmaca, teknik olarak Oyun'dur. Oyun kavramı da Postmodern anlatı için oldukça önemlidir. Hayatın acı gerçeklerinden, ciddi suratından oyunun güldüren yüzüne kaçılır. Eserde geçen "Dünya küçük bir oyun düzeni olmalı."[3] yargısı da bu söylemi hatırlatmaktadır. 1987 'de vefat eden Cahit Zarifoğlu' nun Postmodern tekniği uyguladığını söylemek zorlama bir yorum olur ancak kullandığı anlatımın Postmodern anlatı tekniğiyle benzerlik taşıdığı söylenebilir.

Masallar mensur ürünler olmakla birlikte az da olsa yer yer manzum parçalara yer verebilir.

Serçekuş masalında az olmakla beraber manzum söyleyişlere yer verilmiştir.

---

[1] Cahit Zarifoğlu(2016), *Serçekuş*, Beyan yayınları, Ankara, s.25.

[2] Zarifoğlu, a.g.e., s.8.

[3] Zarifoğlu, a.g.e., s.77.

Masalların bir diğer anlatımsal özelliği insan dışındaki varlıklara insani vasıfların yüklenmesidir. Edebi literatürde Kişileştirme ya da Teşhis olarak geçen bu husus Serkuş' da baştan sona kullanılır. Serçekuş; düşünen, konuşan ve eyleme geçen bir hayvandır. Bu özellikleriyle insandan farkı yoktur. Esasen eserin masal formunda değerlendirilmesinin en temel sebebi kahramanının insan gibi hareket eden bir hayvan olmasıdır. Masallar; hayvan karakterleri üzerinden çeşitli durumlara eleştiriler yapar, farklı tipte insanların olumsuz yönlerini ortaya koyar, dinleyenine ya da okuyucusuna kimi dersleri bu sayede vermiş olur. Masaldaki hayvan karakterlerinin gerçek hayatta bir insanın temsili olduğu bu alegorik anlatım, masalın özünde vardır.

Geleneksel masaldan farklı olarak da Gölbaşı diye isimlendirilen bir göl ve Kocabağ olarak verilen bir köy vardır. Bilindiği gibi masallarda zamanla birlikte mekân belirsizdir. Mekân genellikle bir tabiat parçası olarak ormandır, doğadır. Kaf Dağı belirsiz bir hayali mekândır. Burada da zaman belirsiz olmakla birlikte, mekân olarak açık hava yerler verilse de Gölbaşı ve Kocabağ Köyü gibi belirli mekân isimleri verilerek, evrensellik gösteren masal formundan uzaklaşılmıştır.

ELEŞTİRİ

Masallarda çeşitli insan tipleri huy ve hareketleri hikâyenin gidişi içinde eleştirilir. Cimrilik, savurganlık, tembellik, kıskançlık, aç gözlülük, vs eleştirilen durumlardır. Masal da, kulağınıza küpe olsun siz öyle yapmayın, öyle davranmayın der. Serçekuş masalında temel eleştiri, ihtiyaç yokken zevk için yapılan avcılıktır. Avcılık kadim zamanlarda temel beslenme ihtiyacını karşılamak üzere yapılırken, insanların -evlerinin yiyecekle dolu olmasına rağmen- hedefi doğru vurma eylemine dayanan bir oyununa dönüşmüştür. Avcı için o hedefin bir can taşımasının, doğanın ekolojik dengesinin bozulmasının, kimi hayvanların neslinin tükenmesinin hiçbir önemi yoktur. Önemli olan tek şey oyundan alınan zevktir. Masalların uzun bir tarihi süreçte oluştuğunu düşünürsek, avcılığın bu türünün eleştirilmesi günümüze daha yakın bir durum olduğundan, esere çağdaş masal diyebiliriz. Eserde okuyucu avcılık üzerine düşünmeye teşvik edilmekte ve avcılığın farklı olumsuzlukları sıralanmaktadır. Buna göre; avcılık yapanların ailelerinin bu durumdan hiç memnun olmamalarına, eve harcanması gereken onca paranın yola ve av malzemelerine harcanarak ailelerin mutsuzluğuna, karı kocanın dargınlığına yol açmasına, hedefi ıskalamama hırsıyla gözü dönen avcının çalının sallanmasıyla arkasında insan mı hayvan mı olduğunu anlayamadığı halde ateş edebilmesine değinilir. Yine serçenin çok küçük olmasıyla vurmaya değer mi değmez mi diye avcılık mantalitesiyle sorgulanınca avcının, av avdır mesele değip değmeyeceği değildir[4], diyerek önemli olanın karın doyurmak değil vurmak olduğu vurgulanır. Bir yandan da av ile avcı arasında bugün orantısız güç diyebileceğimiz bir eşitsizlik olduğu vurgulanır.

Köpeklerin avcılıkta kullanılması da bir başka eleştiridir. Köpeğin vurulan avı yemeyi düşünmeden ağzına alıp avcıya getirmesi, insanın köpeğin tabiatını değiştirmesidir. Patlayan silah sesiyle binlerce kuş yuvalarından fırlar, köyde bütün çocuklar ağlamaya başlar, tabiatın sessizliği ve uyumu bozulur.

[4] Zarifoğlu, a.g.e., s.70.

DÜNYA MASALLARIYLA ORTAKLIK

Fare ve Aslan

Eserde avcıyla kuş arasında geçen olayda kuş, avcıya canını bağışlaması karşılığında kendisinin de bir gün ona bir iyiliğinin dokunacağını söylemekte; buna karşılık avcı da onu bırakmakta, gerçekten de kuş tarafından bir gün bataktan kurtarılmaktadır. Burada anlatılan olay bizi, başka masal ya da hikâyelerde rastlayabileceğimiz "İyilik yap iyilik bul" ya da "İyilik eden iyilik bulur" şeklindeki motife götürür. Ezop Masalları içinde yer alan "Aslan ve Fare" masalında aynı motif bulunmaktadır.

Bu masaldaki "ne kadar küçük olursa olsun yaptığınız hiçbir iyilik kaybolmaz" veya " İyilik yap at denize balık bilmezse Halık bilir" inanışı her iki masalda da ortaktır. Zarifoğlu, bilinen bir motifi dönüştürerek halk kültürünü eserine taşımıştır.

Ağustosböceği ve Karınca

Yine Ezop Masallarından, "Ağustosböceği ve Karınca" (Karınca ve Çekirge) masalına da gönderme yapılmıştır. Masalda bütün yaz çalışan karıncaya karşılık ağustosböceği tembellik etmekte kış gelince de zor duruma düşmektedir. Yazar, Kocabağ köyünü tasvir ederken bütün köyün sabah uyanıp bahçe, bostan ve tarlalara gittiğini söyler. Karıncalar da hayatlarının ilk ve son gününü yaşıyormuş gibi çalışıyordur. Buna karşılık bilinen masaldan farklı olarak ağustosböceklerinin de bir görevi vardır. Şarkı da söylüyorlar ama azıksız kalmıyorlar karıncalarla da çatışmıyorlardır. Ağustosböceği yerilmez, hoş karşılanır. Şarkı söylemek ağustosböceğinin görevidir. Yazarın burada köy hayatını, geleneksel yaşam düzenini, imece usulü insanların yardımlaştığı toplumu, idealize ettiği söylenebilir. Çalışan, üreten, dindar ve mutlu olan bir köy halkı tasavvur edilir.

ESERİN TASAVVUFİ YÖNÜ

Tasavvuf kültüründe kuşların önemli bir yeri vardır. Tasavvuf ehli, dini ahlaki mevzuları aktarmak için kuşlarla ilgili örnek ve hikâyelerden yararlanmışlardır. Kuşlar, Türk kültüründe İslam öncesi dönemde de önemlidir.

Zarifoğlu' nun da ilk çocuk kitabında baş kahraman olarak bir kuşu seçmesi manidardır.. Tasavvuftaki hikmeti anlayan kuş' la Serçekuş aynı çizgidedir. Kuşun avcıyla konuşmaları son derece mantıklı ve hikmetlidir. Kaderin söyletmesiyle konuşan kuş, gelecekte olanı haber vermiş, söyledikleri de aynen gerçekleşmiştir. Tüm masalların mantığında olduğu gibi kuş sembolizasyonuyla ideal insan tipi tanımlanmakta ve bir ders çıkarımı sağlanmaktadır. Buna göre eserin kıssadan hissesi "Hiçbir iyilik karşılıksız kalmaz" ya da "Dünyayı kurtaracak olan iyilik" tir.

Eserde pek çok dini motif ve gönderme görülür ki bunlar Serçekuş' u geleneksel anlamdaki anonim masal formundan uzaklaştıran unsurlardır. Bilindiği gibi masal türünde dini kavramlar yer almaz. Burada ise İslam dinine ait ya da onunla ilişkilendirilen isimler geçmektedir: Allah, mescid, cami, besmele, dua, namaz, secde, helal, kader, Kuran, Azrail, nimet, başörtüsü, takke… gibi.

GELENEKSEL UNSURLAR

Eserde halk yaşantısına dair pek çok unsur bulunmaktadır. Bugün ve eserin yazıldığı dönemde buradaki Türk kültürel yaşamının parçaları değişmiş olsa da yazarın geçmiş kültürel yaşantıya, köy hayatına bir özlem duyduğu bunu

masalsı ögelerle birleştirip çocuklara aktarmak, büyüklere hatırlatmak istediği anlaşılır.

SONUÇ

Serçekuş, anlamsal çağrışımlarla yüklü, sembolik ögeler ve alegorik anlatımla zenginleştirilmiş bir masaldır. Dini, tasavvufi göndermelerin yanında kültürel unsurlar ve halk yaşantısına dair birçok malzeme barındırır. Anlatımındaki masalsılık ve kahramanının insani vasıflara sahip bir kuş olması onu, masal edebi türü içinde değerlendirmemizi sağlar. Buna karşılık o, geçmişten gelen, evrensellik taşıyan, bildiğimiz masaldan farklı ögelere de sahiptir. Bu farklılıklar onu çağdaş masal formuna sokmuştur. Çocuk edebiyatı sahası için çalışan bir sanatçı -her ne kadar yazarı belli olsa da- tamamen geleneksel bir masal çerçevesi çizebilirdi. Bunun da edebiyatımızda örnekleri vardır. Zarifoğlu ise tercihini başka yönde kullanmıştır. O hem bir masal anlatmış hem de bu masala Türk örf ve adetlerinden, dini inanışından, tasavvuf geleneğinden motifler eklemiştir. Yazar kendi dünya görüşünü ve hayat felsefesini tüm esere sindirmiştir. Düşünen sorgulayan okuyucu için eserini düşünmeye sevk eden soru cümleleriyle bezemiştir. Anlatımda hem geçmişin hem de çağının verilerini harmanlamış, farklı anlatımsal özelliklerden yararlanmıştır. Hem Ezop'tan hem Tasavvuftan beslenişiyle eserini Doğu ve Batı'nın edebi gelenekleriyle buluşturmuştur. Kanaatimizce edebiyatın eğitim yönünü değerlendirirken dil anlatımıyla da estetik haz duygusunu verebilmiştir.

KAYNAKÇA

ZARİFOĞLU, Cahit (2016), Serçekuş, Beyan Yayınları, İstanbul.

21. OTURUM (21. SESSION)-C Salonu (C Hall)
Oturum Başkanları (Session Moderators):
Prof. Dr. Necati DEMİR-Elmira CEFEROVA

MİMARİDE, RESTORASYONLARDA, MİNYATÜRLERİN BELGE NİTELİĞİNDE KULLANIMI

Ayşe ÇETİN*

ÖZET

Kitap sanatlarının bir kolu olan minyatürlerin genelde bir metne ve saray çevresine bağlı eserler olduğu anlaşılmaktadır. Nakkaşhane disiplini ile üretilmiş olan minyatürler; dönemin yaşam şekli kadar, dönem içindeki kullanım eşyaları için de belge niteliği taşımaktadır. Özellikle dönem mimari planları ve kullanım fonksiyonlarını detaylı olarak gösteren minyatürler, günümüzde tarihi belge özelliği taşıyan görsellerdir.

Buna karşın günümüzde, resmi belge niteliğinde kabul görerek, mimari proje belgeleme çalışmalarında, fotoğraflar, pullar, gravürler gibi pek çok eser sıkça kullanıldığı halde, minyatürlerin belge niteliği taşıması konusunda yeterli farkındalık oluşamamıştır.

Bunun nedenlerinin en başında gelen sorun, sanatçı kurgusu ile üretilmiş, gerçek mekân ve detayları yansıtmayan, hayalden gerçeğe kurgulanmış eserler olarak algılanmasıdır. Bir diğer önemli neden ise; belge niteliği taşıyan bazı minyatürleri yorumlayabilecek, konusunda uzman olan sanatçı ve araştırmacıların yeterli olmaması, farklı disiplinlerin iş birliğinin oluşturulamamasına neden olmaktadır.

Ortak çalışma disiplinlerinin olmaması, mimarların da minyatürlerin çözümlemelerini yapacak uzmanlıklarının bulunmaması gibi nedenler yüzünden, proje-minyatür karşılaştırılmalarında ortaya çıkması beklenen sonuçlar görülememektedir. Restorasyona yönelik belge nitelikleri ile çalışılmış, mimari planlar ve uygulamaların araştırma ve analizlerinde, özellikle detay araştırmalarında, belge niteliği taşıyan minyatürler kullanılmamaktadır.

Bu nedenle özellikle restorasyon projelerinde, belge niteliği taşıyan minyatürler ile daha fazla çalışılması, farkındalıklarının arttırılması gereklidir. Bu çalışmalar için, minyatür sanatında tasvir tekniklerini, genel anlatımlarını çözümleyebilecek, kuramsal bilgi donanımında uzmanlara ihtiyaç olduğu görülmektedir. Farklı disiplerin mimari ile iş birliği sonucu yapılacak çalışmalar ile bu örneklerin artması ve belge özelliklerinin yaygın kullanılabilir hale getirilmesi mümkündür.

Bu bildiri kapsamında, günümüz mimarisi ile minyatürlerin karşılaştırmalı olarak incelenmesi, bu mekânların günümüzdeki mekânlarla minyatürlerin ilişkisinin, gerçek ölçü ve görsellikleri ile sunumu yapılacaktır. Bu sunumda Anadolu'da pek çok farklı yapı öğelerinin yer aldığı tarihsel mekânların günümüz ile geçmiş örneklerinin karşılaştırılması görsellerle desteklenecektir.

GİRİŞ

Nakkaşhane disiplini ile üretilmiş, kitap sanatlarının bir kolu olan minyatürler; dönemin yaşam şekli kadar, dönem içindeki, kentler, yapılar, kullanım eşyaları için de belge niteliği taşımaktadır. Dönem mimari planları ve kullanım

* Yrd. Doç. Dokuz Eylül Üniversitesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü, Tezhip Ana Sanat Dalı, Narlıdere İzmir.

fonksiyonlarını detaylı olarak gösteren minyatürler, günümüzde tarihi belge özelliği de taşıyan, bir metne ve saray çevresine bağlı görsel eserlerdir. Buna karşın, mimari proje belgeleme çalışmalarında, fotoğraflar, pullar, gravürler gibi pek çok eser, resmi belge olarak kabul görüp kullanılmakta olduğu halde, minyatürlerin belge niteliği konusunda yeterli farkındalık oluşamamıştır.

Bunun nedenlerinin; sanatçı kurgusu ile üretilmiş, gerçek mekân ve detayları yansıtmayan, hayalden gerçeğe kurgulanmış eserler olarak algılanması, konu hakkında yeterli sayıda uzman, sanatçı ve araştırmacıların olmaması, farklı disiplinlerin iş birliğinin oluşturulamaması olarak kısaca sıralanması mümkündür. Mimari eğitim alanında minyatür çözümleme yetisi geliştirecek eğitimlerin olmaması, ortak disiplinlerin iş birliğinin oluşturulamaması gibi nedenler yüzünden, proje- minyatür birlikteliklerinde ortaya çıkabilecek çözümlere ulaşılamamaktadır. Mimari restorasyon plan ve uygulamalarının araştırma, analiz ve detay araştırmalarında, belge niteliği taşıyan minyatürlerin kullanıldığı görülmemektedir. Bu nedenle özellikle restorasyon projelerinde, belge niteliği taşıyan minyatürler ile daha fazla çalışılmalı, farkındalıkları arttırılmalıdır. Bu çalışmalar için, farklı disiplerin mimari ile iş birliğin oluşturacak, minyatür sanatının tasvir tekniklerini ve genel anlatımlarını çözümleyebilecek, belge özelliklerini yaygın olarak kullanabilecek donanımda uzmanlar gerekmektedir.

Minyatürlerin Belge Olarak İrdelenmemesi Sorunu

Metni betimleyen kitap resimleri olarak kabul edilen, saray nakkaşhanesi ve saray erkânı için yapılan klasik üsluptaki minyatürlerin yanı sıra, savaşlar, göçler ile gidilen ülkelerin veya yabancı atölyelerden gelen sanatçıların etkisi ile değişik, klasik üslup dışında özgün, yaratıcı minyatürler de üretilmiştir. Batılılaşma hareketlerine yön veren Osmanlı Sarayı ve çevresi olmuştur. Saray nakkaşhanesi ve genel olarak paralel bir üretim içinde olan saray dışı sanat çalışmaları, batı sanatına açık bu yeni bakış ile farklı tasarımlarda üretmiştir. Seferlere çıkan sanatçılar, batıdan saraya davet edilen gezgin ve sanatçılar geleneksel sanat üreten saray Nakkaşhanesinde farklı üretimlerin oluşmasına neden olmuştur. Sosyal ve siyasi olayların, sanat eserlerine her zaman yansıyan etkileri, Osmanlı İmparatorluğu döneminde de kaçınılmaz olarak, yüzyıllar süren saray ekolünün kuralcı minyatür kalıplarını etkilemiştir. Yeni minyatürler üretmek kolay olmadığı gibi yeni anlayışta üretilmiş olan “ Siyah Kalem, Matrakçı gibi “ gibi eserlerde hemen kabul görmemiştir.

Çeşitli anlatım dilleri olan minyatürleri çözümleyebilmek için öncelikli olarak bu çalışmayı yapanların, kitap sanatlarının, tasvir teknikleri ve minyatürlerin genel anlatımları konusunda kuramsal bilgi donanımlarının da olması gerekmektedir. Bu çözümlemeler için sadece minyatür dilinin algılanabilmesi de, yeterli olmayıp, sanatçıların resim dilini anlamak onları tanımak, resmettikleri eserleri de biliyor olmak gereklidir. Minyatür sanatçılarının değişen tasarım teknikleri ile çalıştıkları minyatürlerde, aynı albümün değişik sayfalarında dahi farklılıkların görülmesi mümkündür. Günümüz sanat tarihçileri ve sanatçılarının tanım ve çözümlemelerinde, minyatüre genel olarak ilk dönemlerindeki geleneksel çalışma programı teknikleri üzerinden bakmış olmaları, eserlerin sadece kurgu olarak algılanan, belge niteliği olmayan, gerçek dışı tasvirler olarak bilinmesine de neden olmuştur. Minyatür sanatının, tarihi gelişimi içinde farklılaşan tekniklerinin göz ardı edilerek irdelenmesi ise doğru bir perspektif ile değerlendirilmesine engel olmuştur.

Uzun yıllar dar bir bakış açısı ile değerlendiren minyatür sanatı, doğru bir metodoloji ile incelendiğinde, bazı sanatçıların minyatürlerinin, gerçeği betimleyen çalışmalar olduğu açıkça görülmektedir.

Klasik üslubun yanı sıra gerçekçilik ve farklı tasvir akımları ile üretilmiş olan minyatürler tek yönlü tasarım veya çözümleme programları ile yorumlanmamalıdır. Mimari araştırma ve restorasyon çalışmalarında, uluslar arası belge olarak kabul görmeyen minyatürlerin, bazı sanatçıların tarafından, günümüzde belge olarak kullanılabilecek nitelikte çalışmış oldukları kabul edilmelidir. Bilimsellikten uzak, sanatı sadece klasik kural ve üsluplar üzerinden yorumlayan çalışmalar görüşünün aksine, sanatçı yaratıcılığı ile farklı teknik ve nüanslarda üretilmiş olan minyatürlerin kendi alanı içinde yeni akımlar oluşturması, birçok alanda yeni üretilen sanat eserleri ile birlikte yer alması, belge niteliği taşıması, özelliklerinin ısrarla vurgulanması gereklidir.

Minyatürlerin Çalışılma Teknikleri, Çizim Programları

Minyatürlerde genel olarak kullanılan çizim araç ve tekniklerinin, Menazilname Minyatürlerinde de aynı düzen içinde çalışıldığı eserlerden görülmektedir. Eğik yüzeyler veya bazı figürler ile ilgili şablonların kullanılmış olması söz konusu olabilir. Genelde dik sayfa düzenine yerleşik olarak çalışılmışlardır. Bu dik düzen günümüz mimari çizim tekniklerine uygun paralel doğrular ve onlarda çıkılan, inilen dikler düzenindedir. Yapıların, ard arda içe veya dışa doğru kaydırılarak çalışılması, aksonometrik perspektif düzeni algısı oluşturmaktadır. Bina görünümleri sadece iki düzlem ile çalışılmıştır. Üçüncü boyut varlığı göndermesi kuşbakışı görünümlerin, cepheler ile aynı düzlemde çalışılması tekniği ile sağlanmıştır.

Minyatür Çözümlemeleri Üzerinden Mimari Alan Mekân Analizleri

Bildiri içinde, minyatür dilinin anlaşılabilmesi için yapılması önerilen çalışmalar, sanatçı Matrakçı Nasuh'a ait, "Beyan-I Menazil- Sefer-İ Irakeyn" adlı eserde yer alan minyatürler incelenerek, yapılmıştır. Eserde yer alan, yerleşim ve yapı gruplarındaki mekân ve detaylar, canlı ve cansız betimlemeler, mimari kompozisyon düzenleri, türleri, çizim programları ve çalışma teknikleri farklı bakış açılarından incelenerek birkaç başlık ve özetleri ile örneklenerek irdelenmiştir.

Alan, Mekân

Minyatürlerde alan, mekân çözümlemelerine örnek olarak, Matrakçı Minyatürleri"ni incelediğimizde adeta belgeleme defteri mantığı ile yapılmış detaylı katalog çalışması gibi betimlenmiş, genel olarak şablonsuz çalışılmış, kentin mimari ölçü ve biçimini belgeleyen çalışmalar niteliğinde olduklarını görebiliyoruz. Yapıların, katları, detayları hatta malzemelerinin minyatürlerdeki görünümleri, aynı yerde yer alan yaşamını sürdürmeyi başarmış olan yapılar incelendiğinde, çoğunun günümüzdeki konumları ile örtüştüğü görülmektedir. Mimari yapılarda, renkten dokuya birçok detayın korunabildiğini bize belgeleyen minyatürler aynı zamanda daha büyük ölçekli verileri de içermekte, kentin ulaşım sirkülâsyonu, genel planlaması hakkında da bilgi vermektedir. Hiç insan figürü olmayanlarında dahi ölçekli olarak algılanabilen kent konum planlarının, birbirleri ile ilişkileri, bağlantı kapıları, köprü ve yol gibi ulaşım bağlantıları da minyatürlerinde görsel destekler ile güçlendirilerek görüntülenmiştir.



Resim 1. Matrakçı Nasuh, Beyan-I Menazil- Sefer-İ Irakeyn "105. Varak b Yüzü Kağıt üzerine fırça çalışması" (16.yy. İstanbul Üniversite Kütüphanesi, İstanbul, Atasoy 2015)

Çağdaş planlama çalışmalarının, bir kısmında, günümüzde dahi bulunmayan bu açık fonksiyon şemalı plan tasvirleri, bize sanatçının, yapıları salt görsel hacimler olarak algılamayan derin mimari bilgi donanımına da sahip olduğunu ayrıca belgelemektedir.

Bu sistematik çalışmalarda, kentin önemli yapıları, "sivil ve dini yapılar,kaleler, kuleler, anıtlar, tersane ve iskeler, limanlar" adeta envanter titizliği ile betimlenmiştir. Örneğin, Menazilname Minyatürlerinin iç ve dış mekân kompozisyonlarında, doğadan topoğrafik detaylar, bitki ve hayvan betimlemeleri de orijinal boyut ve görselleri ile detaylı olarak yer almaktadır. Bu nedenle minyatürler sadece mimari ve günlük yaşam öğeleri için değil, farklı disiplinler için de belge oluşturmaktadır.



Resim 2. Matrakçı Nasuh, Beyan-I Menazil- Sefer-İ Irakeyn, "9. Varak a yüzü Galata Kağıt üzerine fırça çalışması" (16.yy. İstanbul Üniversite Kütüphanesi İstanbul Atasoy 2015)

Gerçek konum ile kurgulanmış olan Menazil Minyatürlerinin kompozisyonlarında, bitki ve hayvan detayları, bir doğa albümü şeklinde alan ile örtüşen betimlemeler ile belgelenmiştir. Bu yöntem ile çalışılan yerleşim alanlarını gösteren minyatürlerde, öncelikle çadırlar, kaleler, köprüler, anıt yapılar ve dini yapılar çalışılmıştır. Küçük kentlerde, sur dışında konuşlandırılan çadırların dahi ölçekli olarak çalışıldığı eserlerde konumlamalar bize detaylı olarak kent planları ve işleyişleri konusunda bilgi vermektedir.



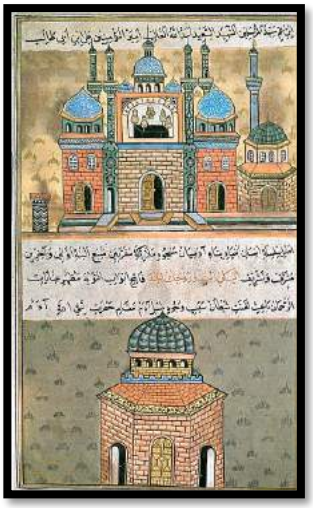
Resim 3. Matrakçı Nasuh, Beyan-I Menazil- Sefer-İ Irakeyn, (87. Varak b yüzü “, Kâğıt üzerine fırça çalışması 16.yy. İstanbul Üniversite Kütüphanesi, İstanbul Atasoy 2015)

Doku-Malzeme-Bezeme

Minyatürlerde yer alan, herhangi bir malzemeyi ifade eden veya etmeyen, tüm dokular incelendiğinde, en çok malzeme yorumlanan mekânların, iç ve dış duvarlar olduğu görülmektedir. Ait oldukları dönem ve yerlerle ilgili farklı renk ve dokularda çalışılmış olan minyatürler, bize dönem mimarisinin farklı yapı malzemelerini de betimlemektedir. Yer kabuğunun, doğudan batıya doğru değişen malzeme ve rengi, sanatçıların eserlerinde, duvar örgülerinden çatılara kadar pek çok farklı yüzeyde görülmektedir.

Eserlerin içinde, farklı çatı dokularında görülen çatı kaplamaları yapı malzemesi alanı için de belge niteliğindedir ve bölgelerin geleneksel yapı malzemelerinin, farklı dönemlerde üretimlerini yansıtmaktadır. Farklı çatı kaplama tekniklerinin bölge iklimi ile ilişkisini yansıtan bazı çalışmalar, sanatçı yorumu gibi görülmektedir. Örneğin halen uzun süreli kar altında kalan bölgelerde yapılan metal kaplama uygulamaları ve dikliği ile farklılık gösteren çatı dokularını, bazı sanatçılar minyatürlerinde gümüş varak kullanarak belgelemiştir. Günümüz makalelerinde dahi minyatürler yorumlanırken, farklı bezemeler gibi ‘gümüş yaldızla boyalıdır' diye sanatçıya atfedilen bu yüzeyler, minyatür tekniği ile yorumlanmış, yapı detay tanımlamaları olarak görülmemektedir. Çevre etkenleri sonucu ortaya çıkan farklı malzemelerin oluşturduğu görünümleri aktaran bu minyatürler, çok kar yağan

bölgelerdeki metal yüzey kaplama tekniğinin yüzyıllardır sürdüğünü gösteren detaylar olup, mimari sürdürülebilir ve restorasyon projelerinin belgelerini oluşturması bakımından da önemlidir.



Resim 4. Matrakçı Nasuh, Beyan-I Menazil- Sefer-İ Irakeyn (58. Varak b Yüzü", Kağıt üzerine fırça çalışması., 16.yy. İstanbul Üniversite Kütüphanesi, İstanbul Atasoy 2015)

Doku ve malzeme detayları yapıların kapı, pencere tavan, taban ve mobilyalarında, ince yapı detaylarında da görülmektedir. Ahşap ve lake üzerine farklı desenli nakışlar ile renklendirilerek çalışılmış olan bitki ve hayvan detaylı motifleri, bazıları altın kaplamalı ve mücevherli dahi olabilen tahtlar, çadırlar, halılar, kumaş desenleri, farklı doku, renk ve desenlerde çalışılmış figürler, mimaride malzeme ve doku çeşitliliğini de detaylı olarak tanımlamaktadır. Panolar, şeritler, madalyonlar gibi farklı alan bezemelerinde yer alan tuğla, çini, mozaik, kalem işi yapı süslemeleri çalışılan bölgelerin desenleri ile de genel olarak örtüşmektedir.

ÖNERİLEN YÖNTEM VE SONUÇ

Uzun yıllar içinde hatalı algılar ile ısrarla minyatürlerin belge özelliğinin farkındalığının oluşmaması problem haline getirilmiştir. Bu da minyatürlerin genel olarak hayali kurgular ve detaylar içermesi ve çoğunlukla da belge niteliği taşıyabilecek gerçek dışı tasvirler olarak algılanmasından kaynaklanmaktadır. Yaşam şekilleri, dönem anlayışı gibi kavramların da incelendiği minyatürlerde görülen kent konum tasarımları ve yapılar incelenirken; bu mekânların gerçek mekânlarla ilgisi, ölçü ve görselliklerinde ne kadar gerçeğe yakın kalındığını irdeleyen analizler yapılmalıdır. Günümüz yerleşim planları ve yapılarının, minyatürlerdeki karşılıklarıyla, eş zamanlı ve detaylı olarak incelenmesi ve b**u analizler ile** elde edilen sonuçlarının irdelenmesi çok önemlidir.

Mimari sürdürülebilirlik ve restorasyonlar için belge oluşturmak adına yapılan çalışmalarda farklı disiplinler ve yüzyıllarda üretilmiş olan eserlerin dahi karşılaştırmalı belgeleme ve analizlerinin yapılması, aynı yüzyıllarda üretilmiş olmamalarına rağmen, çözümleme çalışmalarında, birbirleri ile paralel belge olarak kullanılabilir. Örneğin, 'Evliya Çelebi'nin seyahatnamesinde anlattığı yerler, Matrakçının Menazilname minyatürlerinde de çalışılmıştır. Her iki eser karşılaştırmalı olarak incelendiğinde, eserlerin belge niteliklerinin, sağlamaları da yapılmış olmaktadır.

Yazılı ve görsel eserlerin karşılaştırılmalarının sanatçılar tarafından çözümlenmesi gereklidir. Sıkça kullanılan bu belge karşılaştırma yöntemi sonucu, yazarın gitmiş ve anlatmış olduğu yerlerin, minyatürlerdeki betimlemeleri ile karşılaştırılmasından yeni belgeler de oluşmaktadır. Bu tür çalışmalarda Günümüzde de var olan, varlığını sürdürebilen yapıların yer aldığı minyatürlerin seçilmesi mutlak gereklilik değildir ancak çalışmalar için kolaylık sağlayabilecek bir yöntemdir. Gerçek olay mekân belgeleme çalışmalarında, restitüsyon projelerinden de yararlanılabilir.

Minyatürlerde yer alan mimari yapıların, işlevlerinin, konstrüktif yapı özelliklerinin korunmuş olması, günümüz kent planlarına etkilerinin belgelenmesi, karşılaştırmalı analizler için önemlidir.

Karşılaştırmalı analizlerde;

- Minyatürlerde yer alan, günümüzde de var olan yapılar üzerinden, oran, malzeme, strüktür gibi tespitler ile betimlemenin gerçekliğinin araştırılmasının mümkün olması,
- Minyatürlerde yer alan yapıların günümüze ulaşmış olanların yapım hedeflerine yakın kullanımları ile işlevlerinin sürdürülebilirliğinin devam ediyor olması, (Bu aynı zamanda, tarihi yapıların tasarımlarında ve kent içi kullanımlarında planlama süreçlerinde işlevlerinin ne kadar başarılı olarak seçilmiş olduğunu da göstermektedir.)
- Analiz çalışma plan hedefinde olmamasına rağmen elde edilen sonuçların restorasyon projeleri kadar sürdürülebilir mimari açısından da belge değeri taşıyor olması,
- İncelenen alanda, Minyatürde ve günümüzde genel yapı detay tipolojilerinin tablo çarpanlarının verileri, değişen kent yaşamının planlama verilerini de içermektedir. Belgelemenin kent plancıları açısından yeni bir veri tabanı oluşturması, (Karşılıklı olarak iki farklı minyatür alanının günümüz görüntüleri ile karşılaştırılması dahi, bölgesel, zamansal farklılık analizlerine veri oluşturabilmektedir.)
- Ayakta kalan yapılar ve sayısal karşılaştırma oranları ile aynılık oranı sayısal verilerine de ulaşmanın mümkün olması, bunun da mimaride sayısal belge çıktısı olarak kullanılabileceği anlamına gelmesi, ortaya çıkan sonuçların mimaride, kent planlarında, sürdürülebilir mimari, restorasyon çalışmalarına yönelik araştırma ve analizlerde, belge niteliği taşımaktan ileri yönlendirici olabilme özelliklerinin araştırılması ile mümkündür.

Minyatür tekniğindeki canlı cansız biçimlerin betimlenmesinden yola çıkılarak bina, alan gibi mimari detayların, günümüz medya verileri ile karşılaştırılması sonucu ortaya çıkan analizlerde minyatürlerde çizginin kullanımı ve kurgularının gerçekçiliği üzerinden, gerçek olay mekân belgeleme akımı da, ayrıca belgelemektedir. Günümüz medya verileri ile minyatürlerde betimlenmiş olan

mimari detayların, karşılaştırılarak analizleri yapıldığında ortaya çıkan bilgi ve görseller, minyatürlerin belge niteliğinin de farkındalığını oluşturmaktadır.

Belge niteliği taşıdığı kabul edilen fotoğraf, pul gibi eserler ile birlikte minyatürlerin de belge niteliği taşıyan eserler olarak anılması ve çalışılması mümkündür. Belge niteliği taşıyan minyatürlerin, bu özelliklerinin ortaya çıkarılması, belge niteliklerinin vurgulanarak bilinirliğinin arttırılması gereklidir.

KAYNAKÇA

Toprak, Adıgüzel, F. 2007, Arifi'nin Süleymannmesi'ndeki Minyatürlerde Saltanata İlişkin Simgeler, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü yay. (Yayınlanmış Sanatta Yeterlik tezi)

Atasoy,N. (2015) Beyan-I Menazil- Sefer-İ Irakeyn Matrakçı Nasuh.

Ayvazoğlu, Beşir. 1989. İslâm Estetiği ve İnsan, İstanbul: Çağ Yayınları.

Nasuh, M.(16.Yy.) Beyan-I Menazil- Sefer-İ Irakeyn, İstanbul Üniversite Kütüphanesi.

Pakalın, M.Z. (1993). Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü III. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları

Renda. G. 1(977) Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı.

Yurdaydın, H.G. (1976) Nasuhü's-Silahı (Matrakçı)'Nın Beyan-I Menazil-İ Sefer-İ Irakeyn-İ Sultan Süleyman Han.

STRATONİKEİA (ESKİHİSAR) ANTİK KENTİ VE ÇEVRESİ KAZILARINDA BULUNAN MURAD II SİKKELERİ

(MURAD II COINS FOUND AT THE EXCAVATIONS OF THE ANCIENT CITY OF STRATONIKEIA (ESKİHİSAR) AND ITS SURROUNDINGS)

Saim CİRTİL*

ABSTRACT

Located in Eskihisar Neighborhood of Yatağan District of Muğla City, the Ancient City of Stratonikeia is one of the ancient settlements situated at Caria's inland area. The Ancient City of Stratonikeia has kept its feature of being an uninterrupted settlement since the middle of 2 Thousand B.C. The Turkish dominance on the city started with Menteshe Beylik. As of the period of Sultan Bayezid I, the Lightning, the region containing the city entered under the Ottoman administration. According to the data of the excavations of the ancient city and its surroundings, region's history includes many periods. Starting from the areas such as the ancient road, the Roman Bath and the Turkish Bath at the city center, in particular, excavations and searches have been carried out at the places of Lagina Sacred Area, Tepecik, Kurudere, Beydağı and Erikli since 2006. As of the aforementioned date, numerous materials dating back to the Turkish period has been found at all excavation areas. Among these materials, the coins, in particular, have a quite special importance that cannot be underestimated.

In this direction, the subject of our paper is the coins, printed in the name of Murad II, that were captured in the ancient city and its surroundings over the course of the excavations carried out between the years of 2006-2017. The coins especially have an important place in dating the settlement and the architectural monuments at the places they are originally found. The forms on both sides of these coins printed in different periods are not uniform; on the contrary, they are in different styles.

GİRİŞ

Muğla İli, Yatağan İlçesi, Eskihisar Mahallesi'nde bulunan Stratonikeia Antik Kenti'nde ilk sistemli kazılar 1977 yılında Yusuf Boysal ile başlamış[1] ve sonrasında kısa bir süre Çetin Şahin tarafından yürütülmüştür. Antik kent ve çevresindeki kazılar 2008 yılından itibaren kesintisiz olarak Bilal Söğüt[2] başkanlığında devam etmektedir. Kazılar antik kent merkezi içinde, antik caddelerde, 1 Nolu Roma Hamamı'nda, tapınak çevresinde, bouleaterion, Türk Hamamı gibi alanlar başta olmak üzere, Lagina Hekate Tapınağı kutsal alanı, Tepecik, Baca, Kurudere, Beybağı ve Erikli mevkileri gibi alanlarda 2006 yılından

* Dr. Öğr. Üyesi Saim CİRTİL, Pamukkale Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Kınıklı Kampüsü DENİZLİ/TÜRKİYE.

[1] Özgan, R., "Stratonikeia Şehir Kapısı Yontu Buluntuları", *V. Araştırma Sonuçları Toplantısı-1*, Ankara, 1987, s.265.

[2] Söğüt, B., "Stratonikeia 2008 Yılı Çalışmaları", *31. Kazı Sonuçları Toplantısı*, C.4, Ankara 2010, s.263-287.

beri gerçekleştirilmiştir[3]. Kazıları yapılan mevkilerindeki kazı alanlarında Türk dönemine ait pek çok malzeme ele geçirilmiştir. Bu malzemeler içerisinde özellikle sikkeler önemli bir yere sahip olmasına rağmen daha önceki kazı çalışmalarında Türk-İslâm dönemi küçük buluntuları ve sikkeleri üzerine herhangi bir çalışma yapılmamıştır.

Stratonikeia Antik kenti ve çevresinde yapılan kazılarda Türk dönemine ait Selçuklu, Menteşe ve Osmanlı sikkelerinden çok sayıda örnek ele geçmiştir. Az sayıdaki Selçuklu örneklerinden en erken tarihli olanı I. Gıyaseddin Keyhüsrev'in ikinci saltanat dönemindendir. Yine Menteşe sikkeleri İlyas Bey'in ikinci saltanat evresindendir. Osmanlı dönemi sikkeleri, bölgenin uzun yıllar Osmanlı egemenliğinde olması nedeniyle daha zengin örnekleri oluşturmaktadır. Bunlar gümüş ve bakır malzemeli örneklerdir. Osmanlı dönemi buluntuları içinde en erken tarihli sikke I. Bayazid sikkesi olmak üzere kesintisiz olarak her sultan döneminden olmak üzere Sultan Mehmed Reşad'a kadar kronolojik örnekler bulunmaktadır. Osmanlı'nın çeşitli darphanelerinde basılmış bu çok sayıdaki zengin örnek yapılan kazılar sonucunda ele geçmiştir. Devam edecek olan kazılar ile ileriki yıllarda Türk ve Osmanlı döneminde basılmış sikke örneklerinin daha da çoğalacağı bir gerçektir.

Bu doğrultuda bildirimizin konusunu 2006-2017 yılları arasındaki zaman diliminde gerçekleştirilen antik kent ve çevresindeki kazılarda bulunmuş II. Murad adına basılmış olan sikkeler oluşturmaktadır. Osmanlı sultanlarından II. Murad adına basılmış olan bu sikkelerin hepsi bakır malzemedendir. Bahsi geçen bu sultan adına basılmış olan sikkelerde süsleme ve figür uygulamaları önemli bir yer tutar.

Sultan II. Murad babası Çelebi Mehmed'in ölümü üzerine H.824/M.1421 de, 18 yaşında tahta çıkmıştır. Ancak kendi isteği ile birincisi Mayıs-Ekim 1444-Mart 1446 tarihleri arasında kısa sürelerle iki kere tahtı oğluna bırakmıştır[4]. Ayrıca 1436-1437 yılları arasında tamamlanan[5] Osmanlı tarihinin önemli kaynaklarından olan Yazıcıoğlu Ali'ye Târîh-i Âl-i Selçûk (Tevârîh-i Âl-i Selçûk, Selçuknâme, Oğuznâme) adında bir eser yazdırmıştır[6]. Bu eserde özellikle de eserin Oğuzname bölümünde Oğuz boylarının damgalarının çizimlerine yer verilmiştir. Bu çizimler içerisinde Kayı boyunun damgasının çizimi de yapılmıştır. Ayrıca yine aynı bölümde Oğuz boylarının ongunlarını belirten kuşların isimlerinin yazılmış olması açısından da büyük önem taşımaktadır ve ayrıca Osmanlı'nın "Oğuzculuk

---

3 Tırpan, A.A.-Söğüt, B., "Lagina", *American Journal of Archaeology,* Vol.111.2, 2007, s.317–318; Tırpan, A.A.-Söğüt, B., " Lagina ve Börükçü 2007 Yılı Çalışmaları", *30. Kazı Sonuçları Toplantısı*, C.4, Ankara, 2009, s.243-266; Söğüt, B., "Lagina, Börükçü, Belentepe ve Mengefe 2008 Yılı Çalışmaları", *31. Kazı Sonuçları Toplantısı,* C.3, Ankara, 2010, s.505-527.

4 İsmail H. U., *Osmanlı Tarihi*, Cilt: I, Ankara, 1998, 375, 429-430, 434, 439-441.

5 Halil İ., "Osman I", *Diyanet İslâm Ansiklopedisi*, Cilt: 33, İstanbul, 2007, 444.

6 *BNF Supplément turc 737* numaralı yazma H.1139/M.1726-7 tarihi taşımaktadır. Varak 1a, 12a-14b.; Yazıcızâde Ali, *Tevârîh-i Âl-i Selçuk [Oğuznâme-Selçuklu Tarihi]:Giriş-Metin-Dizin* (haz. Abdullah Bakır), İstanbul 2009 (1. Basım), 2017 (2. Basım); Özgüdenli, O. G., "Târîh-i Âl-i Selçûk", *Diyanet İslâm Ansiklopedisi*, Cilt: 40, İstanbul, 2011, 72-73.

düşüncesini"[7] ilk defa önermesi ile de dikkati çeker. Bu eserde Kayı Boyu'nun damgası da çizilmiştir (Resim 1)[8].

MURAD II SİKKELERİ

1- *Kazı Env. No:* 15STRYB-S04, *Cinsi-Çap-Ağırlık:* Bronz-12-13 mm-0.81 gr., *Darp Yeri:* Tire,

Ön:

خلد ملكه [ضرب تيره]

Mülkü Devamlı olsun[9] [Tire'de basıldı].

Arka:

Kanatları açık kuş figürü[10].

2- *Kazı Env. No:* 15STRYB-S63, *Cinsi-Çap-Ağırlık:* Bronz-11-12 mm-0.64 gr., *Darp Yeri:* Tire,

Ön:

خلد ملكه /ضرب تيره

Mülkü Devamlı olsun Tire'de basıldı.

Arka:

Kanatlarını açmış çift başlı kartal figürü[11]

3- *Kazı Env. No:* 06TS06-S49[12], *Cinsi-Çap-Ağırlık:* Bronz-13 mm-1.10 gr., *Darp Yeri:* Tire

Ön:

خلد ملكه
[ضرب] تيره
...٢[٨]

Mülkü devamlı olsun Tire'de [basıldı] 82?.

Arka:

Kanatlarını açmış çift başlı kartal figürü

4- *Kazı Env. No:* 06TS01-S58[13], *Cinsi-Çap-Ağırlık:* Bronz-10 mm-1.30 gr., *Darp Yeri:* Tire

Ön:

[مراد بن محمد / خان / عز نصره]

Mehmed/ Han/ oğlu Murad O'nun yardımı aziz olsun.

Arka:

خلد ملكه / ضرب تيره /٨٥٣

Mülkü Devamlı olsun /Tire'de basıldı/ 853.

---

[7] İnalcık, 444.

[8] *BNF Supplément turc 737*, Varak 12a.

[9] Osmanlı sikkelerinde "*Hullida Mulkuhu/Mülkü devamlı olsun*" duası H.761-1058/M.1359-1648 tarihleri arasında kullanılmıştır. Bununla ilgili bkz. İsmail Galib, *Takvim-i Meskukat-ı Osmaniye*, İstanbul, 1307, mukaddime ز/z.

[10] Kabaklarlı, N., *Mangır-Osmanlı İmparatorluğu Bakır Paraları*, İstanbul, 1998, 128-131; Kabaklarlı, N., *Mangır-Tire'de Darbedilen Osmanlı Bakır Paraları*, İstanbul, 2007, 45-49.

[11] Kabaklarlı 1998, 128-131; Kabaklarlı 2007, 45-50.

[12] Kabaklarlı 1998, 128-131; Kabaklarlı 2007, 45-50.

[13] Artuk, İ.-Artuk, C., *İstanbul Arkeoloji Müzeleri Teşhirdeki İslâmî Sikkeler Kataloğu 2*, İstanbul, 1974, 471; Kabaklarlı 1998, 127-128; Kabaklarlı 2007, 43-44; Cirtil, S., "Muğla Yatağan Börükçü Kazısı Türk Dönemi Buluntuları", *XI. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (17-19 Ekim 2007 İzmir) Bildiriler*, İzmir, 2009, s.121.

5- *Kazı Env. No:* 07TS03-S08[14], *Cinsi-Çap-Ağırlık:* Bronz-11 mm-1.45gr., *Darp Yeri:* Tire

Ön:

[مراد] بن محمد / خان / [عز نصره]

Mehmed/ Han/ oğlu [Murad] [O'nun yardımı aziz olsun].

Arka:

خلد ملكه / ضرب تيره /٥٣[٨]

Mülkü Devamlı olsun /Tire'de basıldı/ [8]53.

6- *Kazı Env. No:* 07TYB-S19[15], *Cinsi-Çap-Ağırlık:* Bronz-12 mm-1.25 gr., *Darp Yeri:* Tire

Ön:

[مراد بن محمد] / خان / [عز نصره]

[Mehmed/ Han/ oğlu Murad] O'nun yardımı aziz olsun.

Arka:

خلد ملكه / ضرب تيره /٥٣[٨]

Mülkü Devamlı olsun /Tire'de basıldı/ [8]53.

7- *Kazı Env. No:* 06TS06-S36[16], *Cinsi-Çap-Ağırlık:* Bronz-13 mm-1.40 gr., *Darp Yeri:* Tire

Ön:

مراد بن محمد

Mehmed oğlu Murad.

Arka:

[خلد] ملكه /[ضرب تي]ره

Mülkü [Devamlı olsun Ti]re'de basıldı.

8- *Kazı Env. No:* 06TS08-S26[17], *Cinsi-Çap-Ağırlık:* Bronz-14 mm-1.40 gr., *Darp Yeri:* Tire

Ön:

[مراد] بن محمد / خان / [عز] نصره

Mehmed/ Han/ oğlu [Murad] O'nun yardımı aziz olsun.

Arka:

خلد ملكه / [ضرب تيره]

Mülkü devamlı olsun [Tire'de basıldı].

9- *Kazı Env. No:* 07TYB-S23[18], *Cinsi-Çap-Ağırlık:* Bronz-13 mm-1.48 gr., *Darp Yeri:* Tire

Ön:

مراد بن [محمد] / خان / [عز نصره]

[Mehmed/ Han]/ oğlu Murad [O'nun yardımı aziz olsun].

Arka:

[خلد] ملكه / ضرب تيره

Mülkü [Devamlı olsun] /Tire'de basıldı.

10- *Kazı Env. No:* 15STRYB-S18[19], *Cinsi-Çap-Ağırlık:* Bronz-12 mm-0.96 gr., *Darp Yeri:* Bursa

[14] Artuk-Artuk 1974, 471; Kabaklarlı 1998, 127-128; Kabaklarlı 2007, 43-44.
[15] Artuk-Artuk 1974, 471; Kabaklarlı 1998, 127-128; Kabaklarlı 2007, 43-44
[16] Artuk-Artuk 1974, 471; Kabaklarlı 1998, 127-128; Kabaklarlı 2007, 43-44.
[17] Artuk-Artuk 1974, 471; Kabaklarlı 1998, 127-128; Kabaklarlı 2007, 43-44.
[18] Artuk-Artuk 1974, 471; Kabaklarlı 1998, 127-128; Kabaklarlı 2007, 43-44.

Ön:

Süsleme ve Kayı Boyu damgası vardır[20].

Arka:

ضرب بروسه

Bursa'da basıldı.

11- *Kazı Env. No:* 17STRYB-S01[21], *Cinsi-Çap-Ağırlık:* Bronz-16-18 mm-2.08 gr., *Darp Yeri:* Bursa

Ön:

مراد بن/ محمد خان

Mehmed Han Oğlu Murad

Arka:

خلد ملكه /٨٣٦/ ضرب بروسه

Mülkü daim olsun/836 (M.1432-33)/Bursa'da basıldı.

12- *Kazı Env. No:* 15STRYB-S48[22], *Cinsi-Çap-Ağırlık:* Bronz-18-21 mm-2.71 gr., *Darp Yeri:* Bursa

Ön:

مراد بن/ محمد خان

Mehmed Han Oğlu Murad

Arka:

خلد ملكه /٨٣٦/ ضرب بروسه

Mülkü daim olsun/836 (M.1432-33)/Bursa'da basıldı.

13- *Kazı Env. No:* 06TYB-S02, *Cinsi-Çap-Ağırlık:* Bronz-11 mm-1.28 gr., *Darp Yeri:* Ayasuluk

Ön:

[مراد ب]ن/[محمد] حان/..٨

[Mehmed] Han [oğl]u/ [Murad]/ 8..

Arka:

خلد مل[كه]/ ضرب اياث[لق]

Mül[kü] daim olsun/Ayasu[luk]'ta basıldı.

14- *Kazı Env. No:* 06TS01-S57, *Cinsi-Çap-Ağırlık:* Bronz-11 mm-1.48 gr., *Darp Yeri:* Ayasuluk

Ön:

[مراد ب]ن/[محمد] حان/..٨

[Mehmed] Han [oğl]u/ [Murad]/ 8..

Arka:

خلد ملكه / ضرب اياثلق

Mül[kü daim olsun/Ayasuluk'ta basıldı.

SONUÇ

Stratonikeia antik kenti ve çevresindeki kazılarda Türk-İslâm dönemi ele geçen sikkeler az sayıda gümüş (akçe) ve daha büyük oranda bakır-bronz sikkelerden (mangır) oluşmaktadır. Selçuklu, Beylik ve Osmanlı döneminin değişik

[19] Kabaklarlı 1998, 121.

[20] Bu damga Edirne'de basılmış örneklerde de kullanılmıştır. Artuk-Artuk 1974, 466-467; Kabaklarlı 1998, 109-110.

[21] Kabaklarlı 1998, 119.

[22] Kabaklarlı 1998, 119.

tarihlerine ait bu sikkelerin basım yerleri de farklı farklıdır. Bursa, Edirne, Ayasuluk, Tire, İstanbul gibi merkezler bunlardan sadece birkaçıdır. Ancak Osmanlı ve II. Murad sikkeleri içinde en zengin sikke buluntuları mangır türünden bakır-bronz malzemeli Tire ve Ayasuluk darphanesine ait olan sikkelerdir.

İncelemiş olduğumuz II. Murad sikkeleri bakır-bronz malzemeden oluşan mangırlardır. Bu sikkelerden II. Murad adına kesilmiş olanların küçük bir kısmı (14 örnek) burada incelenmiştir. Bu örneklerden dokuz tanesi Tire, üç tanesi Bursa ve ikisi ise Ayasulug'da darb edilmişlerdir. Bu ondört örnekten üzerinde tarih okunabilmektedir. Bunlardan ikisi 836 tarihini taşıyan Bursa, ikisi 853 tarihini taşıyan Tire darblı sikkelerdir. Sikkelerin her iki yüzlerinin de yazı dışında çok çeşitli zengin düzenlemelere sahip oldukları anlaşılmaktadır.

Osmanlı döneminde Tire ve Ayasuluk darphanesinde en erken Osmanlı sikkesinin II. Murad[23] tarafından bastırılmış olduğu görülür.

Stratonikeia'da çıkmış olan Bursa baskılı Kayı Boyu'nun damgası bulunan sikke oldukça önemli bir yere sahiptir. Ayrıca Kayı Boyu damgasının ilk defa II. Murad tarafından Bursa[24] ve Edirne başkentlerinde darb edilmiş sikkelerinde kullanılması yanında farklı darphanelerde çift başlı kartal figürü ve hilal motifi de Osmanlı sikkelerinde ilk defa aynı sultan tarafından kullanıldığı görülür. II. Murad dönemi "Oğuzculuk" düşüncesinin temellerinin atıldığı dönem olması yanında, Oğuzlara özelde ise Kayılara ait simgelerin halkın elinde en çok dolaşım aracı olan bakır sikkelerde de kullanılmaya bilinçli olarak başlandığı söylenebilir.

Sonuç olarak; Stratonikeia antik kenti ve çevresinde gerçekleştirilen kazılarda ele geçen sikkelerin sadece çok küçük bir bölümüne burada yer verilmiştir. Devam eden kazılar sonucunda daha da zengin bir koleksiyon oluşacağı ve literatüre yeni örneklerin kazandırılacağı kanaatindeyiz.

KAYNAKÇA

Artuk, İ.-Artuk, C., *İstanbul Arkeoloji Müzeleri Teşhirdeki İslâmî Sikkeler Kataloğu 2*, İstanbul, 1974.

Cirtil, S., "Muğla Yatağan Börükçü Kazısı Türk Dönemi Buluntuları", *XI. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (17-19 Ekim 2007 İzmir) Bildiriler*, İzmir, 2009, s.117-125.

İnalcık, H., "Osman I", *Diyanet İslâm Ansiklopedisi*, Cilt: 33, İstanbul, 2007, s.443-453.

İsmail Galib, *Takvim-i Meskukat-ı Osmaniye*, İstanbul, 1307.

Kabaklarlı, N., *Mangır-Osmanlı İmparatorluğu Bakır Paraları*, İstanbul, 1998.

Kabaklarlı, N., *Mangır-Tire'de Darbedilen Osmanlı Bakır Paraları*, İstanbul, 2007.

Özgan, R., "Stratonikeia Şehir Kapısı Yontu Buluntuları", *V. Araştırma Sonuçları Toplantısı-1*, Ankara, 1987, s.265-276.

Özgüdenli, O. G., "Târîh-i Âl-i Selçûk", *Diyanet İslâm Ansiklopedisi*, Cilt: 40, İstanbul, 2011, s.72-73.

[23] Artuk-Artuk 1974, 465, 469. Kabaklarlı 1998, 113-116, 127-131; Kabaklarlı 2007, 39-50.
[24] Artuk-Artuk 1974, 466-467.

Söğüt, B., "Stratonikeia 2008 Yılı Çalışmaları", *31. Kazı Sonuçları Toplantısı*, C.4, Ankara 2010, s.263-287.

Söğüt, B., "Lagina, Börükçü, Belentepe ve Mengefe 2008 Yılı Çalışmaları", *31. Kazı Sonuçları Toplantısı,* C.3, Ankara, 2010, s.505-527.

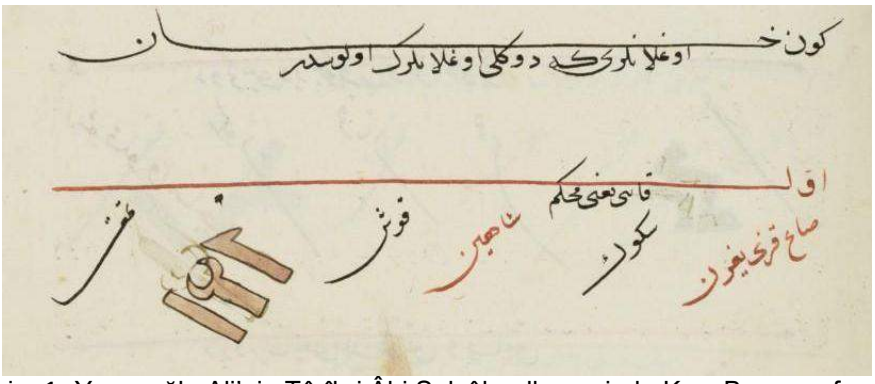
Tırpan, A.A.-Söğüt, B., "Lagina", *American Journal of Archaeology,* Vol.111.2, 2007, s.317–318

Tırpan, A.A.-Söğüt, B., " Lagina ve Börükçü 2007 Yılı Çalışmaları", *30. Kazı Sonuçları Toplantısı*, C.4, Ankara, 2009, s.243-266

Uzunçarşılı, İ. H., *Osmanlı Tarihi*, Cilt: I, Ankara, 1998.

Yazıcızâde Ali, *BNF Supplément turc 737* nolu yazma.

Yazıcızâde Ali, *Tevârîh-i Âl-i Selçuk [Oğuznâme-Selçuklu Tarihi]:Giriş-Metin-Dizin* (haz. Abdullah Bakır), İstanbul 2009 (1. Basım), 2017 (2. Basım).



Resim 1- Yazıcıoğlu Ali'nin Târîh-i Âl-i Selçûk adlı eserinde Kayı Boyu sayfasının ayrıntısı (BNF Supplément turc 737, Varak 12a'dan)



Resim 2- II. Murad sikkelerinden örnekler

ELAZIĞ İLİ VE ÇEVRESİ EYVAN TİPLİ ÇEŞMELERİ

(AIWAN SHAPED FOUNTAINS IN ELAZIĞ AND IT'S VICINITY)

Azime Ferya AKTAŞ*

ABSTRACT

This study is made in order to identify the aiwan shaped fountains which are very fast fall into ruin and constitute an important part of our cultural heritage, 13 ewan-shaped fountains have been identified along with the provincial center in Elazıg province and its vicinity. Aiwan shaped fountains which located in Elazıg province and its vicinity, are very plain structures. The most noticeable element in the façade of the aiwan shaped fountains is the use of a pointed or circular arch. Stone was used for building material for aiwan shaped fountains in Elazıg and it's vicinity.

GİRİŞ

Osmanlı İmparatorluğu'nda çeşmelerin bir bölümü, vakıf sisteminin parçası olarak inşa edilmiştir. Kayıtlar incelendiğinde Elazığ'da da bazı çeşmelere ait vakıflar olduğunu yayınlardan öğrenmekteyiz[25]. İmparatorluğun çöküş sürecinde vakıf sisteminin bozulmasıyla birlikte çeşmeler de bakımsız kalmıştır. Cumhuriyet'in ilanıyla eski eserlerin korunması ve bakımı çeşitli bakanlıklara verilmiştir. Bu paylaşımda belediyelerin olduğu yerlerdeki çeşmeler belediyelerin sorumluluğuna, belediyesi olmayan yerlerdeki çeşmeler ise köy ihtiyar meclislerinin sorumluluğuna bırakılmıştır[26]. Yerleşim yerlerinin dışında kalan çeşmeler ise sahipsiz ve bakımsız kalmıştır. Şehirlerin imar çalışmaları sırasında çeşmeler, en fazla tahrip ve yok olan yapı gruplarından biri olmuştur. Bilinçsizce yapılan onarım çalışmaları da eserlerin özgünlüğünü kaybetmesinin nedenleri arasındadır.

Çok hızlı tahrip olan ve kültür mirasımızın önemli bir parçasını oluşturan çeşmelerin bir an önce belgelenmesi ve koruma altına alınması gerekmektedir. Bu noktada amacımız Elazığ ve çevresinde yer alan eyvan biçimli çeşmelerin tespit edilmesidir.

İl sınırları içinde ve çevresinde olmak üzere 13 tane eyvan biçimli çeşme tespit edilmiş bunlar, konum ve biçimlenişleri dikkate alınarak incelenmiştir. Günümüze ulaşan çeşmelerden bir tanesi Elazığ il merkezinde bir diğeri Elazığ'a bağlı Yenikonak Köyü'nde, 11 tanesi ise Harput'ta yer alır. Eyvan biçimli çeşmelerin tamamı bağımsız olarak inşa edilmiştir.

Üzerinde kalın bir sıva tabakası bulunan Harput Deliktaş, Yenikonak Köyü Çeşmesi niş kemerlerinin üzerine oturduğu duvarların malzemesi görülmez. Harput Çapçaklı Çeşmesi'nin niş kemerinin oturduğu duvarlar ise yükselen toprak kotunun altında kalmıştır. Han Pınarı Çeşmesi ise kesme taş ile inşa edilmiştir. Diğer

*Müze Uzmanı, Deniz Müzesi, Mersin.

[25] TIZLAK, Fahrettin, "XIX. Yüzyılın İlk Yarısında Harput Vakıfları", **Vakıflar Dergisi,** Sayı XXII, 1991, s. 71-72; bkz: Pınar ve Çeşme Vakıfları: 4 tane olup, yeniden yaptırılan veya önceden var olan, ancak harap olmaya yüz tutmuş pınar veya çeşmelere süreklilik kazandırmayı amaçlayan vakıflardır.

[26] GÜNERİ, Hasan, "Vakıf Sular ve Su Vakıfları", **Vakıflar Dergisi**, Sayı IX, 1989, s. 69–79.

çeşmelerde eyvan kemerlerinde düzgün kesme taş, eyvan kemeri dışında kalan yerlerde ise kaba yonu ve moloz taş kullanılmıştır.

İncelemiş olduğumuz 15 çeşmeden üç tanesinde toplam dört adet kitabe bulunur. Harput Meydan Çeşmesi[27]'nin (1878-1879) doğu duvarında iki niş arasında yer alan kitabesine göre Hacı Ahmed Ağa[28] tarafından H. 1296/M.1878[29]-1879 tarihinde inşa edilmiştir. Han Pınarı Çeşmesi eyvanın batı duvarında yer alan onarım kitabesine göre Hasan Bey tarafından 1893-1894 tarihinde onarılmıştır. Tamir kitabesinden yola çıkılarak bu çeşmenin H. 1311/M. 1893-1894 yılından önce inşa edildiği söylenebilir. "*Kitabenin tercümesini yapan Uzman Cahit Kent, Han Pınarı Çeşmesi'nin devrin valisi Hasan Bey tarafından aslına uygun olarak onarıldığını, çeşmenin ise daha önceki bir tarihte Zehra Hanım adında bir bayanın oğlu tarafından inşa ettirildiğini belirtmiştir. Çeşme üzerinde yer alan kitabenin ise İmam Efendi'nin Halifesi ve o devrin başkâtibi, Harputlu Hazmi Efendi tarafından yazıldığı kaydedilmiştir*"[30]. Harput Üç Lüleli Çeşmenin[31] eyvanının kuzey duvarında ve çeşmenin batı cephesinde birer tane olmak üzere iki adet kitabesi bulunur. Batı duvarında yer alan kitabe bir mezar taşı parçasıdır ve buraya sonradan konulmuş olmalıdır. Eyvan duvarında yer alan kitabeye göre H. 1323–1324/M. 1905–1906/1906–1907 tarihinde inşa edilmiştir. Üzerinde herhangi bir kitabe bulunmayan Harput Çahpur Çeşmesi İsmail Aytaç tarafından çeşmenin inşasında kullanılan ve üzerinde 1906 tarihi yazan bir mezar taşından yola çıkarak çeşmeyi 20. yüzyıl başına tarihlendirmiştir.[32]

Çeşmeler, diğer yapılara göre daha küçük boyutlu ve daha sade biçimde düzenlemiş yapılardır. Elazığ ili ve çevresinde yer alan eyvan biçimli çeşmelerin sokağa ve meydana bakan yüzleri çeşme cephesi olarak tasarlanmış, diğer

---

[27] DANIK, Ertuğrul, BALABAN, Mustafa, Harput Gezi Rehberi, 2004, s. 120-121; bkz: Yapı, çeşmenin önünde yer alan meydan ve hemen kuzeydoğusunda yer alan Meydan Camisi nedeniyle Meydan Çeşmesi adını almıştır. SUNGUROĞLU, İshak, Harput Yollarında C. 1, 1958, s. 37-371; bkz: sayfalarında görülen fotoğraflara göre çeşmenin doğu duvarına bitişik olarak inşa edilmiş olan ikinci bir yapı görülmektedir. Bu yapı, 371. sayfada bahsedilen sakalara ait saka damı olmalıdır. Çeşmenin günümüzde betonarme düz dam biçiminde olan üst örtüsü toprakla kapatılmıştır. Çeşmenin doğu duvarında yer alan seki, eski fotoğraflarda görülmektedir. Ayrıca çeşme ile ilgili şu bilgi de kitapta verilmiştir: "Bu çeşmenin solunda da aynı Sara Hatun Çeşmesi gibi üstü saçaklı musluklar sıra ile diziliydi."

[28] SUNGUROĞLU, **a**.g.e., s. 218-219, bkz: Şûray-ı Devlet Âzasından Hasan Bey (1319-1903) gün ve 1028 sayılı İrade-i Seniye ile tayin edilmiş ve Elaziz'e gelerek idareyi ele almış…zamanında vilayete 3-4 Km mesafede ve Bağdat Şosesi üzerinde bulunan (Han Pınarı) namıyla maruf çeşme, tamamiyle yıkılmış olduğundan, bunu gören Hasan Bey çeşmenin yeniden ve mükemmelen yaptırılmasını Nafia Dairesi'ne emretmiştir. Çeşme az zaman içerisinde yeniden yapılmış ve Üstad Abdül-Hamid Hazmi tarafından da bir kitabe yazılmıştır.

[29] GÖRKEM, İsmail, "Harput Mezartaşları ve Kitabeleri", Tarih İçinde Harput, Elazığ, 1992, s. 177.

[30] http://baskandergisi.com/images/e4b.jpg.

[31] SUNGUROĞLU, a.g.e., s. 368; bkz: "Çeşme evvelce bir kemer üzerine yapılmış ve açıktı. Sonra Meşrutiyet ilanını müteakip Harput'un imarı sıralarında yıktırılıp geriye alınmak ve 4x4 genişletilmek suretiyle kapalı ve yine kemerli ve çift kürünlü olarak hayır sahipleri ve belediye tarafından daha mükemmel yaptırılmıştı. Yanında bir de saka damı vardı."

[32] AYTAÇ, İsmail, "Harput'ta Çahpur Çeşmesi", Fırat Üniversitesi Harput Araştırmaları Dergisi, C. IV, Sayı 1, Elazığ 2017, s. 1-21.

cepheleri ise sağır tutulmuştur. Çeşmelerde cephe kompozisyonunu oluşturan en temel öge kemerlerdir.

Harput Üç Lüleli Çeşme ve Harput Yarı Çavuş Çeşmesi sivri kemerli olarak düzenlenmiştir. İstanbul çeşmelerinde sivri kemer, 16. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar uzanan süre içinde yoğun olarak görülür[33]. Anadolu'da ise, her dönemde çeşmelerde sivri kemer kullanılmasına karşın 18. ve 19. Yüzyıllarda bu kemer biçimi ağırlık kazanır.

İncelenen çeşmelerden 10 tanesi yuvarlak kemerlidir. Bunlar; Elazığ Han Pınarı, Yenikonak Köyü, Harput Ağ Yolu, Harput Çahpur, Harput Çapçaklı, Harput Deliktaş, Harput Meydan, Harput Orta Pınar ve Harput Selvi Pınarı Çeşmeleridir. Anadolu'da inşa edilen ve günümüze ulaşabilen pek çok çeşmede yuvarlak kemer yaygın biçimde kullanılmıştır. Anadolu'da yuvarlak kemer kullanımı 18 ve 19. Yüzyıllarda yoğunlaşır.

Elazığ'da basık kemerli çeşmelerin tek örneği Harput Toptop Çeşmesi'dir. Basık kemer Anadolu'da çok az tercih edilmiştir. Harput Karakavaklı Çeşmesi'nin eyvan kemeri betonarmedir. Onarım geçiren çeşmenin eyvan kemeri hakkında yazılı ya da sözlü bir bilgiye ulaşılamamıştır.

Elazığ Han Pınarı ve Yenikonak Köyü Çeşmesi'nin eyvan ağız kemerinden başka eyvan sonunda içinde çeşmenin olduğu yüzeysel bir niş vardır. Her iki çeşmenin içteki kemerleri de eyvan ağız kemeri gibi yuvarlaktır. İki kemerli çeşmeler Anadolu çeşme mimarisinde pek tercih edilmemiştir. Çift kemerli uygulama Çemişgezek Meydan Çeşmesi'nde de görülür[34]. Örnekler yeterli olmamakla birlikte çift kemerli uygulama bölgeye has bir özellik olabilir.

Harput Ağyolu ve Harput İsmail Çeşmesi iki yöne eğimli kırma çatı ile örtülüdür. Bu örneklerin dışında kalan çeşmelerin üzeri düz dam şeklindedir. İl sınırları içinde yer alan çeşmelerin üst örtü sistemleri düz dam biçimindedir. Bu çeşmenin üst örtüsü de diğer çeşmelerde olduğu gibi düz dam olabilir. Çeşmelerin üst kısımları yağmur ve kar sularının daha kolay akması için ön cepheden arka cepheye doğru meyilli olarak yapılmışlardır.

Harput Çahpur ve Harput Orta Pınar çeşmelerinin eyvan derinlikleri fazla olduğu için giriş kemerinden itibaren belirli aralıklarla takviye (hafifletme) kemeri atılmıştır.

Elazığ İli ve çevresinde yer alan eyvan tipli çeşmelerin inşa malzemesinin taş olmasına bağlı olarak yapılarda taş süsleme görülür. Çeşmelerin taş süsleme programında bitkisel geometrik, nesneli ve silmeler olmak üzere toplam dört farklı tür ile karşılaşırız. Kabartma tekniği kullanılarak yapılan kozalak motifi sadece Harput Meydan Çeşmesi'nde (1878-1879) görülür. İncelenen kaynaklarda benzer örneğe rastlanılmamıştır. Kabartma tekniği kullanılarak yapılan vazo içinde bitki motifini Harput Üç Lüleli Çeşme'nin (1905-1906/1907-1908) kemer köseliklerinde görürüz. Vazolar formlarıyla daha çok birer saksıyı andırır. Tabanları geniş tutulan vazoların gövdesi ortasına doğru daralarak devam eder. Gövdeden itibaren yukarıya doğru genişleyen vazoların ağız kenarları zig zag motifi biçimindedir. Hayat ağacı olduğu düşünülen bitki motifleri birer tepe yaprağı ile sonlandırılmıştır. Vazo içinde çiçek motifi İstanbul çeşmelerinde 18. yüzyılda görülmeye başlar. İstanbul örnekleri gerçeğe yakın iken Anadolu örnekleri daha basittir.

---

[33] PİLEHVARİN KARA, Nuran, "Osmanlı Çeşme Mimarisi", **Türkler**, C. 12, 2002, s. 247-248.
[34] ÖZBEK, Abdullah, Çemişgezek, Ankara 1997, s. 92.

Harput Üç Lüleli Çeşme'de (1905-1906/1906-1907) karşılaşılan pano içindeki ay yıldız motifinin yıldızı sekiz yapraklı bir çiçek biçiminde düzenlenmiştir. Ay-yıldız motifi İstanbul'da 19. yüzyılda, Anadolu'da ise 19. ve 20. yüzyıllarda görülür.

Elazığ ili ve çevresi eyvanlı çeşmelerinde bezeyici unsur olarak kabul edilen silmeler, dört farklı yerde kullanılmıştır. En çok iç ve dış bükey yarım daire formlu olanları görülür. Elazığ Han Pınarı Çeşmesi (onarım kitabesi 1893-1894), silmelerin uygulanış biçimi çeşme kemerinin oturduğu ayaklar üzerinde başlayıp, çeşme nişinin içini de aynı seviyede dolaşır şekildedir. Harput Meydan Çeşmesi'nde (1878–1879) niş kemerinin oturduğu ayakların iç yüzü silmelerle hareketlendirilmiştir.

SONUÇ

Elazığ ili ve çevresinde yer alan eyvanlı çeşmelerde su deposu bulunmaz. Anadolu'da inşa edilen çeşmeler, daha çok depolu çeşmelerdir.

Eyvan biçimli çeşmeler yörede ağırlıklı görülen önemli örneklerdir. İklim koşullarının ağır oluşu eyvan biçimli çeşmelerin inşasında etkili olmuştur. Bu çeşmeler kaynaklarda[35] da geçtiği gibi çamaşır yıkamak için kullanılmıştır. Ayrıca Harput'a giden yol güzergâhları üzerinde yer alanlar ise birer menzil çeşmesidir. Yani yemek ihtiyacının giderilmesi ve dinlenmek için tasarlanmışlardır. Kışın kardan, yazın sıcaktan korunmak da amaçlar arasında sayılabilir.

Şehir merkezlerinde yer alan çeşmeler, kitabeli ve süslü yapılırken, kent dışında ve köy yolları üzerinde olanlar kitabesiz ve daha sadedir.

Elazığ ili ve çevresinde yer alan eyvanlı çeşmeler tek cepheli olarak inşa edilmişlerdir. Cephe hareketliliği kemerler ile sağlanmıştır. Çeşmelerin tamamında önemli bir taş işçiliği görülmez. Çeşmelerin inşa malzemesi, inşa tekniği ve kemer formları birbirine benzer.

KAYNAKÇA

DANIK, Ertuğrul, BALABAN, Mustafa, Harput Gezi Rehberi, 2004.

DENKTAŞ, Mustafa, Kayserideki Tarihi Su Yapıları (Çeşmeler, Hamamlar), Kayseri 2000.

DOĞAN ŞAMAN, Nermin, "Esi Uluborludaki Hamam ve Çeşmeler", Vakıflar Dergisi, sayı: XVIII, Ankara 2004, s. 265-281.

GÖRKEM, İsmail, "Harput Mezartaşları ve Kitabeleri", Fırat Havzası Yazma Eserler Sempozyumu, Elazığ 1992, s. 191-210.

GÜNERİ, Hasan, "Vakıf Sular ve Su Vakıfları", **Vakıflar Dergisi**, Sayı IX, 1989, s. 69–79.

ÖNGE, Yılmaz, Türk Mimarisinde Selçuklu ve Osmanlı Dönemlerinde Su Yapıları, Ankara 1997.

ÖZBEK, Abdullah, Çemişgezek, Ankara 1994.

PİLEHVARİN KARA, Nuran, "Osmanlı Çeşme Mimarisi", Türkler, C. 12, Ankara 2002, s. 247-248.

SUNGUROĞLU, İshak, Harput Yollarında, C. 1, 1958.

[35] NAUMANN, Edmund, **Dom Goldnen Horn zu den Quellen des Euphrat**, 1893.
CHARTER, Melville, "The Kızılbash Of Kurdistan", National Geographic Magazine, C. 4, 1928.

TIZLAK, Fahrettin, "XIX. Yüzyılın İlk Yarısında Harput Vakıfları", **Vakıflar Dergisi,** Sayı XXII, 1991, s. 71-72.
TURANİ, Adnan, Sanat Terimleri Sözlüğü, İstanbul 1995.
YEŞİLBAŞ, Evindar, Diyarbakır'da Su Mimarisi, S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Konya 2007.

FOTOĞLAR



Fotoğraf 1: Deliktaş Çeşmesi .



Fotoğraf 2: Yenikonak Çeşmesi.



Fotoğraf 3: Çapçaklı Çeşmesi.



Fotoğraf 4:Han Pınarı Çeşmesi.



Fotoğraf 5: Meydan Çeşmesi .



Fotoğraf 6: Üç Lüleli Çeşme.



Fotoğraf 7: Yarı Çavuş Çeşmesi.



Fotoğraf 8: Ağ Yolu Çeşmesi.



Fotoğraf 9: Çahpur Çeşmesi.



Fotoğraf 10: Orta Pınar Çeşmesi.



Fotoğraf 11: Selvi Pınarı Çeşmesi.



Fotofraf 12: Toptop Çeşmesi.



Fotoğraf 13: Karakavaklı Çeşmesi.



Fotoğraf 14: İsmail Çeşmesi.

KONYA YALVAÇ DENİZLİ ÜÇGENİNDE BİR ŞEYH VE DENİZLİ HACI HASAN FEYZİ EFENDİ TEKKE CAMİSİ

(A SHEIKH IN THE TRIANGLE OF KONYA YALVAÇ DENIZLI AND DENIZLI HACI HASAN FEYZİ EFENDİ DERVISH MONASTERY MOSQUE)

Selda ÖZGÜN CİRTİL*

ABSTRACT

Hacı Hasan Feyzi Efendi is one of the senior figures of the Naqshbandi Tariqa. He had completed its education in Konya and then settled in Denizli after a brief time in Yalvaç and Yenice Foça. After arriving in Denizli, a land was granted to him and a dervish monastery, madrasah, student cells, mosque and a tomb adjacent to the mosque following his death were built on this land. Unfortunately, only mosque and dervish monastery from these structures reached to the present day; other structures have disappeared. Hasan Feyzi Efendi Dervish Monastery Mosque which became the subject of our paper is located at the northeast corner of a wide park in Kuşpınar Neighborhood within center district of Denizli City. The structure consists of the rectangular-planned tomb adjacent to the square-planned outer and central areas from the west side and the narthex section taken its final shape after a couple of stages arranged towards the north. The structure which became the subject of our research and took its final shape with some additional structures until it has reached to the present day will be discussed in terms of its plan and front features. They will be evaluated by being compared with the similar examples and introduced to the science world.

GİRİŞ

Bu yazının amacı, bugün Denizli merkezde çok az sayıda kalan camiler içerisinde nadir örneklerden biri olan Hacı Hasan Feyzi Efendi Tekke Camisi'ni tanımlamak, tarihlendirmek ve dönemi içerisinde değerlendirerek irdelemeye çalışmaktır. Bunu yaparken hiç şüphe yok ki öncelikle bu yapıya ismini veren Denizli'ye gelerek pek çok öğrenci yetiştiren ve halkı dini, kültürel ve sosyal açıdan bilgilendiren Hacı Hasan Feyzi Efendi'nin hayatına kısaca değinmek gerekecektir.

Nakşibendi tarikatının Halidiye[1] kolundan olan Hacı Hasan Feyzi Efendi'nin, Duşambe kazası Senir köyünden olduğu belirtilmektedir[2]. Küçük yaşta ailesi tarafından eğitim için Buhara'ya gönderilmiş, ancak burada kendisine ve yanındaki arkadaşlarına Seydişehir'e gitmeleri söylenmiştir. Seydişehir'in Hoca köyüne avdet eden Hasan Feyzi Efendi Muhammed Kudsi Bozkırî (Memiş Efendi)[3]

* Dr. Pamukkale Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Kınıklı Yerleşkesi, Pamukkale/Denizli, socirtil@pau.edu.tr

[1] Nakşibendi tarikatının Halidiyye kolu için bkz. Algar, Hamid, "Halidiyye", **Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Cilt:15, İstanbul, 1997, s.295-296; Uludağ, Süleyman, "Anadolu'da Halidilik", **Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Cilt:15, İstanbul, 1997, s.296-299

[2] Çoban, Ali, **19.Yüzyıl Osmanlı Şeyhlerinden Bozkırlı Muhammed Bahâeddin Efendi ve "İkâzu'n-Nâimîn" Adlı Eserindeki Tasavvuf Anlayışı**, Konya, 2007, (Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İslam Bilimleri Anabilim Dalı Tasavvuf Bilim Dalı Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), s.27

[3] Şeyh Muhammed Kudsi hakkında ayrıntılı olarak bkz. Eminoğlu, Mehmed, **Şeyh Muhammed Kutsi (K.S.) Memiş Efendi Hazretlerinin Tarihçesi**, Konya, 2007

nin yanına gelmiş ve onun dergâhına girmiştir. Hocasının yanında eğitimini tamamlandıktan sonra ilk olarak Yalvaç'a gider ve buraya yerleşir[4]. Yalvaç'a hangi tarihte gittiği, ne kadar süre ile kaldığı ve buradan niçin Denizli'ye geldiğine dair veriler sınırlıdır. Ancak Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde yapılan araştırmalar sonucunda bazı belgelere ulaşılmıştır. Bunlardan H. 21 Rebiülevvel 1303/M.27 Ocak 1886 tarihli belgede[5] Hasan Feyzi Efendi'nin H. 11 Şaban 1302/M. 26 Mayıs 1885 yılında öldüğü ve ölene kadar 43 yıl boyunca irşad faaliyetinde bulunduğu belirtilmektedir. Bu tarihlerden hareketle kendisinin 1842 yılında Yalvaç'a gittiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Ancak Denizli'ye geliş tarihi ile ilgili olarak kesin bir bilgi bulunmamakla beraber Nurettin Aksakal şeyhin geliş tarihi olarak 1850'li yılları vermekte [6] ise de 1855 yılında halen Yalvaç'ta olduğunu kendisinin Sofular Medresesi'nde müderris olarak görev yaptığını mevcut belgeden anlayabilmekteyiz[7]. Buradan da anlaşılacağı üzere şeyh 1855 yılından sonraki bir tarihte Denizli'ye gelmiş olmalıdır. Denizli'de faaliyetlerini sürdüren Hasan Feyzi Efendi öldükten sonra Nakşibendi halifelerinden Kurbanzade Ahmed Efendi'nin bir türbe, hamam, mescid ve dervişhan hücreleri yapılmak üzere kendi arazisini vakf eylediği bazı mülkiyet problemlerinin yaşandığı ancak sonrasında problemlerin hal olunarak işlemlerin gerçekleştirildiği belgelerden anlaşılmaktadır[8]. Ayrıca bu belgeler dışında, II. Abdülhamid Han'ın 25. Cülus sebebi ile basılmış olan ve padişahın hayır eserlerinin belirtildiği yayında da yapılarla ilgili bilgiler yeralmaktadır[9]. Bahsi geçen yayında üç ayrı yerde dergâhtan, yapılan inşaatlardan ve tamiratlardan bahsedilmektedir. Bunlardan ilki "*Aydın vilayeti Denizli'de Nakşibendi ve Halveti dergah-ı şerifelerinin yerine bir bab cami-i şerif ve teferruatının inşa masarifi 7334 Guruş*" (Resim:1-2), ikincisi "*Denizli'de Nakşibendi ve Halveti dergah-ı şerifeleri için müceddeden inşa olunan minare ile medrese vesairenin ikmal-i nevakısı masarifi 15.000 Guruş*" ve son olarak ise "*Denizli'de kain Nakşibendi Dergah-ı Şerifiyle müştemilatından olan hücrelerin tamiri masarifi 26.652 Guruş*"[10] şeklindeki ibarelerdir. Burada yapılan inşaat ve tamirlerle ilgili harcama miktarları verilirken bunların hangi tarihlerde gerçekleştiğiyle ilgili kayıtlar maalesef mevcut değildir. Ancak ilgili listenin Abdülhamid'in 25. Cülusu sebebi ile basıldığını ve yapılan bu işlerin 1876-1901 yılları arasında gerçekleştirilmiş olduğunu bize göstermektedir[11]. Ayrıca listenin dizilişinde geçen tarihler eskiden

---

[4] Hacı Hasan Feyzi Efendi'nin hayatıyla ilgili olarak bkz. Aksakal, Nurettin, **Tarihte Denizli'nin Gönül Sultanları Hasan Feyzi Efendi ve Üzüm Dedesi Hulusi Efendi Hayatı ve Eserleri**, Denizli, 2011, s.32-47

[5] Başbakanlık Osmanlı Arşivleri, İ..DH.., 1295/102294 21 Rebiülevvel 1303/27 Ocak 1886

[6] Aksakal, Nurettin, **A.g.e.**, s.44

[7] BOA, A.}MKT.NZD 160-52 16 Zilhicce 1271/29 Ağustos 1855

[8] BOA, İ..DH, 1295-5/102294 21 Rebiülahir 1303/27 Ocak 1886; (1295-5/102294 numaralı belgede birden fazla yazışma bulunmaktadır. Bunun için bkz. BOA, İ..DH, 1295-5/102294 9 Cemaziyilevvel 1303/13 Şubat 1886; BOA, İ..DH, 1295-5/102294 22 Zilhicce 1303/20 Eylül 1886; BOA, İ..DH, 1295-5/102294 25 Muharrem 1304/19 Ekim 1886; BOA, İ..DH, 1295-5/10229410 Cemaziyilahir 1304/5 Mart 1887; BOA, İ..DH, 1295-5/102294 4 Recep 1304/29 Mart 1887)

[9] **Sultan Abdülhamid Han'ın Hayır Eserleri**, (Haz:Ebul Faruk Önal-Sabit Bekçi), İstanbul, 2007

[10] **Sultan Abdülhamid…**, s.66, 68, 111

[11] **Sultan Abdülhamid…**, s.8

yeniye doğru verilmiştir. Listede belirtilen en erken tarih H.1303/M. 1885-1886 yılıdır[12]. Tüm bu belgelerden ve verilerden hareketle aslında burada kompleks bir yapılar grubunun (cami, türbe, medrese, hamam, minare ve dervişan hücreleri) bulunduğu fakat günümüze sadece cami ile türbenin ulaştığı görülmektedir.

Cami, Denizli İli, Pamukkale İlçesi Kuşpınar Mahallesi'nde geniş bir arazinin kuzeydoğu köşesine inşa edilmiştir (Resim:3). Yapının kuzeybatı köşesinde 1980 yılında yenilenen minaresi ve kuzeyinde yeni bir şadırvanı vardır. Yapıldığı günden bugüne kadar oldukça değişikliğe uğrayarak geldiğini düşündüğümüz yapı, kare planlı harim, harime bitişik dikdörtgen planlı türbe ve kuzeyinde sıralanmış iki katlı son cemaat bölümlerinden oluşmaktadır (Çizim:1). Yapıda inşa malzemesi olarak iki farklı malzeme kullanılmıştır. Harim ve türbe duvarları moloz taş, pencere kemerleri ile kuzeyde bulunan iki bölümlü son cemaat yeri ise tuğla malzeme ile inşa edilmiştir.

Yapının kuzey cephesinde altta orta alanda yan yana iki kapı ve kenarlarda birer yuvarlak kemerli geniş pencere yer almaktadır. Üst katta ise birisi daha geniş olmak üzere yuvarlak kemerli yedi adet pencere bulunmaktadır. Yapının batı cephesinde, altta yuvarlak kemerli ikisi türbeye, ikisi de iki bölümlü son cemaat yerine açılan dört pencere, üstte ise beş tanesi türbeye açılan ikisi de alttaki gibi son cemaat bölümlerini aydınlatan yuvarlak kemerli pencerelere yer verilmiştir.

Güney cephede, altta ikisi türbeyi ikisi harimi aydınlatan dört pencere yer alırken, üst sırada üçü türbeyi, ortadaki oldukça geniş tutulmuş üçü harimi aydınlatan altı adet pencere bulunur. Doğu cephede ise, altta iki üstte ise yuvarlak kemerli yedi pencereden beşi harime açılmaktadır. Geri kalan iki pencere harimin üst katına açılmaktadır. Tüm cephelerde alt sıradaki pencerelerin kemerleri ve söveleri kesme taş ile vurgulanmışken üst sıradaki pencerelerin ise kemer ve söveleri tuğlalarla oluşturulmuştur.

Kuzey cephedeki kapıdan iki bölümlü son cemaat yerine geçilir (Resim:4). Bu iki bölüm alt katta birbirinden harim tarafında yuvarlak kemerli iki geniş kemer açıklığı ortada kapı ve türbe tarafında diğerlerine göre oldukça dar tutulmuş iki açıklık ile ayrılmıştır. Türbe duvarının kuzeybatı köşesinde kime ait olduğu bilinmeyen bir mezar bulunmaktadır. Kuzeydoğu köşeye yerleştirilmiş merdivenle üst kata çıkılır. Üst kat günümüzde kadınlar mahfili olarak kullanılmaktadır. Burası hem harime hem de türbeye yuvarlak kemerli açıklıklar ile bağlantılıdır. Açıklıklar harimde oldukça geniş tutulmuşken türbe de dardır.

Düz lentolu demir kanatlara sahip kapıdan harime geçilir (Resim:5). Harim alt sırada beş üst sırada ise biri mihrabın üzerinde oldukça geniş tutulmuş sekiz adet yuvarlak kemerli pencere ile aydınlatılmıştır. Harim ile türbe oldukça yüksek tutulmuş ortada örgün taş ayağa oturan yuvarlak kemerli iki geniş açıklıkla birbirleri ile bağlantılıdır. Mihrap, minber ve vaaz kürsüdür yenilenmiştir.

Türbeye giriş düz lentolu kapı ile sağlanmaktadır. Burada Hacı Hasan Feyzi Efendi, eşi Ayşe Hanım ve oğlu Kuddusi Efendi'nin sandukaları yer almaktadır. Türbe altta beş üst sırada ise sekiz yuvarlak kemerli pencere ile aydınlatılmıştır (Resim:6). Türbe kapısı üzerinde sağır yuvarlak kemerin içerisine altı satır halinde türbenin inşa kitabesi yerleştirilmiştir. Kitabe şöyledir[13](Resim:7):
Okunuşu:

[12] **Sultan Abdülhamid…**, s.159
[13] Kitabe için bkz. Aksakal, Nurettin, **A.g.e.**, s.73-74

Kutb-ı âlem gavs-ı a'zam, mazhar-ı sırr-ı Hudâ
Nûr-ı feyzî hâfıkeyne etdi el hak pûr ziya
Nakşibendî velisidir, hem mürşid-i feyz-i ilâh
İsmine mazhardır, hem mûrşid-i feyz-i ilâh,
İsmine mazhardır, Hacı Hasan Feyzî Şehâ
Feyz-i irşâd cur'asıyla sâlikân-ı sîrâb iken
Bin üç yüz iki, içre eyledi azm-i bekâ
Anlamı:
Alemin kutbu, en büyük gavs Allah sırların mazharı
Feyzînin nuru doğu ve batıyı aydınlattı
Nakşibendî velisidir ve ilâhi feyzin yol göstericisidir
İrşad feyzinin bir yudumuyla dervişler doymuş/kanmış iken
Bin üç yüz iki (H.1302/M.1885) yılında bekâ alemine göçtü.

Gerek Hacı Hasan Feyzi Efendi'nin ölüm tarihinin belgelerde geçmesi gerekse kitabe üzerine hak edilen tarih türbenin 1885 yılında inşa edildiğini bize açıkça göstermektedir. Ancak türbenin tarihini 1886 olarak veren araştırmacılar da vardır[14].

SONUÇ

Hacı Hasan Feyzi Efendi Tekke Camisi, inşa edildiği günden itibaren sürekli tamirat ve ilavelerle pek çok değişiklik geçirerek günümüze ulaşmıştır. Cami üzerinde latin harfleri ile 1872 olarak yazılan tarihin herhangi bir dayanağı bulunamamıştır. Ancak gerek türbe girişi üzerindeki H.1302/M.1885 tarihli özgün kitabesi, gerekse Başbakanlık Osmanlı Arşivleri'ndeki yapı ile ilgili kayıtlarda bağış yapılan yerde türbe ve müştemilatlarının yapıldığını bize göstermektedir. Ayrıca bu yapılan onarımlar, eklemeler ve yeni inşaatlar II. Abdülhamid'in katkıları ile gerçekleştirilmiştir. Yukarıda da belirtildiği üzere yapı, pek çok onarım ve değişikliklerle günümüze ulaşmıştır. Yapı, 1925 yılında çıkartılan tekke ve zaviyelerin kapatılması kanunundan sonra ise 4 Teşrinisani 1341 yılında bir kararname ile cephanelik olarak kullanılmak üzere askeriyeye devredilmiştir[15].

2015-2016 yılları arasında gerçekleştirilen restorasyon çalışmalarında, gerek malzeme farklılıkları ve gerekse de son cemaat yerinin doğu ve batı duvarlarındaki dilatasyon izlerinden tamiratlar, değişiklikler ve eklemeler açıkça gözlenmektedir (Resim:8-9). Buradan hareketle yapının inşaat ve tamirat evrelerinin bazı aşamalar geçirdiği anlaşılmaktadır.

İlk olarak tek katlı önünde son cemaat yeri bulunan caminin yapıldığı, bunun 1885 yılından önceki döneme tarihlendirilebileceği ve yapının harimin doğu duvarında üst kat pencerelerinin alt kısmında üst örtüyü taşıdığını düşündüğümüz kesilmiş kirişlerin belirli aralıklarla yerlerinde olmasından ve güney duvarındaki harim ile türbe pencerelerinin kot farklarından hareketle söylemek yanlış olmayacaktır (Resim:10-11). İkinci evrede caminin yenilenerek yanına türbenin inşa edildiğini ve bu işlemlerin de şeyhin ölümü olan 1885 yılından sonra olduğunu hem yapıdaki dilatasyon izleri hem de Başbakanlık Osmanlı Arşivleri'ndeki mevcut belgeler göstermektedir. Bir sonraki aşama ise, 1925 yılında yapının askeriyeye devredilerek kullanılması ve tekrar camiye dönüşümünden sonraki (muhtemelen

[14] Kaptan, Şükrü Tekin, **Gönül Sultanları Denizli'de-Türbeler ve Yatırlar-**, Denizli, 2005, s.115
[15] BOA, 16-68-14/ 133 63 4 Teşrinisani 1341/4 Kasım 1925

1950'li) yıllardan olması gerektiğini düşündürür. Son olarak 1980'li yıllarda camiye yeni minarenin yapılması ile yapı günümüzdeki halini almıştır.

Sonuç olarak diyebiliriz ki Hacı Hasan Feyzi Efendi Tekke Camisi, her ne kadar bütün yapılarıyla ayakta kalmamış olsa da tarikat fonksiyonlarının gerçekleştirildiği büyük bir "takirat yapıları topluluğunun" çekirdeğini oluşturan Denizli'de günümüze ulaşmış önemli yapılardan bir tanesidir.

KAYNAKÇA

Sultan Abdülhamid Han'ın Hayır Eserleri, (Haz:Ebul Faruk Önal-Sabit Bekçi), İstanbul, 2007

Başbakanlık Osmanlı Arşivleri, İ..DH.., 1295/102294 21 Rebiülevvel 1303/27 Ocak 1886

Başbakanlık Osmanlı Arşivleri, 16-68-14/ 133 63 4 Teşrinisani 1341/4 Kasım 1925

Başbakanlık Osmanlı Arşivleri, A.}MKT.NZD 160-52 16 Zilhicce 1271/29 Ağustos 1855

AKSAKAL, Nurettin, **Tarihte Denizli'nin Gönül Sultanları Hasan Feyzi Efendi ve Üzüm Dedesi Hulusi Efendi Hayatı ve Eserleri**, Denizli, 2011

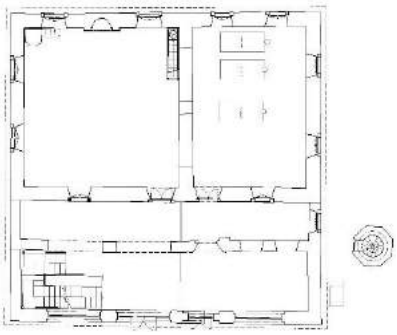
ALGAR, Hamid, "Halidiyye", **Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Cilt:15, İstanbul, 1997, s.295-296

ÇOBAN, Ali, **19.Yüzyıl Osmanlı Şeyhlerinden Bozkırlı Muhammed Bahâeddin Efendi ve "İkâzu'n-Nâimîn" Adlı Eserindeki Tasavvuf Anlayışı**, Konya, 2007, (Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İslam Bilimleri Anabilim Dalı Tasavvuf Bilim Dalı Basılmamış Yüksek Lisans Tezi)

EMİNOĞLU, Mehmed, **Şeyh Muhammed Kutsi (K.S.) Memiş Efendi Hazretlerinin Tarihçesi**, Konya, 2007

KAPTAN, Şükrü Tekin, **Gönül Sultanları Denizli'de Türbeler ve Yatırlar**, Denizli, 2005

ULUDAĞ, Süleyman, "Anadolu'da Halidilik", **Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Cilt:15, İstanbul, 1997, s.296-299



Çizim:1-Hacı Hasan Feyzi Efendi Tekke Camisi Plânı (Aydın Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu)



Resim:1-Denizli Nakişbendi Dergahı (Malumat Gazetesi 19 Teşrinievvel 1316/1 Kasım 1900)



Resim:1-Denizli Nakişbendi Dergahı Müştemilatı (Malumat Gazetesi 19 Teşrinievvel 1316/1 Kasım 1900)



Resim:3-Hacı Hasan Feyzi Efendi Tekke Camisi genel görünüş



Resim:4-Hacı Hasan Feyzi Efendi Tekke Camisi Son Cemaat Yeri



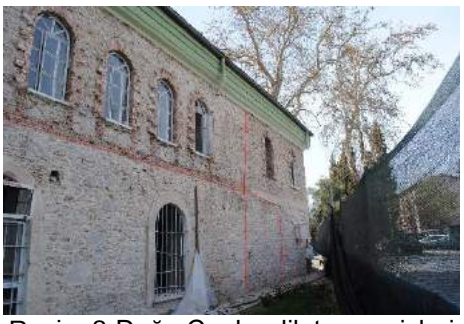
Resim:5-Hacı Hasan Feyzi Efendi Tekke Camii Harimi



Resim:6-Hacı Hasan Feyzi Efendi Türbesi



Resim:7-Türbe kapısı üzerindeki kitabe



Resim:8-Doğu Cephe dilatasyon izleri



Resim:9-Batı Cephe dilatasyon izleri



Resim:10-Harim doğu duvarında kesilmiş kirişler



Resim:11-Güney duvardaki farklı kotlara sahip pencereler

KASTAMONU YÖRESİ HALK OYUNLARI KIYAFETLERİ VE HALK OYUNLARI

(KASTAMONU REGION FOLK DANCE CLOTHES AND FOLK DANCES)

Dilek ÜNĞAN*

ABSTRACT

The collective values of the communities that live in the same culture, geography, bitterness, and joy in a certain region are called folk culture. Folk dances and traditional costumes, which are important sources of the day-to-day movement of the past, have also left their place in modern style clothes and dances. Anatolia has hosted many civilizations and therefore has a diversity of different traditional outfits. All regions of Anatolia have their own different local clothes. There are differences between regions as well as the common points of these clothes. Local clothes are an example of individual and national characteristics that determine the social status, age, personality, character of an individual, economic situation, and the place in society. In addition, the geographical location, history, socioeconomic conditions and climate of the region are important factors affecting direct local clothing. The transfer of local costumes from the past to the present were a big part of the folk dances played in that region. As in the different regions of Anatolia, the local costumes are forgotten in Kastamonu region and its districts, and they continue to exist only in wedding ceremonies, henna ceremonies, festivals and similar ceremonies.

In this study, the folk dances and the wearing of local clothes which are important in the entertainment culture of Kastamonu have been investigated in the context of the studies that have been done in the past, the experiences that have inspired folk dances and the interviews made with those concerned.

Keywords: Kastamonu, Kastamonu folk dances, Kastamonu folk dances clothes

GİRİŞ

Anadolu'nun farklı kültürleri kaynaştıran coğrafi konumu nedeniyle geleneksel giysi ve halk oyunları kültürü çok zengindir. Bu zengin kıyafet kültürü çağın gereksinimleri doğrultusunda tamamen kaybolmamakla birlikte büyük oranda değişikliğe uğramıştır. Özellikle şehir hayatında geleneksel giyim tarzı tamamen unutulmasına karşın kırsal kesimde, özellikle yaşlı insanlar üzerinde varlığını devam ettirebilmektedir. Kastamonu yöresinde de şehir ve ilçe merkezlerinde rastlanılmayan yöresel kıyafetleri, ekonomik ve sosyal yönden daha az gelişmiş olan ilçelerde ve köylerde yaşayan halk üzerinde görmek mümkündür. Bu kıyafetlerin büyük çoğunluğu yöredeki tezgâhlarda halk tarafından dokunmaktadır. Bazı ilçe ve köylerde gündelik hayatta da kullanılan bu kıyafetler Kastamonu yöresi halk oyunlarında da karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmada Kastamonu yöresinde oynanan halk oyunları ve halk oyunlarına hayat veren yaşanmışlıklar ile halk oyunlarında giyilen kadın ve erkek giysileri araştırılmıştır.

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Programı, Resim Bölümü, Kastamonu.

1. KASTAMONU YÖRESİ HALK OYUNLARINDA GELENEKSEL KADIN KIYAFETLERİ

Kastamonu yöresinde halkın günlük yaşamda kullandığı geleneksel giysiler iklim ve sosyal statü gibi etkilerle belirlenmiş ve yine bu yörede bulunan dokuma tezgâhlarında üretilmiştir. Bununla birlikte halk oyunlarında gördüğümüz geleneksel kadın kıyafetleri renkleri, işlemeleri ve dokumaları yönünden kıyafetleri giyen kişinin yaşını, sosyal statüsünü anlamamızda etkilidir.

1.1. Başa Giyilenler

Kastamonu yöresinde geleneksel olarak kadınlar başına yazma ve çökü denen giysileri giyerler. Yazmalar Kara yazma ve çar adı verilen başörtüleridir. Bunlarla birlikte beyaz ve sarı renklerin hâkim olduğu yazmalar da kullanılır. Yazmaların kenarları "pirpir" adı verilen pullarla süslenmiştir. Çar, daha çok ova köylerinde yaygındır. Yazma ise Çiftlik ve Köçekli merkez köylerinin civarında yaygın olarak kullanılır. Yazmanın özelliği fesin üzerine kapatılması, dış ve alt kenarlarına sarılmasıdır (ERDOĞDU, Kastamonu Folkloru 2, 2008: 64). Çökü ise değişik renk ve desendeki üç beş parçanın birleştirilmesi ile yapılır özellikle evli kadınlar tarafından giyilir. Genç kızlar sadece pirpirli yazma takarlar (ERDOĞDU, Kastamonu Folkloru 2, 2008: 62).

1.2. Sırta Giyilenler

Halk oyunlarında da giyilen fistan, üç etek ve kuşak önemli geleneksel kıyafetlerden olup Kastamonu yöresinde üretilen kumaşlardan yapılmaktadır. Fistan veya Entari daha çok günlük işlerin yapılması sırasında giyilen tek parça elbisedir. Genellikle desenli ve çok renkli kumaşlardan yapılır. Entarinin kumaş renkleri bölgeden bölgeye değişiklik göstermektedir. (ERDOĞDU, Kastamonu Folkloru 2, 2008: 58)

Üç Etek ise günlük olarak da giyilmesine rağmen daha çok düğün, kına ve özellikle semet günlerinde giyilir. Özellikle Köçekli köylerinde yapılan araştırmalarda üçeteğin "meydaniye" ve "altıparmak" olarak isimlendirildiği görülmektedir. *(DİNÇER,* Online Journal of music sciences, 2016: 86-108)

1.3. Ayağa Giyilenler

Geleneksel Kastamonu kıyafetlerinde bayanların giydiği çoraplar yünden, kilim desenli veya düz renklidir. Çorap üzerine ise çarık ya da lastik ayakkabılar giyilir.

2. KASTAMONU YÖRESİ HALK OYUNLARINDA GELENEKSEL ERKEK KIYAFETLERİ

2.1. Başa Giyilenler

Kastamonu'da Cumhuriyet döneminden önce başlarına fes ve benzeri başlıklar giyen erkekler cumhuriyetten sonra kasket giymeye başlamışlardır. (ÖZKAN S., 5.Uluslararası Türk Halk Kültürü Kongresi, 1996: 326-330) Efe tipi kıyafetlerin başında bir fes bulunmaktadır. Rengi genellikle bordo olmaktadır. Bu fese sarığın sarılmasından sonra iki düğüm atılır. Bu düğümün sağ tarafta kalmasına ve örtü uçlarının kulak üstünden omuza doğru sarkmasına itina gösterilir. (ERDOĞDU, Kastamonu Folkloru 2, 2008: 70)

2.2. Sırta Giyilenler

Kastamonu yöresinde erkeklerin günlük hayatta giymiş oldukları kıyafetler zamanla halk oyunlarında da kullanılarak gelenekselleşmiştir. Sırta giyilen

kıyafetler İç Gömlek, Cepken-Yelek, Vala Pantul vb. kıyafetlerdir. İç Gömlek Kastamonu yöresinde göynek de denilen beyaz renkte, yakasız içe giyilen bir gömlek türüdür. Cepken-Yelek İç gömleğin üzerine giyilen, genellikle kolsuz, önden düğmeli yelektir. Renkleri genellikle siyah ve laciverttir. Vala Pantul (Pantolon) Vala tamamen yünden dokunmuş, ıslatılıp taşlanarak yumuşatılmış kumaştan dikilen, belden dizlere kadar olan bölümü bol, dizlerden aşağısı dar pantolon çeşididir. (ERDOĞDU, Kastamonu Folkloru 2, 2008: 71)

Kıyafeti tamamlayan bir diğer giysi-aksesuar ise kuşaktır. İki çeşit kuşak kuşanılır. Tosya kuşağı üç parçadır ve özellikle dağ köylerinde kullanılır. Püsküllleri yerlere kadar sarkan kuşak özel bir şekilde katlanarak bele sarılır. Uzunluğu 250-500 santimetre ve genişliği 25-30 santimetre olarak hazırlanır. Peş kuşak ise kareye yakın şekilde dokunmuş olup, iki ucu birleştirilip üçgen şekline getirildikten sonra kuşanılır. (ERDOĞDU, Kastamonu Folkloru 2, 2008: 60)

Kastamonu geleneksel kıyafetinin önemli bir parçası olan silahlık da bölgede yapılmakta olup üretiminde deri malzeme kullanılmaktadır.

2.3. Ayağa Giyilenler

Ayağa giyilen çoraplar yünden dokunur. Yün çorap üzerine, bilekten yukarıya gelecek şekilde soğuktan ve sudan etkilenmemek için, 7-8 santimetre genişliğinde dolak adı verilen örgüler kullanılır. Ayakkabı olarak da genellikle manda derisinden üretilen çarıklar giyilir.



Fotoğraf 1: Taşköprü Yöresi
Kadın
Halk Oyunla



Fotoğraf 1: Azdavay Yöresi
Kadın
Halk Oyunları Kıyafeti
(www.azdavay.org.tr)



Fotoğraf 1: Kastamonu Yöresi
Sepetçioğlu Erkek Halk Oyunları
Kıyafeti
(http://www.dilektextil.com)

3. Halk Oyunları

Halk oyunu, müzik ve hareketin bir arada oluşuyla açıklanabilir görünse de arkasında verilmek istenen mesajlarla bu unsurlardan daha fazlasını ifade ettiği kendiliğinden anlaşılacaktır. Hemen her yörede farklı giysi ve müzikle ifade edilen halk oyunu, barındırdığı mesajlarıyla da sembolik özüne ait nitelikleri yakalamamız mümkündür.

3.1. Kastamonu Yöresi Halk Oyunları

Kastamonu yöresinde oynanan halk oyunları yalın görünümlüdür. Diğer bölgelerin etkileri çok fazla görülmemektedir. Bunda kentin göç almaması ve çevre illerle ilişkisinin zayıf olması etkendir (ERDOĞDU, Kastamonu Folkloru 2, 2008: 58). Kastamonu ve yöresi zeybek bölgesidir. Kıyı kasabalarındaki oyunlar ise horon etkisindedir. Çevre köylerde davulla oynanan köçek havalarına merkezde rastlanmaz.

"Yörede oynanan halk oyunlarının bir kısmı erkekler tarafından, bir kısmı ise bayanlar tarafından oynanırken, bayan ve erkeklerin birlikte oynadığı oyunlar da bulunmaktadır. Oyunlarda genel olarak Azdavay ve Taşköprü yöresi kıyafetleri kullanılmaktadır." (KÖKKILIÇ, 2017).

3.1.1. Kastamonu Yöresinde Kadınların Oynadığı Halk Oyunları

Kastamonu yöresi halk oyunları kadınlar tarafından kına, düğün ve benzeri eğlencelerde oynanmaktadır. Semet Karşılaması, Ormancı, Gökçe Ağacın Kilimi (Asker Yarim), Sarı Yazman ve Çatalzeytin Kızları başlıca kadın oyunlarıdır.

Semet Karşılaması

Semet (sepet) ile ifade edilen gelin çeyizidir. *"Genellikle Kastamonu ili Azdavay ilçesinde, düğünlerin üçüncü gününde kadınlar tarafından oynanmaktadır."* (BUTUROĞLU, 2017). Semet Karşılaması gelen çeyiz ve hediyelerin açılması ve karşılıklı ikramların bulunduğu günde oynanan oyundur. (ATAMAN, Eski Türk Düğünleri, 1992: 11)

Ormancı

Taşköprü'ye bağlı bir orman köyüdür Akçakese. Bir ormancı yerleşir bu köye karısıyla. Zamanla kaynaşır köylüyle ormancı; ama kimi zaman da farklı düşünür. Çünkü bilmez köylü ormanın kıymetini, hayvanını otlatır, yakmak için ağaç keser. Ormancı evlidir; ama yabancısı olduğu bu köyden bir kızla arkadaşlık etmeye başlar. Töreye uymaz diye uyarsalar da, ormancı dinlemez köylüyü. Ardından öğrenince kızın ailesi durumu "namus meselesi" diyerek öldürmek isterler ormancıyı. Bırakıp ardında bu türküyü, yaralı kurtulur ormancı yabancısı olduğu bu köyden (www.turkudostlari.net 2017,Aralık 20). Ormancı yörede hikâyesi anlatılan bu olayların çerçevesinde kurgulanmış bir oyundur.

Gökçe Ağacın Kilimi (Asker Yarim)

Kastamonu yöresinde kına gecelerinde kadınlar tarafından oyun oynanırken söylenir. Gelin-kaynana esprisini anlatır.

Sarı Yazma

Genellikle Kastamonu iline bağlı Cide ilçesindeki düğünlerde ve eğlencelerde kadınlar tarafından oynanan bir halk oyunudur. Halk oyununa isim veren sarı yazmalar bölgede yaşayan halkın gündelikte kullandığı, sevdasının ve özlemlerinin renk bulmuş halidir.

Çatalzeytin Kızları

Bu halk oyunu adından da anlaşılacağı üzere Kastamonu'ya bağlı Çatalzeytin yöresinde bayanlar tarafından kına, düğün ve eğlencelerde çokça oynanan bir kaşık oyunudur.

3.1.2. Kastamonu Yöresinde Erkeklerin Oynadığı Halk Oyunları

Kastamonu yöresinde erkeklerin oynadığı başlıca halk oyunları Taşköprü Zeybeği, Sepetçioğlu Zeybeği, Ortak ve Çırdak (Çığırdak)' tır.

Taşköprü Zeybeği

Taşköprü Zeybeği, 1970'li yıllarda yörenin erkekleri tarafından oynanmış, sonraki dönemlerde yaygınlığını kaybetmiş bir zeybek oyunudur. Aynı isimle bilinen ve sözleri olmayan bir müzik eşliğinde iki veya daha fazla kişiyle karşılıklı oynanır (www.taskopru.bel.tr/intex.php/halkoyunlari 2017,Aralık 22).

Sepetçioğlu Zeybeği

Kastamonu'nun en bilinen oyunudur. 4-6 kişiyle oynanır. Erkeklerin oynadığı diğer Kastamonu oyunları gibi efe-zeybek oyunlarındandır. Tüm devinimler yiğitlik gösterisi biçimindedir (http://ekitap.kulturturizm.gov.tr 2017,Aralık 29).

Ortak

Çarşamba günü kına törenlerinde ortaya çıkmış bir türkü ve oyundur. Bu oyunla genellikle yaygın olan ortaklık müessesinin istenilen bir şekilde yürümemesi konu edilir.

Çırdak (Çığırdak)

Kastamonu yöresinde erkekler tarafından oynanan halk oyunudur. Hareketler Sepetçioğlu Zeybeği'ne benzer. Türküsü de vardır. Küre ilçesinin Çırdak Köyü'ne yapılan bir baskın olayı üstüne yakılmıştır.

3.1.3. Kastamonu Yöresinde Kadın ve Erkeklerin Birlikte Oynadığı Halk Oyunları

Kastamonu yöresine has olan ve tüm Anadolu'da bilinen Tiridine Bandım, Değirmenci, Çarşamba ve Topal Koşma oyunları kadınlar ve erkekler tarafından oynanmaktadır.

Tiridine Bandım

Oyun Kastamonu ili Tosya ilçesi merkezli bir oyun olmakla beraber Kastamonu ili ve tüm Anadolu'da bilinmektedir. Oyun hakkında değişik rivayetler vardır. En bilinen rivayet ise şudur: Eskiden Tosya halkı ticaret maksadı ile Saz Dağı'nı aşarak Çankırı tarafında "Öteyüz" denilen yöreye giderlermiş. Asığın biri Öteyüz'e giderken Fazlı isminde bir çobanla karşılaşır. Çoban orada sığır otlatmaktadır. Aşığı elinde saz ile görmüştür. Kendisinin de yalnızlıktan canı sıkılmıştır. Aşığı yanına çağırır, kedisine bir şeyler çalmasını ister. Âşık pekâlâ der, fakat aklına çalacak bir şey gelmez. O sırada öküzleri ile birlikte bir çiftçiyi görür ve esinlenerek bu türküyü söyler.

Değirmenci

Bu oyun genellikle erkekler tarafından oynanan bir oyun olsa da bayanlar da oyunu oynamaktadır. Bu oyunun ortaya çıkmasında Çankırı yarenlerinin etkisi görülür.

Çarşamba

Tosya düğünlerini tanıtan bir oyundur. Bu oyunda düğünlerin hafta boyunca devam ettiği, her günün ayrı bir öneminin olduğu belirtilmektedir. Bilhassa Çarşamba günü yapılan törenlerde çok dile getirildiğinden ve oynandığından Çarşamba adını almıştır.

Topal Koşma

Bir ozan anacığı ile yaşamakta olan çok güzel bir kıza âşık olur, Ancak bütün ısrarlarına rağmen bu güzel kız delikanlıya yüz vermez. Derken bu güzel kız, civarda korku salmış bir efe tarafından dağa kaçırılır. Birkaç gün sonrada anne evine geri gönderilir. Sonrasında ozanın kızı istemesi ve gelen tepkiler üzerine memleketini terk etmesi üzerine oynanan oyundur.

SONUÇ

Kastamonu yöresinde de Anadolu'nun diğer bölgelerinde olduğu gibi halkın dokuma tezgâhlarında kendi imkânları ile dokuduğu kumaşlardan yapılan ve günlük hayatta kullanılan halk giysileri zamanla halk oyunları kıyafetlerine dönüşmüştür. Geleneksel kıyafet olarak nitelendirebileceğimiz bu kıyafetler giyen kişinin sosyal ve ekonomik durumu hakkında da bilgi elde edebileceğimiz önemli bir kaynak konumundadır. Bunun yanı sıra halkın düğün, kına, asker eğlencesi ve benzeri cemiyet toplantılarında eğlenmek amacıyla oynadıkları oyunlar da halk oyunlarına dönüşmüştür. Bu süreç içerisinde halkın gündelik yaşamındaki kıyafetleri yerini modern kıyafetlere bırakmış ve sadece kırsal kesimlerde yaşayan insanlar tarafından nadiren kullanılan giysiler haline gelmiştir.

KAYNAKÇA

ATAMAN, S. Y. (1992). *Eski Türk Düğünleri.* Ankara: Türk tarih Kurumu.

BUTUROĞLU, M. (2017). Kastamonu, Merkez.

DİNÇER, Z. (2016, şubat 23). Kastamonu'ya ait türkülerde, halk oyunları ve geleneksel giyim kuşam tarzında kadın teması. *Online Journal of music sciences*, s. 86-108.

ERDOĞDU, A. (2008). *Kastamonu Folklorü 2.* Kastamonu: Yıldız Matbaacılık, s.58-71

ERDOĞDU, A. (2008). *Kastamonu Folklörü 2.* Kastamonu: Sözcü Gazetesi.

KÖKKILIÇ, S. (2017). Kastamonu, Merkez.

Kültür ve Turizm Bakanlığı. (2017, Aralık 29). Kültür ve Turizm Bakanlığı: http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR,79646/sepetcioglu.html adresinden alındı

ÖZKAN, S. (1996). Azdavay İlçesinde Kuşak Dokumacılığı. *5.Uluslararası Türk Halk Kültürü Kongresi* (s. 326-330). Ankara: TC Kültür Bakanlığı Yayınları.

Taşköprü Belediyesi. (2017, Aralık 22). Taşköprü Belediyesi: http://www.taskopru.bel.tr/index.php/halk-oyunlari/ adresinden alındı

Türkü Dostları. (2017, Aralık 20). Türkü Dostları: www.turkudostlari.net/hikaye.asp?turku=9460 adresinden alındı

POSTER BİLDİRİLER

TEKSTİL TASARIMINDA DOĞANIN YANSIMASI

Hatice KAHYA*
Oytun TÜRKSOY*
Nilgün ÖZTÜRK*
Ali Uğur KÖSEOĞLU*
Yusuf GÜNGÖR*
Ceren GÖDE**

ABSTRACT

Forests which are among the most valuable ecosystems on earth with biodiversity and have separate abundance with the vital riches are disappearing because of air pollution, unsustainable wood production, buildup and fires. In the world, 3 billion hectares of forest area has been wiped off the earth until the day comes. The study aim is to prevent the destruction and the deterioration of Turkey and earth forest areas. To call attention for enviromental problems, to indicate social messages, to inform public opinion is important for us. This paper aim to make a difference with printed designs to ensure the sustainable use of forest and enviromental resources. The beginning concept of this study is “Protecting The Nature”. We have intended to create awareness by nature figures and patterns printed on fabrics. Our enthusiasm can make contribution for stopping of extinction species and destruction habitats. Problematics come from humankind can be minimized by creating awareness.

Key Word: Textile, Nature, Design, Reflection, Awareness

GİRİŞ

Sahip oldukları biyolojik çeşitlilikle yeryüzündeki en değerli ekosistemler arasında bulunan ve barındırdığı yaşamsal zenginliklerle ayrı yere sahip ormanlar hava kirliliği, sürdürülebilir olmayan odun üretimi, yapılaşma ve yangınlar gibi sebeplerden yok olmaktadır. Bugüne kadar dünyada 3 milyar hektar orman alanı yeryüzünden silinmiştir.

Çevre kirliliğin artması ve ekolojik düzenin zarar görmesi gibi konulara insanların duyarsız kalmalarına duymuş olduğumuz rahatsızlıktan dolayı bu konuyu dikkat çekmek ve bunu tasarımlarımıza yansıtarak farkındalık yaratmak istedik.

Menderes tekstil olarak misyonlarımız arasında “çevreye ve insana saygı” düşüncesini benimsedik ve bunu ilke edindik. Fabrikamızda tercih ettiğimiz Led aydınlatma ürünleri sayesinde her yıl 135,880 kWh enerji, 84,778 CO2 tasarrufu sağlıyoruz ve 136 ağaç kurtarıyoruz. Türkiye’de son 10 yılda 24 binin üzerinde orman yangını çıktı ve toplamda 9 bin hektar ormanlık alan zarar gördü (1). Çevre kirliliğin artması ekolojik düzenin zarar görmesi bu hususlarda ki insanların duyarsızlığından duymuş olduğumuz rahatsızlık için bu konuya dikkat çekmek, bunu tasarımlarımıza yansıtarak farkındalık yaratmak istedik.

* Menderes Tekstil San. Tic. A.Ş. Tasarım Merkezi, Sarayköy, Denizli/TÜRKİYE
** Doç. Dr., Pamukkale Üniversitesi Denizli Teknik Bilimler Yüksekokulu Makine ve Metal Teknolojileri Bölümü, Çamlık, Denizli/TÜRKİYE

"Bütün sanat doğanın bir taklididir" (2). Doğa insan yaşamı için ne kadar önemliyse sanat ve tasarım için o kadar önemlidir. İnsanların giydiği giysileriyle, kişisel duygu ve düşüncelerini yansıtmaları ve kendilerini ifade ettikleri bilinen bir gerçektir. Bu bağlamda doğanın önemini giysileri ile empati yapmalarını sağlamak amacıyla tasarımlarımızı şekillendirdik. Doğadaki pastel ve canlı renklerin uyumu insana vermiş olduğu huzur ve dinginlik, oksijenle birlikte nefes almak yaşamak için ruhen ve bedenen doğaya ne kadar çok ihtiyacımız göstermektedir. Doğadaki renklerin çeşitliliği, ahengi ve birbiriyle uyumu tasarımlarımızda daima bize ilham kaynağı olmuştur. Tasarımlarımızda ağırlıklı olarak doğanın sembolü olan renkleri baz alarak tasarımlarımıza yön verdik ve çalışmalarımızı renklendirdik.

1. Çalışmanın Amacı

Doğanın insanlık için ne kadar önemli olduğunu, hayatımızda ne büyük bir yere sahip olduğunu kumaşlarımızdaki desenlerimizde doğa figürlerini ön plana çıkaran baskılarla, modellerle farkındalık yaratmayı amaçladık. Türkiye küresel iklim değişikliği ve doğal kaynakların sürdürülemez tüketimi gibi insan kaynaklı olan, hem doğal yaşam alanlarının hem de türlerin kaybıyla sonuçlanan tehditleri durdurmayı amaçladık. Mevcut süreçleri değiştirerek, insanın doğayla uyum içinde yaşadığı bir gelecek için çalışmamız. Bunun için; yerel ve merkezi hükümet, iş dünyası ve vatandaşlarla ortak akıl üretmeyi, farkındalık yaratmayı ve karar süreçlerinde etkili olmayı hedefledik.

2. Materyal ve Yöntem

Bu çalışmada; fabrikaya gelen pamuklar iplik elde edilmesi için iplik bölümüne gider ve iplik elde edilmesi için yabancı maddeler ayrıştırıldıktan sonra gerekli işlemlerin ardından istenilen iplik elde edilir. Elde edilen ipliklerin dokunabilmesi için mukavemetini arttırmak amacıyla Haşıl maddesi verilir ve istenilen kaliteye göre dokuması yapılır. Dokuması biten kumaş ön terbiye departmanına gelerek haşıl ve yabancı maddeler uzaklaştırılır istenilen beyazlık elde edilir. Baskı ve boyama için pat ve kimyasal maddeler uygulanır. Tasarım merkezinde oluşturulan desen baskı için dijital baskı dairesine gönderilir. Son olarak baskı için renk ayarlamaları yapıldıktan sonra reaktif boyaları dijital baskı tekniği uygulayarak kumaşa aktarılır. Baskıdan çıkan kumaş üzerindeki fazla boyanın atılması için yıkamaya gider. Yıkaması biten kumaşa istenilen özelliklerin kazandırılması için apre ve finisaj işlemleri uygulanarak ürünün istenilen özelliklere gelmesi sağlanır. Son olarak kontrollerinin yapılması hata ve deformasyonların gözlemlenmesi için kalite kontrol dairesine gider.

Kendini sürekli olarak yenileyen ve değiştiren, canlı ve cansız maddelerden oluşan varlıkların hepsini kapsar. İnsani faktörler etkin değildir. Madde ve enerji unsurlarından oluştuğu kabul edilir. İnsan etkinliğinin dışında kendi kendini sürekli olarak yeniden yaratan ve değiştiren güç; canlı ve cansız maddelerden oluşan varlığın tümünü ifade eder. Canlıların en geniş yaşam alanına "Doğa" denir (3).

Çevremizde gördüğümüz hava, toprak, ağaç, çiçek, kedi, köpek vb. tüm varlıklar doğayı oluşturmaktadır. İnsanların ve canlıların hayatını devam ettirebilmesi için doğa olmazsa olmazdır. Tüm canlıların yaşaması için gerekli koşullar doğada sağlanır. İnsan için hayati önem taşıyan doğa, insanlardan hak ettiği değeri göremez. Çevre insanlar tarafından kirletilmekte ve dünya yaşanmaz hale getirilmektedir. İnsan yaşamı için bu kadar öneme sahip olan doğanın en büyük düşmanıdır. Doğa tüm canlıları kucaklar ve ihtiyacı olan her şeyi canlılara

verir. Buna karşılık insanlara düşen en büyük görev de doğayı korumak ve gelecek nesillere problemsiz aktarmaktır (4).

Tekstil bilindiği gibi insanoğlunun yaratılışından beri en önemli gereksinimlerden biri olmuştur. Tekstil, her türlü elyaftan; çeşitli yöntemleri (örme, dokuma, dokusuz yüzey elde etme metodları) kullanarak yüzey elde etme sanatı olarak tanımlanabilir.

Elyafların eğirilmeye müsait duruma getirilebilmesi yüzey elde etme aşamalarının önemli bir başlangıç noktasıdır. Elyafların bir araya getirilip büküm verilmesiyle oluşan liflerin ise belirli bir en boy oranına sahip olması gerekir. Tekstil liflerini oluşturan elyaflar büküm verilerek bir araya getirilir, böylece bu lifler arasındaki sürtünme kuvveti sayesinde birbirine tutturularak belirli bir mukavemet ve düzgünlük sağlanmış olur. Bundan sonraki aşamalar ise bu işlemlerin üzerine temellenir, burada lifler belirli oranlarda karıştırılarak yeni lif kombinasyonları elde edilir. Burada çeşitli liflerin güçlü özellikleri bir araya getirilerek yeni lif kombinleri elde edilir. Bu lifler istenen özelliklere göre belirli oranlarda karıştırılır, lif karışımları tekstilde çok önem verilen konulardan biridir (5).

Tekstil ve hazır giyim sektörü dünyada gerek üretim sürecinde yaratılan katma değer gerekse ihracat gelirleri içindeki yüksek payı nedeniyle ekonomik kalkınma sürecindeki birçok ülke için önemli sektörlerden biridir.

Gelişmiş ülkelerin 18. yüzyılda gerçekleştirdikleri sanayileşme sürecine önemli katkısı olan tekstil ve hazır giyim sanayi, günümüzde de gelişmekte olan ülkelerin ekonomik kalkınmalarında benzer bir rol oynamaktadır. Bugün gelinen noktada dünya tekstil ve hazır giyim sektörü 2010 yılı itibariyle yaklaşık 611 Milyar ABD Dolarlık bir ticaret hacmine ulaşmıştır. Yine 2009 yılı itibariyle dünya hazır giyim harcamaları cari fiyatlarla 1,09 Trilyon Dolar olarak gerçekleşmiş ve hane halkı harcanabilir gelir içinde %3.38'lik bir pay almıştır (6).

Ülkemizde tekstil sanayi, defterdar ve Hereke Yünlü Fabrikaları ile Bakırköy Pamuklu fabrikasının kuruluşu ile Osmanlı imparatorluğunun son dönemlerinde endüstri aşamasına ulaşmıştır. Daha sonra Sümerbank'ın kuruluşunu izleyen yıllarda tekstil sanayi ülkemizde hızla gelişmiş, bu gelişme son yıllardaki özel sektör yatırımları ile büyük önem kazanmıştır. Ülkemiz için özellikle çok işçi kullanılan, büyük parasal yatırımları gerektiren bu endüstri, yalnız insanların ihtiyaçlarını karşılamak değil, aynı zamanda ihracat olanakları bakımından önemlidir. Ülkemizde üretim maliyetlerinin düşük kalitesinin yüksek olması uluslararası pazarda Türk tekstil ürünlerinin rekabet şansını arttırmıştır (7).

Ekolojik Tekstilde "Ekolojik" terimi, insan sağlığına zarar vermeyecek şekilde tasarlanmış, çevreye verebileceği olumsuz etkiler minimuma indirgenmiş, muadillerinden daha az kaynak tüketerek (enerji, su, yakıt, kimyasal, hammadde) üretilmiş ya da sunulmuş ürün, hizmet ya da prosesleri ifade eder (8).

Ekolojik Lifler;

- Organik pamuk lifi
- Keten lifi
- Kenevir lifi
- Bambu lifi
- Soya lifi
- Isırgan lifi
- Ananas lifi (9)

Tasarım ise bir yapı ya da aygıtın kısımlarının kâğıt üzerine çizilmiş biçimi anlamında kullanılan "tasar" kökünden türetilmiş olan "tasarı" ya dayanmaktadır. Bir tasarım kendi içinde bir yapıya ve bu yapı arkasında bir planlamaya sahip olmalıdır. Bütün sanatların temelinde bir tasarım olgusu bulunmaktadır. Tasarlama eylemi, oluşturulacak yapının organizasyonu ile ilgili her türlü faaliyeti içine almaktadır.

Tasarım, bir sorunun çözümü için geliştirilmiş plan ya da fikirdir. Tasarım, öncelikle zihinde var olan bir fikirdir; ama bu fikir bir biçim verme dinamiğini içerir ve oluşum süreci içinde biçim kazanmış bir nesne olarak somutlaşır. Buna göre, her tasarım olgusunda bir fikir ve o fikre göre biçimlenmiş bir esne bulunur. Tasarım farklı zamanlarda ve farklı yerlerde var olan farklı grupların içinde bulundukları kültürel grubun yapısına bağlı olarak değişiklik gösterir. Kültürlerin neyi sanat ve tasarım olarak adlandırıldığı ve bunların hangi geleneklerle tanımlandığı o kültürlerin toplumsal yapılarına bağlıdır. Tasarımın temelinde yaratıcılık vardır. Yaratıcılık bir konuya değişik ve farklı görüş açılarından yaklaşarak, yeni önermelerde bulunmaktır. Tasarımın içeriğinde bireysel özgünlük vardır, yaşamı algılama ve aktarma yetisi ile mevcut bilgi ve deneyimin yeniden sentezlenmesiyle oluşmaktadır (10).

Tasarımcı; sanat yapıtlarını yaratana "sanatçı" denir. Teknik ürünü, sanayi ürününü yaratana ise "tasarımcı" denir. Sanatçı ile tasarımcı tam olarak özdeş değildir. Sanatçının yaratırken tamamen özgür olmasına karşılık, piyasaya sürülecek bir ürünün tasarımcısı ise aynı oranda özgür değildir. Tasarımcı yaratma eylemini üreticinin kendisinden istediği koşullara göre gerçekleştirmek durumundadır. Tasarımcı belirli bir mesajı belirli bir kitleye aktarırken; parasal, fiziksel ve psikolojik sınırlamalarla karşı karşıya kalır. Örneğin; bir afiş, parasal nedenlerden dolayı iki renkle sınırlandırılmış olabilir. Tasarım belirli bir amaç gözeten yaratıcı bir eylemdir. Bu amaç doğrultusunda tasarımcı, bir sanatçı kişiliğiyle duygu, düşünce ve hayal gücünü, çizgiler, biçimler, renkler gibi fiziki olgulara aktarır ve ürünü ortaya koyar. Tasarımcının başarısı, sanatın kullandığı dilleri keşfedip, öğrenip, onları kendi amaçları doğrultusunda organize edebilmesiyle orantılıdır. Ancak bu planlamanın olduğu yerde bir tasarım olgusundan söz edilebilir. Tasarımcı; uygulama yöntemlerinin yanı sıra görsel algılamanın doğasını, görsel yanılsamanın rolünü ve sözel ile görsel iletişim arasındaki ilişkileri de bilmek ve göz önüne almak zorundadır (11).

Desen Tasarımında Desenleme ve Teknik Çalışmalar;

- Tasarımın konusu, yola çıkılacak ana metin belirlenir.
- Yapılacak tasarım zihinde oluşturulur, ekip olarak üzerinde konuşulur ve tartışılır.
- Tasarımda kullanılacak olan konu belirlenir, veriler toplanır.
- Tasarım verileri dijital ortama aktarılır.
- Photoshop, Illustrator, ramsete gibi programlar yardımıyla tasarımın oluşturulur.
- Yapılan ön çalışmanın ardından tekrar toplanılarak eksik veya hatalı yerler gözden geçirilir.
- Karar verilen renkler uygulanılır. Tonlama ayarları yapılır.
- Desen raportlanır ve raportlanan desenin kumaş eninin tamamına göre düzenlenir.
- Çalışılan desenin temizlenir ve son kontroller yapılır.

- Renk ayrımları yapılarak baskıya hazır hale getirilir.
- Baskı aşamasında desenin durumuna göre, parlaklık ve kontrast ayarları yapılır.

Menderes tekstil olarak özgün olmak, özgün tasarımlar yapmak ve bu tasarımları geliştirmek istedik. Tasarım Merkezi olarak bu yaptığımız çalışmaları daha ileri seviyeye taşımak, çalışma arkadaşlarımızı bu konuda eğitmek ve ekibimizi büyüterek tasarım konusunda tekstil sektörüne hizmet vermek bizim en büyük ilkelerimiz arasındadır. Tasarım merkezi unvanını alarak çalışmalarımızı resmi platformlara taşımak yaptığımız projeler ve tasarımlarla sektöre ışık tutmak, fayda sağlamak bizim için bir gurur kaynağıdır. Bu sebeplerden dolayı Menderes Tekstil ailesi olarak tüm inancımız ve hevesimizle tasarım merkezi olma yolunda adımımızı attık. Her geçen gün üzerine koyarak kendimize ve Türkiye tekstil sektörüne faydalı olmak istiyoruz.

Tasarım Merkezinde Yapılan Çalışmalar:



Resim: 1.

Resim 1’ deki çalışmada 1,50 eninde 50/1 poplin %100 pamuklu kumaş üzerine reaktif baskı yapılarak dijital baskı tekniğiyle desen kumaşa aktarılmıştır. Bu desende mevsimlerden ilkbahar ve sonbahar temsil eden yapraklar tema olarak ele alınmıştır. Bu yaprakların insanların hangi mevsimde olduğuyla alakalı çağrışımlar yaptığı ve insanların ruhsal yapılarını etkilediği düşünülerek kumaş üzerinde bu şekilde bir tasarım oluşturduk. Ayrıntıların ve detayların daha belirgin çıkması için multi-pass olarak işleme alınmıştır.



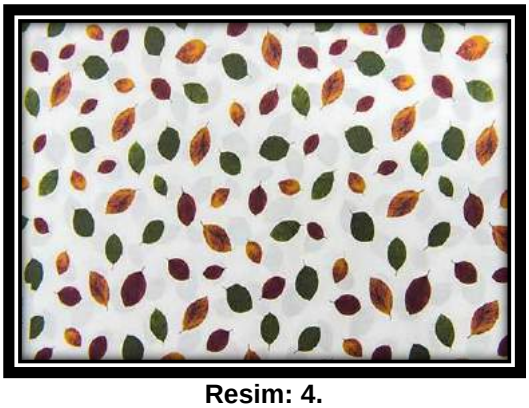
Resim: 2.

Resim 2'de 60/1 Vual Saten %100 pamuklu kumaş üzerine reaktif baskı yapılarak dijital baskı tekniği kullanılarak desen kumaşa aktarılmıştır. Multi-pass olarak işleme alınıp ince olan yaprakların dağa belirgin çıkması sağlanmıştır. Ayrıca iki aşamalı apre uygulanarak süper soft tuşe elde edilmiştir. Bu desende çam ağaçlarının yaprakları figür olarak baz alınmıştır. Çam ağaçlar Türkiye'de en sık gördüğümüz ve en dayanıklı ağaç türlerindendir. Bu yüzden bizim için çok önemlidir.



Resim: 3.

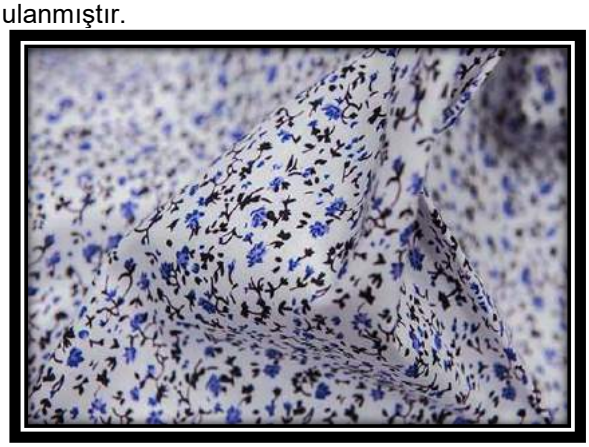
Resim 3'de 1,50 eninde 50/1 poplin %100 pamuklu kumaş üzerine reaktif baskı yapılarak dijital baskı tekniği sayesinde kumaşa aktarılmıştır. Bu desende Nephrolepis bitkisinden esinlenilmiştir. Bitkinin en önemli özelliği bulunduğu ortamın havasını temizlemesidir. Buda bitkilerin temiz bir hava için ne kadar önemli olduğunun bir kanıtıdır.



Resim: 4.

Resim 4'deki çalışmada 1,50 eninde 50/1 poplin %100 pamuklu doğada ki iklimlerin renkleri baz alınarak, renklerin birbirleriyle olan uyumu aktarılmaya çalışılmıştır. Figürlerin içindeki yumuşak renk geçişleri kumaşa aktarılmıştır. Kullanılan renklerin insanlar üzerindeki dinlendirici etkileri yansıtılmaya çalışılmıştır. Dijital baskı tekniği uygulanan bu desende ayrıntıların ve kontur kısımlarının belirgin olması için multi-pass olarak işleme alınmıştır. Yine kontur çizgilerinin belirgin olması için yoğunluğu fazla olan siyah boya kullanılmıştır. Temiz bir

görüntü elde etmek amacıyla ölü elyafları arındırmak için ekstra kimyasal işlemler ve prosesler uygulanmıştır.



Resim: 5.

Resim 5'de Resim: 1'de yapılan çalışmada 1,50 eninde 60/1 saten pamuklu dokuma kumaş üzerine doğadaki çiçek açmış bir ağacın insan psikolojisi üzerine olumlu etkilerini yansıtılmaya çalışılmıştır. Kumaş üzerindeki Reaktif baskı yapılarak renklerin parlak bir görüntü kazanılması sağlanmıştır. Dijital baskı metodu uygulanarak desendeki detayların birebir olarak kumaşa yansıtılması sağlanmıştır. İki aşamalı finish apre uygulanarak süper soft tuşe elde edilmiştir. Ayrıca temiz bir görüntü sağlamak ve beyazlıkları arttırmak amacıyla proses süreleri uzatılmıştır.



Resim: 6.

Resim 6'da yapılan çalışmada 1,50 enin 80/1 vual saten pamuklu kumaş üzerine reaktif baskı yapılmıştır. Dijital baskı tekniğinde single- pass uygulanarak detayların belirgin çıkması sağlanmıştır. Renklerin canlı çıkması zemin renginin daha beyaz ve parlak olması için çift proses işlemlerinden geçirilmiştir. Uygulanan NON-İRON apresi ile kumaşa kırışmazlık kazandırılmıştır. Desende doğadaki basit sade bir bitkinin bile aslında nasıl bir düzenli bir kompozisyon meydana getirdiği figürün içindeki

ufak dalların birbirine olan uyumu insanlarla olan benzerlikleri konusuna dikkat çekmeye çalıştık.

SONUÇ VE ÖNERİLER

- Doğayı korumak kurallarla ve yasalarla mümkün değildir. Doğayı korumak kişisel eğitim ve farkındalıkla mümkündür. Farkındalık yaratmak için bıkmadan usanmadan içinde yaşadığımız çevremizi anlatmak doğanın önemini vurgulamak gerekir. Bu konu herkes için doğal bir görev olmalıdır.
- Dünya nüfusunun % 25'i geçimlerini kazanmak için orman kaynaklarına ihtiyaç duymaktadır. Birçok kişi ağaçlardan elde ettikleri ile gıda ve para kazanıyorlar. Kalkınmakta olan birçok ülke enerji ihtiyaçlarının % 90 kadarını karşılamak için odun kullanmaktadır. Bizler için büyük önem taşıyan doğayı korumak için; elimizden gelen her şeyi yapmalı, onu korumalı ve güçlendirmeliyiz.
- İnsanlara ve gelecek nesillere doğayı sevmeyi ve doğada vakit geçirmeyi aşılamalı ekosistemi korumayı alışkanlık haline getirmeliyiz.
- Bu kazanımları sağlamayı her alanda, her platformda farkındalık yaratarak , dikkat çekerek , önemini vurgulayarak elde edebiliriz.

KAYNAKÇA

1- "Türkiye'de son 10 yılda 24 bin 264 orman yangını çıktı", AA, www.dunya.com (SGT: 20.07.2017), Web (ET : 26.02.2018)
2- "Bütün Sanat Doğanın Bir" www.sozkimin.com Web, (ET: 26.02.2018)
3- "Nedir ?", www.nedir.org Web, (ET : 26.02.2018)
4- "Önemi Nedir ?" www.nedir.org Web, (ET: 26.02.2018)
5- "Tekstil Nedir, Kısaca Bilgiler" www.tekstilsayfası.blogspot.com.tr Web, (ET: 27.02.2018)
6- "Dünyada Tekstil Sektörü" www.tekstilsertifikasyon.com Web, (ET: 27.02.2018)
7- "Tekstilin Tanımı, Ülkemizdeki Yeri ve Önemi" www.tekstilkutuphane.blogspot.com.tr Web, (ET: 27.02.2018)
8- "Ekolojik Tekstiller 1.Bölüm" www.tekstilkutuphane.blogspot.com.tr Web, (ET: 27.02.2018)
9- "Ekolojik Tekstil Ürünlerinde Kullanılan Hammaddeler", Akdeniz Sanat Dergisi, www.dergipark.gov.tr (SGT: 21.07.2014), Web, (ET: 28.02.2018)
10- "Tasarım Nedir? Tasarımcının Tanımı ve Eğitimleri" www.circlelove.co (SGT: 15.05.2016), Web, (ET : 28.02.2018)

TÜRK RESMİNDE GELENEKSEL ÇOCUK OYUNLARI VE SCHİLLER'IN OYUN KURAMI'NIN İLİŞKİSEL ÇÖZÜMLENMESİ

(TRADITIONAL CHILD GAMES IN TURKISH PAINTING AND RELATIONAL ANALYSIS OF SCHILLER'S GAME THEORY)

Tuba GÜLTEKİN[1*]
Ayça KONCİNA[**]
Eda UYGAN[**]
Can ÇOBANOĞLU[**]
Hüseyin ULUS[**]

ABSTACT

This study aims to examine the Schiller's play theory, the approach of children's play in traditional Turkish culture and art-play relation in Turkish painting sample. The first stage of the study includes the examination of the Schiller's play theory, which has a direct link between art and play. The second stage includes the work of the Turkish artists whose has taken as sample, the game that makes you feel more in the traditional Turkish culture, the relational analysis through the Schiller's art and play theory. This relational analysis interprets the reflection of children's play to the plastic arts in traditional Turkish culture in the play theory approach of works. Research population is 'Traditional Children's Games in Turkish Painting', the sample includes the works of Turgut Zaim, Nuri İyem, Eşref Üren, Nuri Abaç, Nedim Günsur and Mustafa Esirkuş. The data obtained by using the document review during the data collection phase of the research were analyzed by examining the traditional children's play-themed pictures of the artists sampled in the context of art and game relation and the result was obtained.

GİRİŞ

İnsanlığın var oluşundan bu yana oyun olgusu, tüm yaşamımızda aktif biçimde yer alan bir etkinlik olarak karşımıza çıkmaktadır. Yaşamın tüm alanında farklı şekillerde temasta olduğumuz oyun sanatsal yaklaşım olarak çeşitli yorumlamalarla irdelenmiştir. Schiller'ın, "İnsan, sözcüğün tam anlamıyla, insan olduğu yerde oynar ve o, ancak oynadığı yerde insandır"(Schiller, 1965, s. 76) sözleri, oyunun biz insanların yaşamında ne denli önemli bir yere sahip olduğunu açıklamak adına nitelikli bir örnek oluşturmaktadır.

İnsanların günlük hayattan sıyrıldığı anlar, dünyaya karşı geliştirdiği etkinlikler ya da tamamen rastgele akışına bırakılan bir zaman dilimi olarak tanımlayabileceğimiz oyun, rahatlamak, akışına bırakmak ve en önemlisi de ereği kendi içinde olması bakımından sanata benzetilebilir. Araştırmanın ikinci aşamasını oluşturan, Türk resminde geleneksel çocuk oyunlarının yansımasına baktığımızda karşımıza ilk çıkan isimlerden birisi şüphesiz Turgut Zaim'dir. Zaim, oyun temasını eserlerinde çokça kullanmış ve genelde köy içinde betimleyerek oluşturduğu

[*] Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Resim-İş Bölümü, İzmir.
Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Resim-İş Bölümü, İzmir.
[**] Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Resim-İş Bölümü, İzmir.

kompozisyonlarında Türk kültüründe oyunun yerini başarıyla yansıtmıştır. Benzer yaklaşımla, Nuri İyem, Eşref Üren, Nuri Abaç, Nedim Günsur ve Mustafa Esirkuş da eserlerinde geleneksel çocuk oyunlarını ele almış ve kültürümüzü oluşturan bu oyunların sanat aracılığıyla yaşatılmasını amaçlamışlardır.

Sanat ve Oyun

Pitagorasçı bir bilge olan Apollonios ile öğrencisi Damis arasında resim sanatının var olup olmadığına dair bir diyalog geçer. Apollonios şu sonuca varır; 'Resim sanatı bir öykünme (mimesis) olmasaydı eğer, renklerle oynanan bir çocuk oyunundan ibaret kalırdı'. Oyunlar, özünü, kurallarını ve geleneğini kolay kolay değiştirmediğinden oynandığı dönemin kültürel özelliklerini gelecek nesillere aktarabilen en önemli araçlardan biridir (Türktaş, 1999). Oyun daha genel bir ifade ile insanların günlük hayattan kaçtığı anlar, dünyaya karşı geliştirdiği etkinlikler ya da tamamen rastgele akışına bırakılan anlardır. Oyun ve sanat bu bağlamda bizlere yakın hisleri çağrıştırır. Akışına bırakmak, rahatlamak, farklı heyecanlar yaşamak ve haz duymak. "Sanatta ve oyunda ortaya çıkan özgür tavır, yalnız sanatçıyı ve oyundaki insanı değil, onunla iletişim kurabilen bütün insanları da özgürleştirir. Çünkü oyun da sanat gibi, ereği kendi içinde olan (Auto-Telos) bir davranıştır" (Karayağmurlar, 1990, s.197). Oyun ve sanatın ortak tavrı olan özgürlük, yalnızca oynayan insan ve sanatçı için değil alımlayıcı için de etkilidir. Sanat, belli toplumsal olayların etkisi ve sanatçının yorumuyla şekillenir. Sanat ve oyun birer süreçtir. Zamanla, algılanışları ve yorumlanışları değişse bile insanlar için kaçış noktası olmuşlardır. Sanat da, oyun da, oluştuğu zamana ve yer edindiği kültüre göre farklı yorumlarla karşılaşır fakat hissettirdikleri aynıdır. Oyun, çocuğu dış dünyaya hazırlar. Çocuğun, etrafındaki olayları taklit ederek oyunlar oluşturması, ilerleyen süreçte sanatın toplumsal olaylarla paralel gelişim–değişim göstererek oyun kuramı ile ilişkilendirilmesi ortak göstergeleri barındırdığı ile ifadenin anlatımında yeni anlamlarına ulaşıldığı görülmektedir.

Schıller ve Oyun Kuramı

Sanatla bağlantılı olarak oyun kavramını ilk kez ele alan Schiller, sanat ve oyun arasında benzerlikler kurup oyunun insan için öneminden bahsetmiştir (Çolakoğlu, 2015). Schiller, güzellik kavramını incelediği eserinde sanatın kişiyi özgürleştirerek bölünmüşlüğü ortadan kaldıracağını savunmuş, bu parçalanmışlığın nedeninin iş bölümünden kaynaklandığını belirtmiştir. Bu iş bölümü, insanın fiziksel anlamda yetisini geliştirirken diğer taraftan iç benliğini zayıflatmıştır. Schiller parçalanmış olan bu kişilerin doğaya verdikleri değerle beraber kültürlerine de değer vermeleri gerektiğini savunmuştur. Ancak, bu kültürleri geliştirmek için insanın kendi yetileri ile çarpışması gerektiğini düşünmektedir. Böylece kültür birlik ve bütünlük kazanmaktadır ve ergin insan modeli ortaya çıkmaktadır (Çolakoğlu, 2015).

Schiller, sanatın bir konusu olan güzelliğin ancak bütünlükte ortaya çıkacağını bunun da insanda var olan Nesne ve Biçim İçtepilerinin birleşmesi sonucunda oluşacağını belirtmiş ve uyumun yalnızca o zaman ortaya çıkacağını savunmuştur. Bu uyum ise "Güzel" bir uyumdur. Schiller, "içimizde zorunlu olanı gerçekleştirmek, dışımızda olan gerçeği de, gereken yasaya uydurmak için, birbirine karşıt iki güçle itilmekteyiz"(Schiller, 1965, s. 54) sözleri ile içtepi olarak belirttiği bu güçleri ifade etmiştir. Bu içtepilerden ilki olan "Nesne İçtepisi"dir. Bir duygu hali olan bu içtepi insanın fiziki varlığından ve onun duyusal evreninden oluşmaktadır, böylece insan zaman ile birlikte madde haline gelmektedir. Kişi,

duygunun da etkisiyle kendisinin dışına çıkmaktadır, yeteneklerini geliştirir fakat kendini olgunlaştıramamaktadır. Böylece bu içtepide; kişinin düşünceleri, duyular dünyası ile bağlanmaktadır (Çolakoğlu, 2015). Diğer bir içtepi olan "Biçim İçtepisi" nesneden farklı olup, insanın katkısız varoluşundan ve anlamlandırdığı doğasından oluşmaktadır. Biçim İçtepisi insanı özgür bırakmak istemektedir. Kişiliğini ve görünüşlerini değişen her durumda göstermeyi hedeflemiştir. Bu iki içtepi özet olarak ele alındığında nesne içtepisi olgulardan oluşurken, biçim içtepisi kendisine özgü yasalar koymaktadır (Çolakoğlu, 2015).

Schiller, güzelliğin içtepisinin oyun olduğu belirtmiş aynı zamanda güzeli canlı bir biçim olarak açıklamıştır. Dolayısıyla güzel, insanın hem yaşamında hem de biçim verme içtepisinin oluşmasında etkili olmaktadır. Schiller, "İnsan, sözcüğün tam anlamıyla, insan olduğu yerde oynar ve o, ancak oynadığı yerde insandır"(Schiller, 1965, p. 76) ifadesi ile insanın Nesne içtepisi ve Biçim içtepisi ile dengeli bir şekilde birleşip oynamasıyla ancak tam insan yani özgür insanın ortaya çıkabileceğini savunmuştur. Türk resminde ise oyun konusunu ele alan Turgut Zaim, Nuri İyem ve Eşref Üren gibi sanatçılarımız, yukarıda bahsettiğimiz oyun kuramını Türk kültüründeki tarihsel nitelik taşıyan konular ve tiyatro resimleri ile ele almışlardır.

Türk Resminde Geleneksel Çocuk Oyunları

Turgut Zaim; geleneksel Türk kültürü içinde yer alan Orta Anadolu'da hiç değişmeyen, hep aynı giysi içinde, aynı düşsel destansı oyunların sahnelerini canlandıran kişileri yinelemiştir (Erol, 1984, s:118). Yapıtlarında Orta Oyunu, Gölge Oyunu, Karagöz gibi tarihsel seyirlik türü konulara ve geleneksel Türk sporu içindeki güreşe yer vermiştir. 'Tosun' adlı yapıtında köy meydanında güreşecek iki erkek çocuğu resmetmiştir. Turgut Zaim, Türk geleneksel tiyatro örneklerinden biri olan orta oyununu ve onu seyreden insanları, titiz bir şekilde, minyatürü hatırlatan bir tarzda betimlemiştir (Arslan, 1997). Sanatçının yapıtlarında, resim dekorunun bir çeşit sahne fikri olarak karşımıza çıkması ilginçtir (Tansuğ, 1993, s:175).



Turgut Zaim, Tosun, 1906-1974

Sanatçı Orta Oyunu adlı eseriyle seyirciye unutulan bu oyun hakkında bilgi vermektedir. Ortada bir sahne ve oyuncuları, kenarda seyirciler yer almaktadır (Uz, 2012, s:69). Geleneksel eğlence türlerimizden birisi olan Gölge Oyunu, (Karagöz – Hacivat) günümüzde yerini farklı anlatımlarda görsel etkinlikler de görülmesine rağmen geleneksel bu yaklaşımı Zaim'in eserlerinde sanatsal anlatımında görülmektedir.



Turgut Zaim, Uçurtmalı Çocuk



Turgut Zaim, Orta Oyunu, 1949



Turgut Zaim, Gölge Oyunu



Nuri İyem, Göç, 1970, 200x100 cm, tuval üzerine yağlıboya

Nuri İyem, yapıtlarında genel olarak Anadolu kadınını anlatırken, çocuk figürleri de çalışmıştır. ‘Göç’ adlı eserinde sağlıklı, bakımlı çocuklar ve anneleri arasında sevgi somut bir şekilde gözlemlenmektedir.



Eşref Üren, 'İsimsiz' tüyb, 33 x 43 cm

Eşref Üren 'İsimsiz' adlı eserinde, kübist ve konstrüktivist (inşacı) bir yaklaşım uygulamıştır. Aynı zamanda soyut ilkelere bağlı kalarak duygusal bir empresyonizm uygulamıştır. Eser; duvarın yanında duran ve üstünde oturan çocukların, sokaktaki oyun keyfini yansıtmaktadır. Serbest fırça vuruşları, zengin renk armonileri ile yeni resimsel anlayışın etkileri görülmektedir (Anonim,1981,s:115).



Nedim Günsur, Bayramyeri, 1984, 35x50cm, Ulfer ve Bahri Mete Koleksiyonu, Tuval Üzerine Yağlı boya

Nedim Günsur'un eserinde açık havada, yeşillik içinde geniş bir alana yayılmış çocuklar uçurtma uçurtmakta ve oyunlar oynamaktadırlar. En önde kız çocuğu elinde bir buket çiçekle ayakta ve izleyiciye dönük durmaktadır. Solda iki çocuk yerde güreşmektedir. Yanlarında kağıt helva tezgahı ve satıcısı etrafında çocuklar görünmektedir. Sağda çiçek açmış bir ağaca tırmanmış olan çocuk ayakta ve elinin birini havaya kaldırmıştır. Ağacın altında eşek üzerinde iki çocuk yol almaktadır. Aynı doğrultuda solda bir grup çocuk dairesel bir şekilde el ele tutuşmuş oynamaktadırlar. Geride bir grup çocuk bir tepenin altında kurulan büyük beyaz çadırın önünde durmaktadırlar. Tepeye tırmanan insanlar görülmektedir. Resimde bayram sevinci ve bayramyeri coşkusu anlatılmaktadır.



Mustafa Esirkuş "Folklor", T.ü.y., 89 x 115cm. Ankara Resim ve Heykel Müzesi

Mustafa Esirkuş, folklor isimli çalışmasında folklorik öğeleri içeren, gelenek Türk kültürü içerisinde yer alan folklor, halay çekme gibi yöresel oyunları hatırlatan içerik seçimiyle yöresel bir tema da içermektedir. Sağ taraftaki figürlerin ritmik hareketleriyle, resme girilen ve arka plandaki boya ve boya dışı malzemenin yarattığı doku etkisine dikkati çeken kompozisyon ön planda, merkezde yer alan figürlerin ritmik dansına, alayına izleyiciyi yönelterek, folkloru vurgular. Renk seçiminde kullandığı mavi, mor ve grinin etkileşimini arka plana ve kompozisyona dengeli bir şekilde dağıtırken, kırmızı ve sarıyı folklor oynayan kişilerin ayaklarına daha doğrusu folklorik unsur olan çoraplarına koyarak dikkati çeker. Böylelikle

ritmik hareketlerin paralel oluşumlar içinde birbirini takip ettiği ve bu takip edilişte kırmızı ve sarının dengesi ile ritmin, coşkunun yaşandığı oyunun havasının, heyecanının izleyiciye yaşatıldığı bir ifade söz konusu olmuştur. Figürler renk ve leke etkisinin içinde belli belirsiz yer alırken, asıl anlatılmak istenen oyun, coşku, heyecan, sanatçının resim diliyle, plastik elemanlarıyla bütünleşerek, yansıtılır. Her yanında folklorik unsurların etkin bir şekilde vurgulandığı bu çalışma oyuncusuyla, davulcuyla, kıyafetleriyle yöresel, sanatçının özgün yorumu ve ele alışıyla ulusaldır. Kompozisyonda her şey ritmik bir düzenin hareketli bir parçasıdır. Doku, renk, leke, açık koyu değerler buna eşlik ederler. Ele aldığı konuyla ve yaklaşımıyla köylü temasını içine alan bu çalışma, bu temayı farklı oluşumlara ve günümüze gelen eğilimlere taşımak açısından önemlidir. Köy doğası ya da köy insanının yaşadığı sorunlar dışında tamamen yöresel bir duyarlılıkla yaklaşılan evrensel niteliklerden de izler barındırmaktadır.[2]



Nuri Abaç, Karagöz'ün Konağı, Tuval Üzerine Yağlıboya, 85x85 cm, 1977 (Nuri Abaç Kataloğu)

Karagöz tasvirleri gibi Nuri Abaç'ın hemen bütün resimlerinin de geleneksel Türk kültüründen esinlendiğini söyleyebiliriz. Nuri Abaç; hem biçimsel, hem de içerik yönden geleneksel Türk kültürüne özellikle de gölge oyunlarına göndermeler yapmış, yöresel ve geleneksel kaynaklı eserler ortaya koymuştur.

SONUÇ

Bir süreç olarak ele alabileceğimiz oyun, insan için bir kaçış noktası, ya da kendine yönelmesine neden olan bir olgu olarak düşünüldüğünde sanat ile doğrudan bir bağ kurduğu ve kendi içinde gözle görülür benzerlikler barındırdığı görülmüştür. Bu bağlamda; Türk resminde geleneksel çocuk oyunlarının ele alınışı çeşitli sanatçılar tarafından farklı bakış açıları ile betimlense de, eserler incelendiğinde tüm sanatçıların ortak aktarımı; Türk kültüründe oyun kavramının içsel süreci yansıtmasını ifade etmektedir. Geleneksel oyunların Türk resminde Sicheller'in oyun kuramı yaklaşımında incelendiğinde geleneksel Türk kültüründe çocuk oyunlarının plastik sanatlara yansıması; oyunun insan için vazgeçilmez bir uğraş olduğu görülmektedir. Sicheller'in oyun oynayan insanın özgür olabileceği yaklaşımı ilişkisel analiz sonucunda eserlerin sanatçı ve kavram yorumlamalarında temel noktada yer almaktadır.

[2] Aylin, Hanay, (2009): *1930 Sonrası Türk Resminde Köylü Teması*, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı Resim Bölümü, Yüksek Lisans Tezi, Edirne: s: 173-174

KAYNAKÇA

Anonim (1981). Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Cilt: II, İstanbul: Tiglat Yayınları.
Arslan, N. (1997). Zaim Turgut, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayın, 3. Cilt, İstanbul
Çolakoğlu, H. (2015). Schiller'de Oyun Ve Sanat Bağlamında Özgürlük Kavramı. Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 34.
Erol, T. (1984). Günümüz Türk Resminin Oluşum Sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu, Yetişme Koşulları, Sanatçı Kişiliği, Cem Yayınevi, İstanbul
Genç, M.Ali. (2015). Batı Tarzı Türk Resmine, Geleneksel Sanatların Ve Folklorik Ögelerin Yansıması. Türk İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi, Yıl:10-Sayı: 19, Konya. 149-162.
Hanay, Aylin (2009): 1930 Sonrası Türk Resminde Köylü Teması, Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı Resim Bölümü, Yüksek Lisans Tezi
Karayağmurlar, B (1990). Sanatta Yaratıcılık Ve Eğitim, DEÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
Schiller, J. C. F. (1965). İnsanın Estetik Terbiyesi Üzerine Mektuplar. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
Tansuğ, S. (1993). Çağdaş Türk Sanatı, İstanbul: Remzi Kitabevi.
Türktaş, M. (1999). Divanü Lügati't- Türk'te Yer Alan Ve XI. Yüzyılda Türkler Arasında Oynanan Oyunlar. Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi. Sayı 5.
Uz, A. (2012). Tuvale Yansıyan Anadolu Kültürü. Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi, Cilt:1-Sayı:1,66-73.

KONGRE DEĞERLENDİRME
ve
TÜRK SANATI PANELİ (TURKISH ART PANEL)

Moderatör: Prof. Aysen SOYSALDI

Prof. Dr. H. Feriha AKPINARLI Prof. Dr. Osman KUNDURACI Prof. Nesrin ÖNLÜ Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Ahmet DALKIRAN Öğr. Gör. (Lec.) Ahmet AYTAÇ

Prof. Aysen SOYSALDI:

Değerlendirme ve Türk Sanatı Paneli konuşmacıları olan hocalarımı davet ediyorum ve sıra ile söz vereceğimden Prof. Dr. H. Feriha AKPIANRLI hocamla başlamak istiyorum. Hocam buyrun.

Prof. Dr. H. Feriha AKPINARLI:

Saygı Değer Başkan, değerli hocalarım, değerli öğrenciler,

İki gündür Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresinde bir sürü bildiri izledik. Ben bu yıl çok mutluyum. Çünkü izlediğim bildirilerin düzeyi çok güzeldi ve çok keyifli bildiriler vardı. Artık bildiriler bizim yaptığımız eleştiriler doğrultusunda daha güzel bir düzeye geliyor. Ahmet AYTAÇ hocamla da, Aysen hocamla da burada birçok şeyi tartıştık. Bu tartışmaların sonunda Türk Sanatları konusunda bazı eksikliklerin aksaklıkların olduğunu gördük. Kendi aramızda hocalarımızla da paylaştık.

Bildirilerin yazılmasında ve sunulmasındaki hatalardan yola çıkmak istedim. Bildirilerin yazılmasında arkadaşlar bir kongre ve ya sempozyum olduğu zaman, ilanı yapıldığı zaman hemen bizlere özet gönderiyorlar. Ama özetlere bir bakıyoruz, şu yapılacaktır, edilecektir kelimeleriyle özetler geliyor. Bence bu çok büyük bir hatadır. Yapılmış olan, elinizde hazır bulunan çalışmaları, taramaları ya da gidip birçok yerde gördüğünüz duyduğunuz konularda araştırdığınız hazır elinizde dokümanlarınızın olması lazım. Göndermek istediğiniz bildirileri dokümanlardan yola çıkarak göndermelisiniz. Artık birçok uluslararası kongrelerde bakıyorum parçalara ayırıyorlar. Amaç, sizin de dikkatinizi çekmiştir, yöntem, sonuç diye parçalara ayırıyor. Çünkü insanlar böyle göndermiyor, gelen özetlerden kabul etsek mi? Acaba etmesek mi? Diye o kadar çok düşünüyoruz ki. Çünkü özetler şöyle, biz şu konuda, şu bölgede, ben bu konuyu gideceğim araştıracağım, yapacağım, elde ettiğim sonuçları görsellere döküp ortaya sunacağım. Böyle özetler geliyor. Ama ne elde etmiş ne yapmış, nasıl taramış, hangi amaçla yola çıkmış, bunları maalesef göremiyoruz. Bu özetler çok değişmedi arkadaşlar. Kongrenin en büyük sıkıntısı burada. Ben diğer kongrelerde bakıyorum, özetlerini araştırıyorum. Bana gelen bilgileri araştırıyorum, ya da gelen hakemliklere bakıyorum, diğer sempozyum ve kongrelerde bunları göremiyoruz. Muhakkak gelen özette bir amaç, bir yöntem ve bir sonuç, elde ettiği sonuçlar geliyor ve bunlar doğrultusunda konunun geliştirilip daha detaylı bilgileri içereceği söyleniyor. Kongrelerde şu yörenin oyası, şu yörenin danteli, bunlardan artık bıktım. Hocalarımda aynı fikirde mi bilmiyorum. Artık bunlar yıllardır, rahmetli Örcun Hoca derdi ki bize “artık geliştirin çocuklar, geliştirin”. Bakıyorum bizim seksen altıda yaptığımız bildiriler halen geliyor. Halen değişen bir şey yok.

Artık şimdi Türk sanatlarıyla ilgili yapılmış olan çalışmalar var. Ben 1986 da Tük Sanatlarıyla ilgili yüksek lisans tezi yaptığımda, yapılmış tez bulamamıştım. Bulunan tezlerde daha çok farklı bilim dallarının yapmış olduğu tezlerdi. Ama şimdi kütüphanelere girin her üniversitenin kütüphanesinde yapılmış araştırmalar tezler dolu. YÖK te yapılmış araştırmalar tezler çok fazla sayıda. Artık yapılan çalışmaları çok iyi tarayıp, bunların üstüne Türk sanatlarını, geleneksel sanatlarımızı nasıl geliştiririz? Ne yapabiliriz? Yapılan çalışmaların üzerine biz neler katabiliriz? Bunlar araştırmaları lazım. Bu konu çok önemli.

En büyük sorunlarımızdan bir tanesi sunumlar. Bildiri hazırlanıyor, on altı on yedi sayfa. Bazen sınır koyuyoruz bildirilere, sınır konulduğu halde yine uzun

bildiriler hazırlanıyor. Artık görselleri sunacak, on beşer dakika bütün kongrelerde, bazen zaman yetmiyor ve on dakikaya iniyoruz. Ama arkadaşlar hazırladığı on sayfa on beş sayfa bildirisinin hepsini burada sunmak istiyor. Bildiri ayrı bir şeydir. Hazırladığınız çalışmanın sunumu ayrı bir şey. Ekrana sayfalarca yazılı metin geliyor. Bazı arkadaşlarımız word dosyasını olduğu gibi koyuyor. Halbu ki o kadar çok powerpoint teknikleri var ki, ben bakıyorum biz gençlerden daha iyi hazırlıyoruz powerpointlerimzi. Onlar bize göre niye gelişmiyorlar? Ben bu soruyu kendime hep soruyorum arkadaşlar. Halbu ki sizin sunumlarınızın bize göre çok daha fazla gelişmiş olması lazım. Çünkü siz teknolojiyi daha iyi kullanıyorsunuz.

Biz kongreye giderken birbirimize on on bir tane sunum yapmadan kongreye gelmezdik. Ama şimdi bakıyorum arkadaşlarda sunum konusunda hakikaten bir sıkıntı var. Ama ben çok mutluyum bu kongrede o sıkıntıları çok az gördüm. Gittikçe daha iyiye gideceğiz diye düşünüyorum. İsteğimiz tüm kongrelerde Türk Sanatlarını geliştiren bildirilerin gelmesi.

Arkadaşlar lütfen alana gidin. Alana gitmeden, kaynak taramasıyla buraya sunuma geldiklerini görünce ben üzülüyorum. Ben otuz dokuz yıldız Gazi Üniversitesinde akademisyen olarak çalışıyorum. Otuz dokuz yıldır kaynak taramasıyla ben bir çalışma yaptığımı hatırlamıyorum. Türkiye'nin dolaşmadığım yeri gitmediğim yöresi hemen hemen kalmadı. Bunları hep kendi imkanlarımızla yaptık. Bizim yaptığımız çalışmaları alıp üzerine bir şeyle koymanız lazım. Alan çalışmalarınızı geliştirmenizi bekliyoruz.

Kaynak taramasında da yine bir şeyi çok özür dileyerek söylemek istiyorum. Kitaba bile ulaşmıyor, oturuyor internetten tarama yapıyor. Ama tabi bunun yanında çok güzel alan çalışmaları yapan arkadaşlarda var. Bu kongredeki bildirilerin seviyesinin yüksek olduğu zaten belli. Hepinizi saygıyla selamlıyorum. Sizden çok özür diliyorum sizi üzmek için bunları söylemedim, ama bunlar bizim dikkat etmemiz gereken konular olarak görüyorum. Saygılar.

Prof. Aysen SOYSALDI:

Feriha Hocama çok teşekkür ederiz. Nesrin hocam buyrun.

Prof. Nesrin ÖNLÜ:

Değerli hocalarım, değerli konuklar tekrar hoş geldiniz

Aslında bende Feriha hocamın dediklerini tekrar konuşacağım. Biraz daha genişleterek bazı şeylere değinmek istiyorum. Özellikle kongre konuları bellidir. Bizim kongrenin konusu Türk sanatı, folkloru. Bildiriler hazırlanıp gönderilirken özellikle bu dosya üzerinden gönderilmesine özen gösterilmelidir. Fakat zaman zaman konunun dışına çıkılıyor. Bu yüzden, evet yenilikçi konulara değinebilirsiniz, farklı bakış açıları sunmak isteyebilirsiniz. Lakin bunu kongre başlığı, kongre dosyasıyla ilişkilendirmeniz gerekir. Bazı bildiriler gayet güzel, başarılı hazırlanmış lakin buraya ait bildiriler değildi. Özellikle oturumunda da ben değerli hocalarıma naçizane katkılarda bulunmaya çalıştım. Burada onları görüyorum. Onlara önerimi, bazı bildirilerin başlığında ufak oynamalar yaparak, içeriğini Türk sanatı olarak karşılaştırmalı şekilde değinmenizde gerek vardır diye düşünüyorum. Çünkü hocamızın dediği gibi metinler artık her yerde biz onlara ulaşabiliyoruz.

Alana gidilmesi şart. Canlı tarih diye de bir şey var. Çünkü artık alana gidilmiş, neler var neler yok hepsi kaynaklarda. Hocalarım o kadar çok araştırma yapmışlar ki, bundan sonra yapılması gereken şeylerde en önemlisi, bu yapılan

araştırma ve tespitlerin günümüzdeki durumları nedir. Canlı tarih dediğimiz şey budur. Alana pek çok defa gitmeniz gerekiyor. Ne olmuş? Gerilemiş mi? İlerlemiş mi? Bu kongrelerde ve toplantılarda konular üzerine yapılan sunumlar işe yaramış mı yaramamış mı? Kültür Bakanlığı gibi önemli yerlere gitmiş mi gitmemiş mi? Ben bir araştırma yapmıştım kongrede. Halk eğitim merkezlerine gittim taradım, İzmir'dekilere bizzat gittim yakın çevredekilere de, gidemediğim yerlere telefon edip bilgi alarak tarama yaptım. Alana gidip karşılaştırma yapmanızı öneriyorum. Ne olmuş, ne kadar ilerlemiş, yozlaşmamı var yoksa iyileşmemi var. Çünkü artık sanayileşme söz konusu. Mesela kendi alanımdan örnek vereyim, geleneksel dokumalar. Bunu seri üretim şeklinde ahşap tezgâhlarda yapmak mümkün değildi. O eski özünü kaybetmeden iyileştirme çalışmaları yapmalıyız. Malzeme farklı her şey farklı. Artı günümüzde ki sosyal ekonomik yapıda farklı. O doğrultuda onları üreteceğiz ama üretimi yaparken, özüne baktığımızda Yeşilyurt dokumaları diyebilmeliyiz modern tezgâhlarda dokunsa bile. Buna değinmek istiyorum.

Birde lütfen etnografık değeri olan ürünlerimizi alandan gidip bulduğumuz zaman yozlaştırmayalım araştırmacılar. O olduğu gibi kalsın, onların benzerini üretin. Ama onun üzerine manipülasyon diye yeni moda teknik çıktı yabancı kelimeler kullanmayın anlam kayması oluyor. Etnografik ürünlerimizi Etografya müzelerine doğru bilgileriyle aktarın, bağışlayın. Onların repliklerini yapın, kataloglarını hazırayın, üretmek istiyorsanız yenilerini üretin, kazandırın ama moda olgusu altında kişiselleştirilmiş ürünler lütfen yapmayın.

Değinmek istediğim konulardan bir tanesi, bizim motiflerimiz, desenlerimiz, renklerimiz birer kültür ögesidir. Bizim kültürlerimizin geçmişten bugüne kadar getirdiler. Asya'dan buraya geldik belki oradan başka yerlerden geldik. Geçtiğimiz topraklarda değişmeden bazen değişerek ama özlerini koruyarak bugüne kadar katkılarla geldi, anlamları değişti. Asya'da orijinal hayvanımız geyikti buradaki yaşadığımız topraklarda belki koyuna dönüştü. Bunlar birer kültür ögesidir ve bunların dili var. Bize bir şeyler anlatmaya çalışıyorlar. Görsel okumalarımızı lütfen doğru yapalım, kaynaklara doğru aktaralım.

Bizim yaptığımız hatalardan en önemli bir tanesi de bir yerden alıntı yapıyoruz doğruymuş gibi silsile devam ediyor. Ulaşılabilen kaynaklara göre ifadeleri kullanmak yerinde olacak diye düşünüyorum. Ulaşılabilen kaynaklar doğrultusunda varız biz. Okudukça kendi hatalarımızı ben bile görüyorum. Mesela şalvarın bize ait olmadığını Suriye'den geldiğini görüyorum. O yüzden bu ifadeyi kullanmakta fayda var diye düşünüyorum. Kaynak araştırmasının doğru yapılması gerektiğini ve bilgilerin gelecek kuşaklara yanlışsız aktarılması gerektiğini düşünüyorum. Hocaların bilir alan araştırmasına çıkılır. Orda bir motiflerin yerel ağızla ifadeleri vardır. Bunların kaynaklara iyi aktarılması kuşaklar arası ağız farkının anlaşılmasını da sağlayacaktır. O yüzden lütfen doğru araştıralım diyorum ve eski ile yeniyi karşılaştırarak. Karşılaştırma yöntemi çok çok önemlidir. Ben bundan sonra kongrelerde genişletilmiş özet gönderilmesini ve kabul edilmesini öneriyorum ve Ahmet AYTAÇ hocama, Osman hocama teşekkür ederek sözlerimi bitiriyorum.

Prof. Aysen SOYSALDI:

Nesrin hocamız da teşekkür ediyorum. Sözü ev sahibi Prof. Dr. Osman KUNDURACI hocama veriyorum. Buyrun.

Prof. Dr. Osman KUNDURACI:

Basit doğru eleştiriler her zaman bizim yaptığımız çalışmaları doğru biçimde etkileyecektir. Hocalarımın çoğunun değindiği konular da benim de sanat tarihçi olarak hissettiğim bazı şeyler var. Terminolojik sorunumuz var. Bunu her zaman konuşuyoruz. Maalesef terminoloji sorunu bence hala çözülemedi. Bizim gibi hocalarımızın yaptığı, onlara başvurulmuyor. Az önce olanları söyledik. Alan araştırmasında köylü Fatma teyzeden ne duyduysa onu koymuş. Oraya bilimsel bir kavram gibi, o yöresel bir tanım, ifade ama bunun gerçekte litaretürde karşılığı ne ise o kullanmalı.

En temel sorunumuz, yeni araştırmacı arkadaşların Feriha Hanımın bahsettiği bu kaynakları araştırma, onlara ulaşma konusunda yeterli çalışma yapılmıyor. Size dediğimiz kaynaktan kaynak gösterme var. Ya kaynaklarda gösterdiğin kaynaklar doğru mu? Onun orjinaline ulaş ona bir bak. Ben yıllardır bakıyorum görüyorum. Hem doktora tezi yaparken fark ettim. Bir ev motifi diye bir kaynak buldum. Kaynağın altına baktım ne öyle bir dergi var ne de derginin öyle bir sayısı var. Ya buna rastladım ve sıcağı sıcağına bir durum. Dün beni İstanbul'dan Aynur Durukan aradı bizim sanat tarihinde önemli bir hocamızdır. Osman Hoca senin kaynağına bir Amerikalı yazar benim makaleme bir atıf da bulunmuş. Senin makalen önümde sen böyle bir şey yapmamışsın. Birde sana canlı canlı sorayım diyor. Hocam dedim ne kitabe var benim elimde ne bilgi, belge. Düşüne biliyor muşunu? En büyük yanlışlardan birisi bu kaynaktan kaynak gösterme. Buna lütfen çok çok dikkat edelim. Bu gerçekten günümüzün en temel sorunlarından birisidir. Bu işin içine girdiğiniz zaman ifşa olmayan bir sürü şey çıkar karşınıza.

En önemli şeylerden bir tanesi kullandığınız görsel de sizin sahibinden izin almadan onu koyamazsınız. Bu kadar basittir. Dün bir arkadaş internetten almış, sıralamış, kendine göre tasnif yapmış ve kaynağı belli değil. Bunu eğer kullanırsanız sahibi sizi mahkemeye verebilir. Bakın etik kurallar çerçevesinde bunu sunumda da kullanamazsınız. Bu bir proje olabilir görsel bir resim olabilir. Özellikle15 Temmuz olayından sonra YÖK'ün üstünde üzerinde durduğu hususdur bu. Etik kurallara uyulması gerekir. Çünkü bundan önce neden dikkat edilmemiş biliyor musunuz? Genç yaşta 35-36 yaşında genç profesör. Nasıl olmuş biliyor musunuz? 1930-40 larda YÖK'ün arşivine girmeyen doktora tezini İstanbul'da Ankara Üniversitesi'nde tezleri birileri almış kelimeleri Türkçeleştirmiş tıpkı kendi araştırmasıymış gibi doktora yapmış. O nedenle bunlar çok önemli hususlar etik kurallara artık dikkat edilmeli.

Yeni araştırmacı arkadaşlar da ayağı yere sağlam bassınlar. Dikkatli olsunlar. Sunumlarında, yazılarında dikkat etsinler. Biz onu özellikle bilim kurulunda incelerken zannediyoruz ki yeni bir şey bulmuş. Yeni başlık. İçini açıp bakıyorsunuz özetle hiç uyuşmuyor. Hiç önemsenmiyor bakılmıyor. Yaşadığımız karşılaştığımız durumlar bunlar. Tabi daha önceden bizi uyaranlar oldu. Sakın hızlı gideceğim diye yanlış yapmayın. En büyük yanlışınız bu. Ben yanımda çalışan arkadaşlara söylüyorum. Biri doktora tezini bitiriyormuş alsın bitirsin ya içine sindirerek 4 sene de yap. Alın teriyle alnını hakkıyla yap. Bunlar önemli. Herkese teşekkür ederim.

Prof. Aysen SOYSALDI:

Ve sözü kongrenin Genel Sekreteri Öğr. Gör. Ahmet AYTAÇ'a veriyorum. Buyrun.

Öğr. Gör. Ahmet AYTAÇ:

Değerli hocalarım hepinizi saygıyla selamlıyorum.

Kongre ile ilgili çok kısa genel değerlendirmemi sona saklayacağım ve müsaadenizle Türk sanatı adına terminoloji ve uygulama da yapılan gördüğüm yanlışlardan birkaçı üzerinde kısaca durmaya çalışacağım.

Gelenekli sanatların kullanım alanının azaldığı günümüzde üretim ve pazar sorununa çözüm önerileri geliştiren bir anlayış var ki bu aslında iyi bir şey. Üretim ve pazarın azalmasının nedenleri ise kalite düşmesi, müteşebbisin satış için bozulmaya göz yumduğu, pazara ucuz mal süren ülkeler gerçeği gibi noktalara bağlanır. Ama biz akademsiyenler de bu kötü gidişata azıcık da olsa sebep oluyor muyuz? Diye sorgulamayız.

İşte bu sebeple böyle bir konuşma yapma gereği duydum. Birkaç mesele üzerinde duracağım müsaadenizle. Ben sadece 6 madde altında topladım bu meseleleri.

1. Şimdi şöyle bir paranoyamız var. “Bu benim konum. Ben bu konuda yüksek lisans ya da doktora yaptım. Benden başkası çalışamaz”. Tabi bu konu arkadaşımızın babasından kendisine miras kaldı.

Kimse kusura bakmasın herkes her istediği konuyu çalışır. Ha şu vardır ki; çalışılan konu başkasının çalıştığının aynı olmamalı. Farklı bir boyutu, ele alınmamış bir tarafı, mevcudun üzerine başka şeyler koyan yani ‘özgün’ bir çalışma olmalı. Bu ‘özgünlük’lük olduktan sonra kimse kusura bakmasın da ‘bu yalnızca benim konum’ paranoyasından kurtulmalıyız. Çünkü bilim ve sanat evrenseldir ve kimsenin babasının malı değildir. İyi hatırlıyorum mesele bir arkadaş bir yörenin falanca dokumalarını genel tez konusu yapmıştı ki, aynı başlık ve konuda daha evvelden iki tez, bir kitap olmasına rağmen. Ben de o dönem aynı yöre dokumalarının motif özelliklerini tasnifleyen bir bildiri yapmıştım. “Benim konumu çalıştın sen” diye seneler geçti mesela o arkadaş bana hala küs.

2. Şimdi öncelikle amacımız bilim ve sanat icra eylemek ve bu minvalde çalışırken de rızkımızı sağlamak yani para kazanmak mıdır? Yoksa “bilim ve sanat kimin umuru? Ben paramı alayım üstüne de ünvanlar alayım, titrim yükselsin mi?” derdimiz. Buna bir karar vermemiz lazım.

Sanırım son dönemlerde ikinci seçenek rağbet görüyor. YÖK’ün yüksek lisans, doktora, doçentlik kriterleri belli. İşte bilmem iki kişisel, bir karma sergi, endeksli bir kaç makale, iki bildiri vs her neyse şartları yerine getir. Eh istenen dil puanının da var ise iş tamam anlayışı hakim günümüzde.

3. Şimdi ben sergilerdeki işlerde tasarım arıyorum ama tasarım yok. Peki malzemede bir sergilenecek ayrıcalık var mı? E yok sıradan her yerde bulunan fabrikasyon iplerle dokunmuş. Boyada farklı bir şey var mı? Kimyasal boyalı hazır iplik. Dokuma tekniğinde bir şey var mı? O da yüzyıllardır devam eden klasik dokuma tekniği ki ondada arka yüzeyde atkı fışkırıkları, hav kırkım hataları, kıyı kenar bozuklukları da cabası. Üstelik kataloğa basılsın diye yolladığı fotoğrafta da kıyı bozukluklarını yamuklukları görünmesin diye sağolsun photoshop amca var. Klasik dönemden bir evet sadece bir motifi almış, lap diye ortaya koymuş ve dokutmuş. Birde kişisel sergi açmış. Yaptığına eser demeye dilim varmıyor. Yaptığı işe bakıyorum ve temel sanat adına bir şeyler arıyorum. Hani ritim, denge, boşluk, kontrast hareket filan var mı? Temel sanatın, tasarımın ögelerinden arkadaşın haberi yok. Yamuk yumuk bir dokuma ve ortada lap diye kopya bir tek motif. Bu nedir Allah aşkına? Bunlarla doçentlik sergisinden geçen insanlar tanıyorum ben.

Konuşunca da mangalda kül bırakmayız hani. Ya bunun en doğrusunu, en güzelin zaten Türk kadını 3000 yıldır üretiyor. Arkadaşımız gitmiş feşmekanca yüzyılda dokunmuş bir halıdaki tek bir objeyi almış aynen dokumuş. Üstelik orijinalinde bir estetik var. Bir tasarım var. Bir renk uyumu var. Dokumasında teknik mükemmellik var. Ne oldu? E ben kişisel sergi açtım. E işte yök'ün kriterlerini de yerine getirdim. Çok iyi. Tebrikler.

4. Şimdi bu alanda yapılan tezleri de anlamakta bazen zorlanıyorum. Evet katalog tarzı tez olur mu? Olur. Ha orijinal eserler bulmuşsundur. Ele alınmamıştır. Gelecek kuşaklara ciddi bir tez ile aktarılmalıdır bunlar. Bu kataloglama yüksek lisans tezi ise eyvallah. Ama doktora farklıdır. Sonuç kısmında bilim-sanat dünyasına somut bir veri ortaya koyman lazım. Şimdi 20-30, 40-50 tane her neyse fotoğraf çek, altlarına gözlem fişi yaz. Başına araştırmanın amacı, önemi, sınırları, eh arkaya da bir sonuç ekle al sana tez. Ne oldun sen? Doktor oldum. Şimdi bu doktorun önüne bir eski halı ya da kilim koyalım ve soralım: kaçıncı yüzyıl? Hangi yöre? Doğal boyamı? Cevap yok… O zaman sorarlar adama nasıl doktorsun? Daha vahimini söyleyeyim sizlere. Ben bu ülkede 3000 senedir Türk kadınının sıradan bir iş olarak yaptığı çözgü Allah'ın çözgüsünü, çözgü ya çözgüyü bilmeyen, çözemeyen doçentler tanıyorum. Burada meselemiz kim o? Hangi doçent? Meselesi değil. Meselemiz kişiler değil. Meselemiz ortadaki hata. Bergama halısının kalitesi ne? Milas halısının çözgü ipliği kaç numara? Bilmeyenlerle dolu piyasa. Yapmayın…

5. Bu sorunlar sadece dokuma alanında mı? Hayır. Ulvi bir sanat olan Hat sanatına bakalım ki gelenekli sanatlarda tezhip ve özellikle de hat ayrı bir yere sahiptir. Şimdi meşk etmemiş adam, almış eline kamışı, ne kamışı şimdi hazır kalemlerde var. Ne cüret, ne cüret aman Allah'ım. Ben hattat ya da müzzehip değilim. Lakin görüyorum. İstifdeki elife bakıyorsun bütün eliflerin zülfesi aynı, ayınların kaşı hepsinde aynı. Bildiğim kadarıyla zamanın dev üstatları olan Şeyh Hamdullah, Hafız Osman vs bunu yapamamış. Ama bizim arkadaş yapmış. Alkış yani. Nasıl yaptı ben size söyleyeyim. Feşmekan üstadın istifini al. Nasılsa Google amca da üstatların istifleri var. Scanner teyzede de bu istifi tara. Oradan elifi al. Sonra kopyala yapıştır, kopyala yapıştır ve al sana hat levha…

Kusura bakmayın da ben feşmekanca fakültede üstatların istifini alıp ömrü billah hattın yanından geçmemiş, hatta hat nedir bilmeyen ama öğrencilerine işte kumaş üzerine filan ışıklı masada kopyalatıp keçe kalemle hat yazdırmaya kalkan cahil, cühelaları biliyorum bu memlekette. İşte bu cüretsiz kafayla mezun olanların piyasadaki cüretsizlikleri ise sınır tanımaz oldu. Örnek mi istiyorsunuz? Buyrun.

Şimdi size bir fotoğraf göstermek istiyorum. Bu yurtdışında bir etkinlikten. Sosyal medyada tesadüfen rastladım. Arkadaşımızı da şahsen tanımam. Eleştirim şahıslara bağlı olmadığı için gerek etkinliğin adını gerekse bu arkadaşımızın adını ve yüzünü rencide etmemek adına fotoğrafta sildim. Çünkü benim derdim şahıslar değil, yanlışlardır. Şimdi bakar mısınız fotoğrafa sağ altta ne yazıyor. Ahşap yakma sanatı. İngilizcesini de yazmış kendince. Kendince diyorum. Oraya photography workshop yazmış. Ama yazdığının Türkçesi ahşap yakma sanatı değil. Fotoğraf Atölyesi ya da fotoğraf atölye çalışması. Bu arkadaşın o müthiş ingilizcesi de bizi ilgilendirmiyor. Bizi ilgilendiren tarafı "AHŞAP YAKMA SANATI" ibaresidir. Allah aşkına ahşap yakma diye bir sanat var da ben mi bilmiyorum? Birisi beni uyarsın. Yahu benim bildiğim ahşap sanatı vardır. Bunun içinde kündekâri, ajur, kafes gibi teknikler vardır. Bu ahşap yakma nedir? Bu neyin sanatıdır? Bu olsa olsa sadece

bir teknik olabilir ki bence teknik midir? Bunu da ayrıca tartışmalıyız? Çünkü oradan buradan aşırdığı deseni karbon kağıdı ile ahşap yüzeye kopyalıyor ve elektrikle ısınan metal bir aletin ucunu konturlar üzerinde gezdirerek ahşabı yakıyor. Yaptığı bu işte.

İçimi acıtan en önemli sorun ise şu: Yahu orada bir sürü akademisyen var. Birisi de çıkıp o ahşapla bu yanlışı yapanların ağzının üstüne vurmuyor. “Sen ne ahşap yakma sanatından bahsediyorsun kardeşim” demiyor. Rahmetli Örcün hocamı şimdi daha iyi anlıyorum. Daha çok yokluğunu hissediyorum. Sıkıysa birisi bu hatayı Örcün hocanın sağlığında yapaydı ya.

Şimdi bu ahşap yakma yapan arkadaşın adını da yemin billah hatırlamıyorum. Beni de ilgilendirmiyor. Bu arkadaş lisans eğitimi veren bir Güzel Sanatlar Fakültesi’nde öğretim görevlisiymiş. Bu x fakültesinden mezun olacak çocuklar için bir boş zamanımda ağlayacağım. Hoş şimdi yine söylüyorum ki kişilerle işim yok. Şimdi bu x, y, z örnek kişilerini çoğaltabilirim.

Bir fotoğraf daha göstermek istiyorum ki, düzenleyen kurumu ve katılımcı isimlerini rencide etmemek adına ben gizledim. Çünkü kimin yaptığı önemli değil. İsimlerle işimiz yok. Şimdi bu afişe dikkatli bakın. Bilmem kaçıncısı yapılıyormuş yani demek ki geleneksel hale gelmiş bile bu garip olay. Şimdi hüsnü hat olayı tamam da güzel yazı sanatı nedir? Kaligrafik yazı yazmadan bahsediyor herhalde. Hüsn-ü hat zaten bunu kapsıyor. Kalın keçeli kalemle yazı yazmak sanat mıdır? Kitre bebek sanatçısı ya da kitre bebek sanatı nedir Allah aşkına?

Bir başka fotoğraf göstereyim. Bir afiş. Bu afişe ne demeli? Siz karar verin. Ya hakikaten soruyorum. Deri Kat’ı sanatı nedir? Cam üfleme sanatı ne ola peki? Sıkı durun yumurta kabuğu boyama sanatı ne yahu? Ve ahşap dağlama sanatı var burada da. Birinde ahşap yakma sanatı bunda da ahşap dağlama sanatı…

Benim vicdanım sızlıyor. Siz rahat mısınız? Bunu da sizlere sormak istiyorum.

6. Peki birde bu ‘Kültür Bakanlığı Sanatçısı’ ünvanı var. Bakıyorum da herkes bu ünvan ile konuşuyor. Resmi anlamda sanatçı kanunla tanımlanmıştır. İşte ülkemizde bildiğim kadarıyla sadece ve sadece "devlet sanatçısı" ünvanı var. Onun da şartları malum.

Arkadaşlar kimse, kimseyi kandırmasın. Bakanlığın, “Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcılarının Tespit ve Kayıt İşlemleri" hakkında bir yönergesi var. Bu yönergeye göre KAYBOLMAYA YÜZ TUTMUŞ el sanatları ile alakalı ZENAATKÂRLARIna, geleneksel el sanatkârlarına, halk müziği mahalli sanatçılarına, halk ozanları (âşıkları) ve şairlerine verilen bir TANITIM KARTI bu sadece. Bu saydığım kimseler, ürünleri, çalışırken çekilmiş video kayıtları vs ile başvuru yaptığı takdirde kurul değerlendirmesi ile bir kimlik kartı alıyorlar. Yani bakanlık bu kimseleri bir kurul denetimi ile tespit edip KAYIT ALTINA alıyor sadece.

Yani bakanlık tanıtım kartı veriyor. Kültür Bakanlığı Sanatçısı ÜNVANI vermiyor. Çünkü böyle bir unvan yok.

Birde koca koca akademisyenler başvurmuyor mu buna ki komik oluyor bu durum. Birde övünç kaynağı gibi akademisyenler, gerçekte olmayan bu ünvanı kullanıyor ki daha da komik oluyor. Yahu kaybolmaya yüz tutmuş bir geleneksel sanat ustası mısın? Yoksa devletten maaş alan akademisyen misin?

Ustalık kayıt belgesini KÜLTÜR BAKANLIĞI SANATÇISI ünvanı olarak kullanınca ne oluyor? Bunu da anlamış değilim. Ne yani Kültür Bakanlığı Sanatçısıyım denilince fazladan itibar mı görülüyor? Anlamadım... Şimdi bunları

söyleyen düz adamlara vuruyorlar bu memlekette. Bu yamuk yumuklukları yapanlara da unvanları bol keseden dağıtıyorlar ve kimse kafalarına filan da vurmuyor. Yani nedense yamuk olana kimse dokunmuyor. Dik durana ise ha babam vurmaya kalkıyorlar.

Bence sanattan önce, sanatçının ruhu vardır. Sanatı da bu ruh oluşturur. Sanatçı, duygu dünyası yanında ruh ve ihtiyaçlardan doğmuş bir âleme de biçim verir. Sanatçı herkese benzemez. O duyar ve duyurur. O, temizleyen, yükselten insandır. Ben diyorum ki: Benim bunları temizlemeye gücüm yetmiyor. Lütfen siz temizleyin.

Sanatçı, kelimenin en gerçek anlamı ile özgür olan insandır. Her yeni bilgi, sezgi ile başladığı için, sanatçı, bilginin ve filozofun daima önünde yürür. Çünkü sanatçının görevi; bilgiyi aşarak, hayatı ve evreni saran sırrı, yani Yüce Yaradan'ı aramaktır. Sanatçı, görmediğimizi görerek, sonra bize göstererek, çizgilerin, renklerin ve biçimlerin büyülü dilini bize öğreterek, tabiatı güzelleştirir. Sanatçı toplumu yansıttığı orantıda değer kazanır ve ben sanatçıyım demekle sanatçı O LUN MAZ.

İşte Türk insanının binlerce yıldır ahilik, lonca, icazet gibi yollarla yaptığı bu kadim sanatların, bugünkü bir kısım güya icracılarına ve halimize kısaca altı madde ile dikkat çekmek istedim. Yoksa hiç ama hiç kimsenin şahsıyla, a ya da b ismiyle bir problemimiz yok. Bizi bilenler bilir. Ahmet Efendi hipodromunda yalnızca bizim at koşuyor. Kimseyle afedersiniz kimseyle yarışımız falan da yok. Osman hocanın meşhur bir kelamı var. Biz kimin ne dediğine değil işimize bakarız.

Engin hoşgörünüze sığınarak şurada hazır biz bizeyken kısa bir özeleştiri yapmaya çalıştım. Dediğim gibi maksadım asla şahıslar, isimler değildir. Kimseyi incitmek hiç değildir. Ve lütfen şimdi sizlerle karar verelim birlikte. Bu kitch, bu yanlış işlere seyirci kalmaya devam edecekmiyiz? Etmeyeceksek lütfen çözüm yollarını belirleyip, harekete geçelim. Daha söylenecek çok kelam var ama sabrınızı zorlamak istemiyorum.

Kısaca kongremizi de değerlendirirsek. Değerli hocalarım söylenecekleri söylediler. Tekrar etmeye gerek yok. Ama bu kongre serilerinin başından beri içerisinde olan birisi olarak söyleyebilirim ki her yıl kendimizi aşıyoruz. Kaynak gösterme, atıf meselesi çok önemli. Nesrin ve Osman hocama katılıyorum. Özet genişletilmiş istenecek bundan sonra.

Yüz altmış bilim adamı ve sanat adamını burada ağırlamaya çalıştık. İki sergiye de ev sahipliği yaptık. Kusurumuz olduysa kastımız olmadığını bilin, haklarınızı helal edin. Yurt içi ve yurt dışından gelen tüm misafirlerimiz değerli bilgi birikimlerini bizimle paylaştıkları için teşekkür ediyorum. Büyükşehir Belediye Başkanımıza, Selçuk üniversitesi değerli Rektörü Prof. Dr. Mustafa ŞAHİN hocama, Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı ve Dekan Yardımcısına, Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümüne, Müze Müdürümüz Hasan YAŞAR bey ve ekibine, görevli öğrencilerimize emeği olan herkese ayrı ayrı teşekkür ediyorum.

Prof. Aysen SOYSALDI:

Ahmet hocaya teşekkür ediyoruz. Şimdi geleneksel Türk sanatlarını adlandırmada sorunlar var. Evet son zamanlarda herkesin bir öğrenme hevesi var. Bu güzel. Ancak arkadaşlarımızın bir mesleki eğitim seminerine ihtiyacı var. Şimdi tabi terminolojiye hakim olmak lazım.

Ahmet AYTAÇ hocamın söylediği gibi Kültür Bakanlığı ustalık belgesi meselesi de düzeltilmelidir. Çavdar sapından halk eseri ürünler yapıyorum bana belge verindiye gelenler oluyor.

Son olarak Yaşar hocamıza söz veriyorum. Hocam buyrun.

Dr. Yaşar ERDEMİR:

Demin Ahmet AYTAÇ hocamı dinleyince ne kadar da dertliymiş, kendi kendime hayıflandım. Anlaşılan o ki bu derdi herhalde beraber konuşarak halledeceğiz. Eğer normal sıradan bir insan olsaydık bu olayları tartışmazdık. Düşündüklerimizde ortaya koymazdık. Dolayısıyla bunların tartışılmasını ben doğru buluyorum. Çünkü bu tartışmalar eminim ki her gelen sene üzerine biraz daha bir şeyler katıyor. Önceki yıllardaki toplantılarımızla bugün olan toplantımıza baktığımız zaman, bildirilerde kademe kademe bir süzgeçten geçirilmeli olduğunu gördüm. Bu konuşmaların sayesinde gittikçe bilimsel çalışmaların yükselmekte olduğunu gördüm.

Anlaşılmayan başlıklar diye bende değineyim başlıkları özellikle bazen olayların içeriği çok iyi anlaşılamasın diye biraz daha entelektüellik uğruna galiba böyle başlıklar koyarak içini doldurmakta sıkıntı çeken hocalar olduğunu da bu toplantılarda gördüm. Sabahleyin erken saatte Kültür Bakanlığı'nın toplantısındaydım. Olaylar çakıştığı için söylüyorum Konya Beyşehir Sarayının, Konya Kalesinin Mevlana Müzesindeki kalemislerinin ve çinilerin restorasyonuyla ilgili uzun süren 4 saatlik bir toplantıydı. Buna benzer konuları benzeştirip bende dile getirdim.

Bundan 10 yıl kadar önceydi Konya Envanterini çıkarıyorduk ve yolun başlangıcındaydık. Konya da bir ekibin başındaydım. Konya valiliği adına bir cami de araştırma yapacağım. Resmi yazımız var. Ayrıca Cumhurbaşkanlığı'nın da resmi yazısı var. Camiye girerken imamı gördüm hocam böyle böyle bir araştırma yapıyoruz camiye girip resim çekebilir miyiz, camiyle ilgili gözlemlerimizi yapabilir miyiz? Hayır, giremezsiniz dedi. Niye giremiyoruz. Ben sizi koymam dedi ve ben valiliğin emiri var dedim. Ben valiyi tanımam dedi. Cumhurbaşkanının izni var dedim. Ben onu da tanımam dedi. Kimi tanırsın dedim. Ben müftüyü tanırım dedi. Şimdi oradan hışımla çıktım valinin özel kalemine bende koşa koşa gittim. Vali yok. Bu işlere bakan vali yardımcısı var. Beni görünce gel hocam gel bir çay içelim dedi. İyi dedim olayı anlattım. İmamı aramış, ertesi gün 100 metre önde o imam ceketini iliklemiş hocam gel buyar bak. Mübarek dedim keşke iş dedim buraya gelmeseydi. Hocam dedi ne yapayım biz de yetiştiremiyoruz. Bu da burada galiba bu sıkıntıları, bu olayları, bu insanları yetiştiren bizler biz hocalar değil miyiz? Galiba biraz kendimizde de sıkıntı yok mu? Ben bu konuda başka yorum yapmayacağım.

Biz Konya da ev sahibi olarak, eksiklerimiz hatalarımız olmuş olabilir, bilerek değil ama bilmeden. Hani bir söz var gelişiniz güle güle gidişiniz güle güle diye. Şimdi yıllardan beri söylediğim böyle bir kongreyi böyle bir istikrarlı böyle bir sempozyumu yapan başka bir üniversite, başka bir araştırma merkezi başka bir enstitü yok. Varsa buyursun söylesin. Bu bakımdan Osman Hocanın başkan olarak, sekreterliğini yürüten Ahmet AYTAÇ Hocanın emeklerinin ödenemeyeceğini bir kez daha söyleyelim. Ben söyleyeyimde siz eleştirinizi yine yapın.

Şimdi Ekrem AYVERDİ'nin bir sözü var Osmanlı mimarisini en iyi yapan muhteşem bir kent yapan ama ömrü vefa etmeyen bir yazarımızdır. Biraz önce görsel üzerinde söylediğinizde onun bir sözü var "Resmin ifadesi kalemden

güçlüdür". Ne kadar yazarsa yazsın ne kadar çizerse çizsin herkes onu güzel resimlerle, sahaya inerek gözlemlerinizi ortaya koyarak taçlandırmasanız yazdığınız yazının da Ekrem Hakkı Ayverdi'nin sözüne gelmiş olursunuz. Birde benim lafım "insanlar gördükleriyle karşılanır birikimleriyle ağırlanır". Yanılmıyorsam Hz. Mevlana'nın bir sözü. Dolayısıyla güzel metin hazırlayanlar, güzel bildiri sunanlar ve bildiri sunanlar kamuoyunda böyle bir kenarda durmuyor. Dolayısı ile izleyicilerimiz bu kongrenin ne kadar güzel gittiğini de gözlemleye biliyoruz. Bu bakımdan iyiye doğru gidiyoruz. Gideceğiz tabi hoş geldiniz sefalar getirdiniz. Bundan sonraki kongrelerimizde emekli bir hoca olsam da bu işin içinde olan bir hoca olarak yine sizleri bekleyeceğim. Hepinize bende saygılar, sevgiler sunuyorum.

Prof. Aysen SOYSALDI:

Nesrin hocam buyurun.

Prof. Nesrin ÖNLÜ:

Ben tüm oturumları dinlemeye çalıştım. Bence sempozyumlarda sunulan bildirilerin sempozyum sonrasında da hakeme gitmesi lazım. Bu bizi daha doğruya götürür.

Sempozyum konuları belli. Buada da Türk sanatı, tarihi, folkloru vardı. Konu dışına çıkmamak lazım. Başlık ve içerik uyumuna dikkat edilmeli. Bir araştırma konusu aktarıyorsak mutlaka alana gidilmelidir. Günümüzde durum tespiti için alana gitmek şarttır. Kaynak alandadır. Birde bu manipülasyon meselesi var ki Anlam kayması yaşamamak lazım.

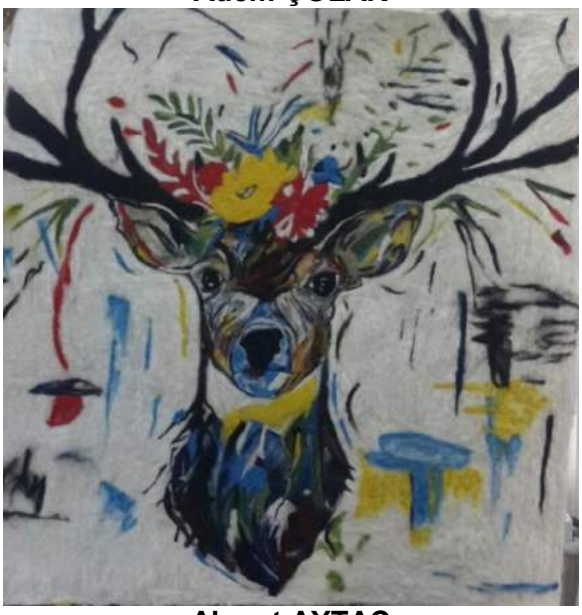
Bildiri müracaatlarında da genişletilmiş özet istenmeli mutlaka. En başarılı bildiri ödülü gibi bir teşvikde düşünülebilir.

Ben burada olmaktan çok mutlu oldum. Emek verenlere başta Ahmet AYTAÇ hocam olmak üzere teşekkür ediyorum.

Prof. Aysen SOYSALDI:

Etkinliğimiz son bulmuştur. Teşekkürler.

Adem ÇOLAK



Ahmet AYTAÇ



Ahmet DALKIRAN



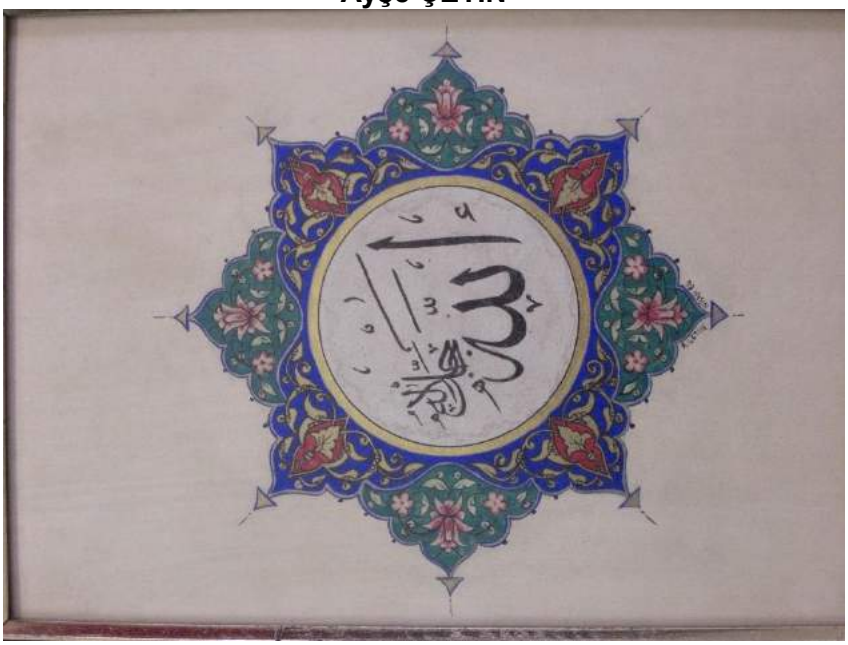
Ahmet Fatih ÖZMEN



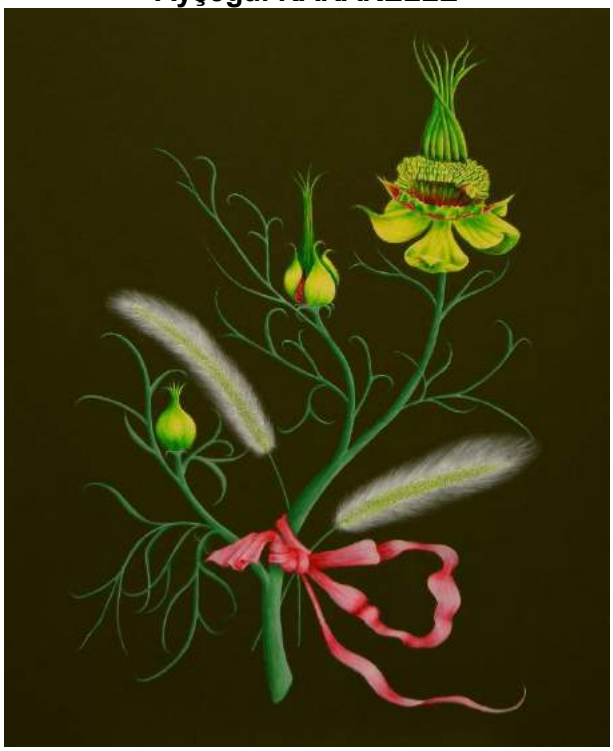
Aybige DEMİRCİ ŞENGAL



Ayşe ÇETİN



Ayşegül KARAKELLE



Ayşegül KOYUNCU OKCA



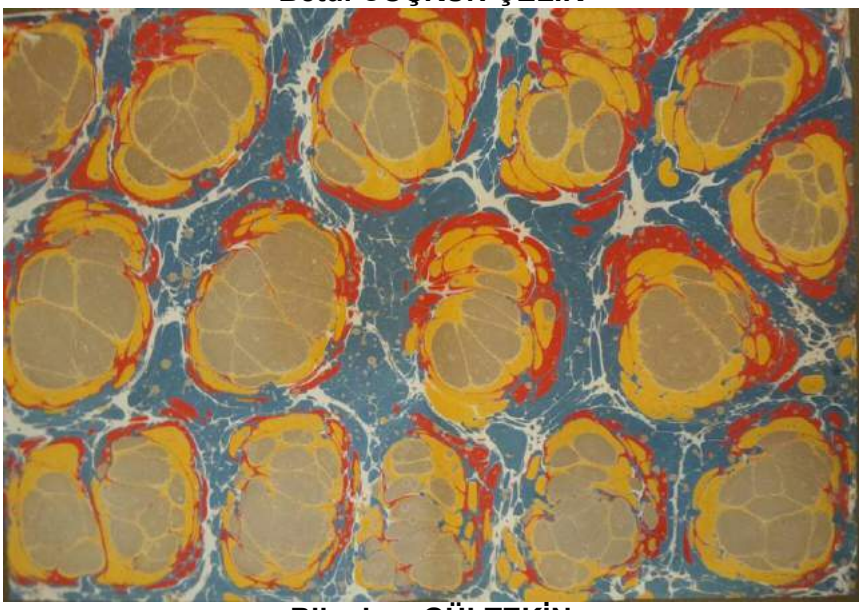
Ayşegül ŞAHİN



Berna AYBARTÜRK



Betül COŞKUN ÇELİK



Bilgehan GÜLTEKİN



Binnaz ER



B. Ruhsar KAVASOĞLU



Çetin ÇELEBİ



Dilber YILDIZ



Elif KUÇ



Erdem ÜNVER



Esra BEKİROĞLU



Evrim KABUKÇU



Fatma NEMUTLU



F. Aybike AYTAÇ



F. Emel ERTÜRK



Fatıma ATMACA



Fatoş Neslihan ARĞUN



Figen ÖZEREN



Filiz Nurhan ÖLMEZ



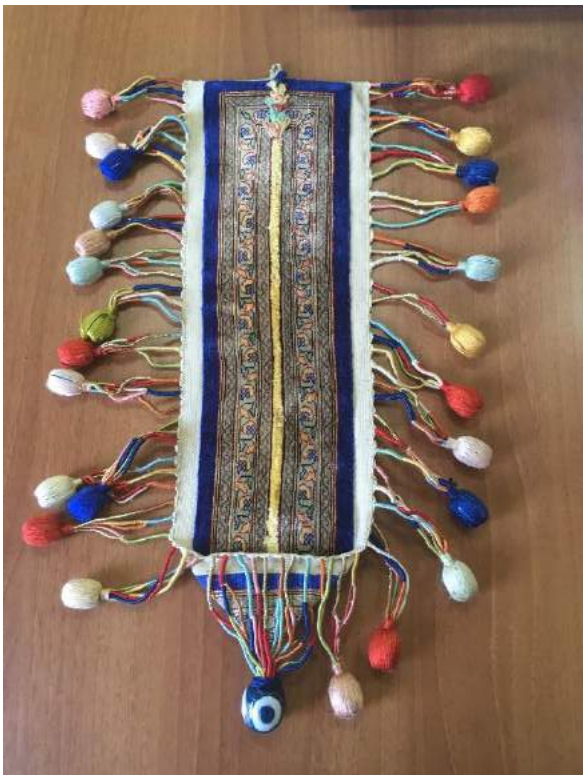
Fuzuli SUMAN



Gülay SOLMAZ



H. Feriha AKPINARLI



H. İbrahim ÇAKIR



H. Sinem ŞANLI



Hakan PEHLİVAN



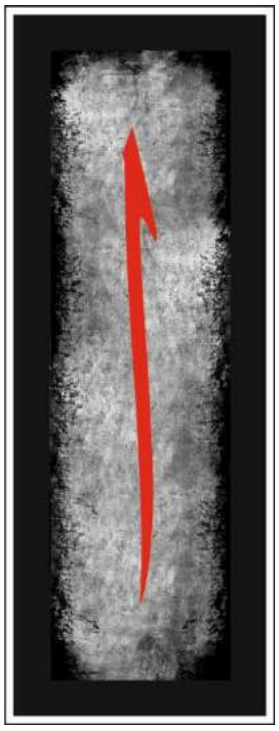
Hande Ayşegül ÖZDEMİR



Hande KILIÇARSLAN



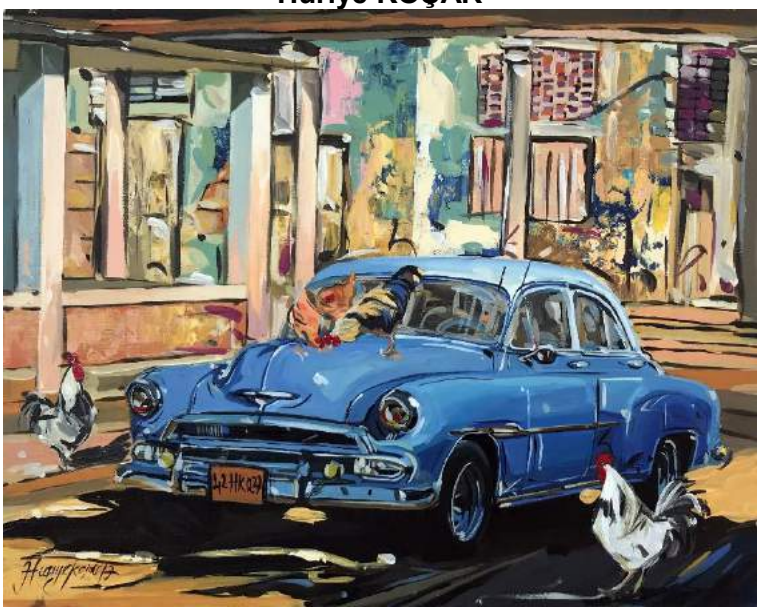
Hasan KORKMAZ



Hatice ÇUHADAR



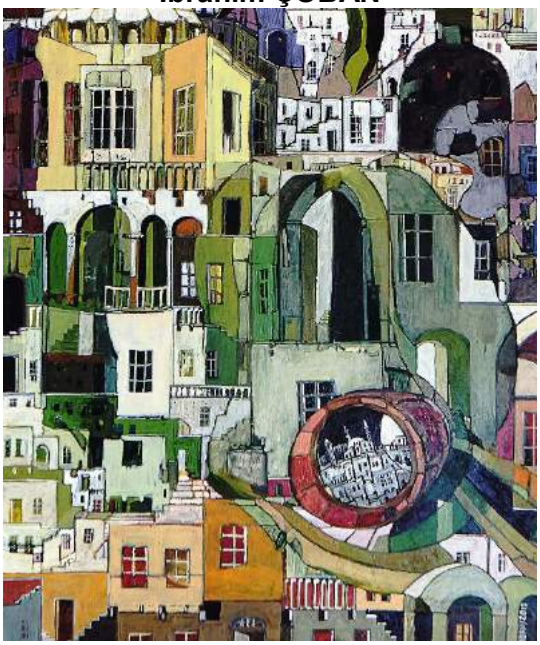
Huriye KOŞAR



Itır TOKDEMİR ÖZÜDOĞRU



İbrahim ÇOBAN



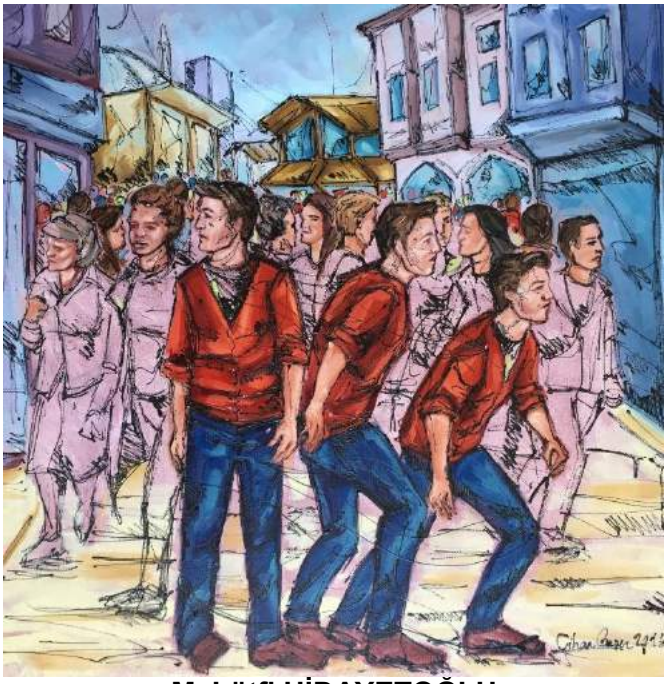
Kadir ERTÜRK



Levent MERCİN



M. Cihan GEZEN



M. Lütfi HİDAYETOĞLU



Melike Nur UZUNOĞLU



Meltem GÖKSEL



Menekşe SAKARYA



Merve DÜZAĞAÇ ÇOLAK



Mine ÖZTÜRK



Muazzez ÇAKIR AYDIN



Muteber BURUNSUZ



Mutluhan TAŞ



Müşerref ÇAKIR



Müjgan EMRE



N. Rengin OYMAN



Nazan ÖZCAN



Ö. Oytun ONUR



Ömür KOÇ



Özlem KAYA



Pınar DAŞCI



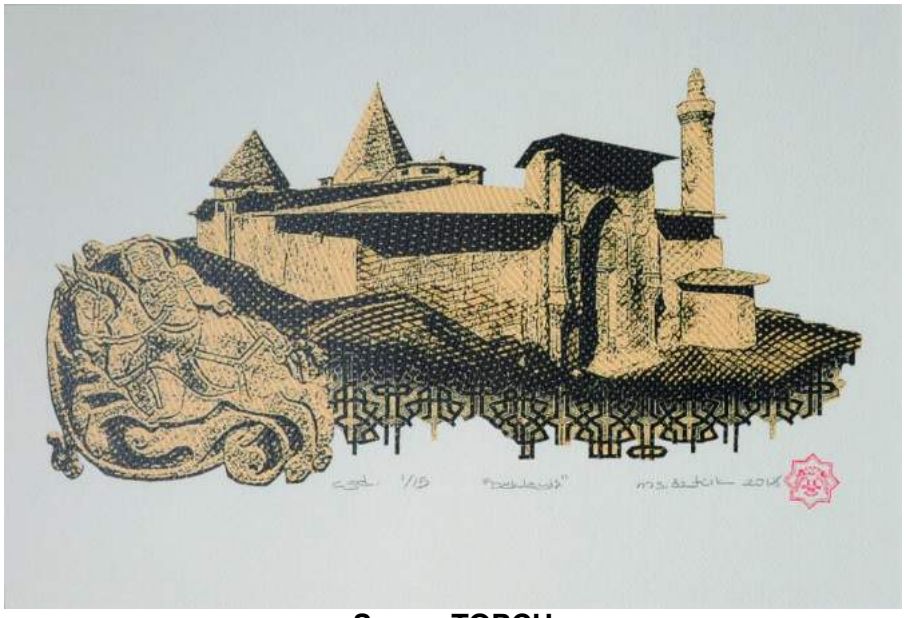
Rasim SOYLU



Safiye SARI



Sami ÖZTÜRK



Semra TOPÇU



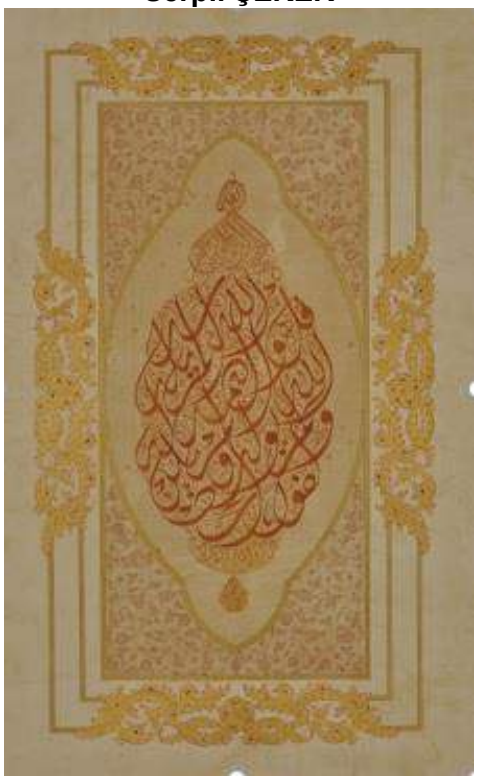
Serap YILDIZ İLDEN



Serkan TÜRKYILMAZ



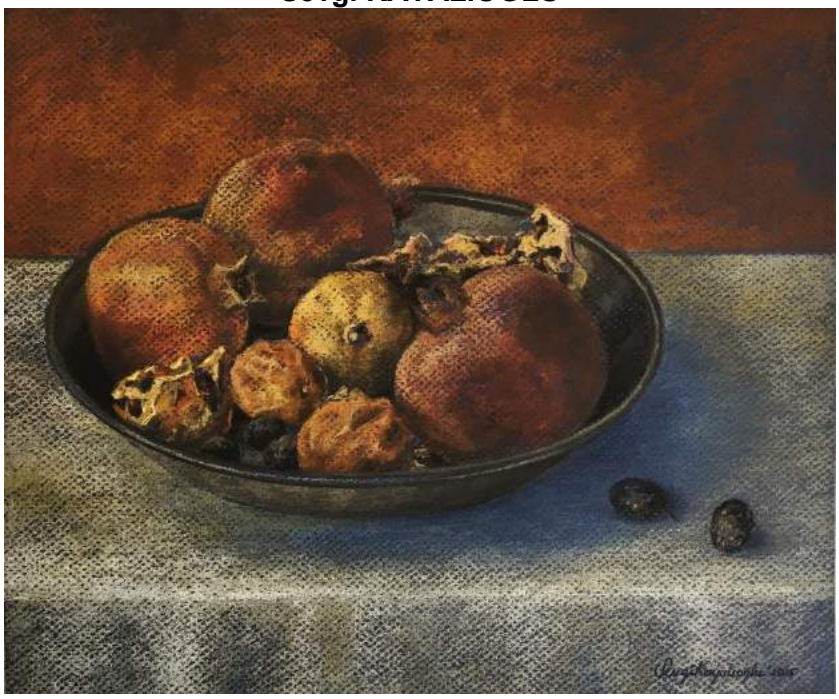
Serpil ŞEKER



Servet AKAR



Sevgi KAYALIOĞLU



Şenay AYTAÇ



Taner DİZEL



Tuba GÜLTEKİN



Ufuk ÖREN



Ümmü Seda KAYNAR



Yıldız GENÇ



ULUSLARARASI GEÇMİŞİN İZLERİ DAVETLİ SERGİ



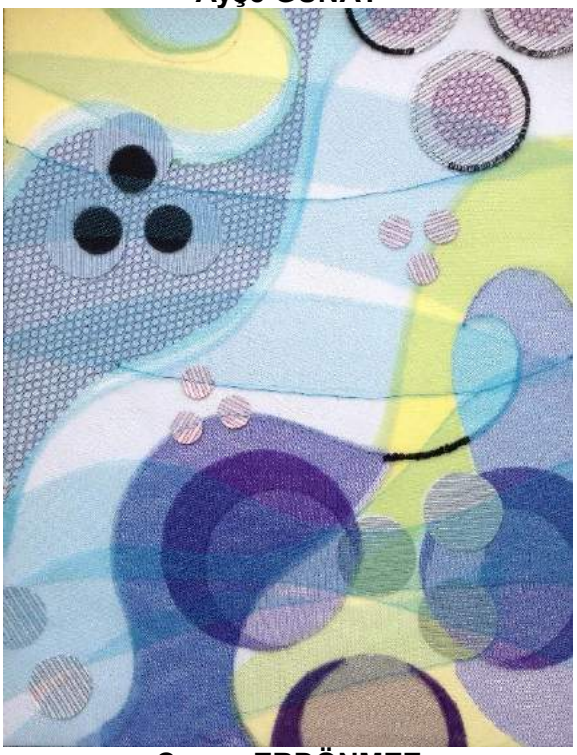
Ahmet AYTAÇ



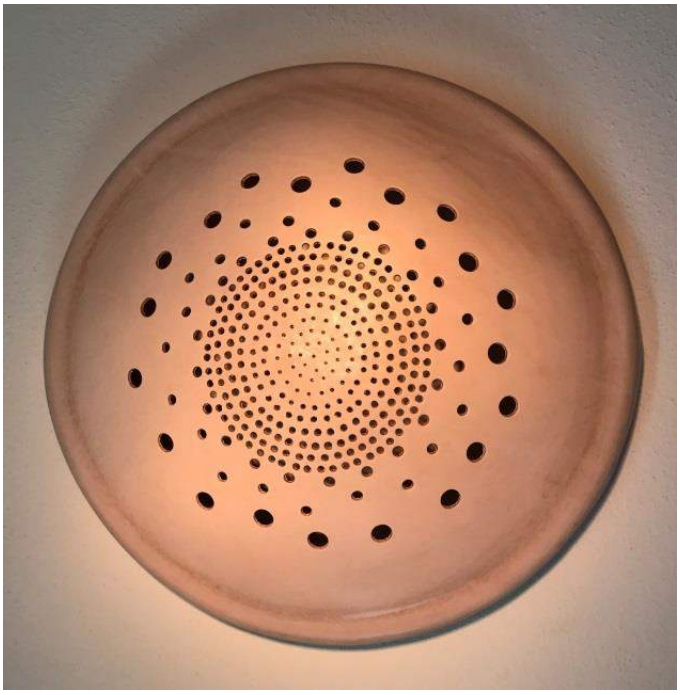
Ahmet DALKIRAN



Ayşe GÜNAY



Canan ERDÖNMEZ



Dilek OĞUZOĞLU



Dimitri AYOĞLU



Elhan GANİYEV



Ezgi GÖKÇE



Filiz ADIGÜZEL TOPRAK



Füsun ÖZPULAT



Gülşen Şefika BERBER



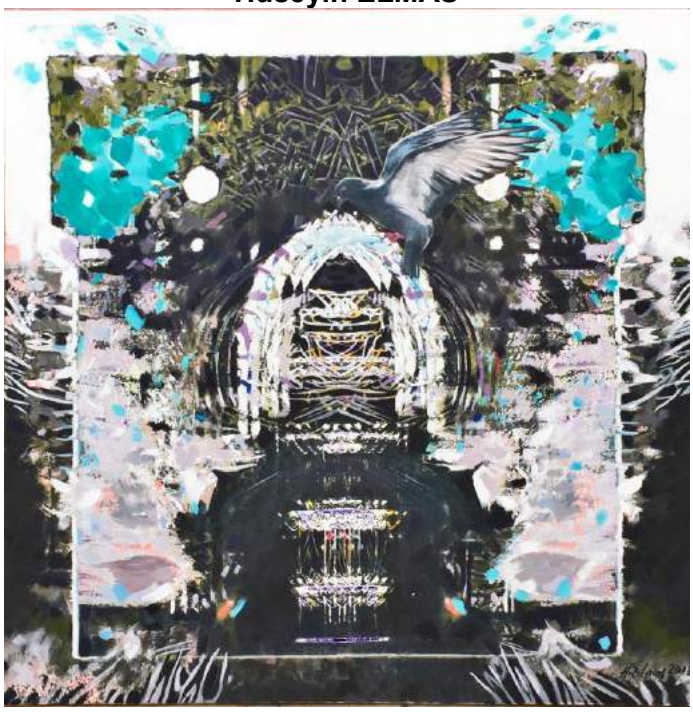
Halit YABALAK



Hatice HARMANKAYA



Hüseyin ELMAS



Mamed RAHİMOV



Meliha YILMAZ



Meltem DEMİRCİ KATRANCI



Mihail ARABACI



Mustafa KULA



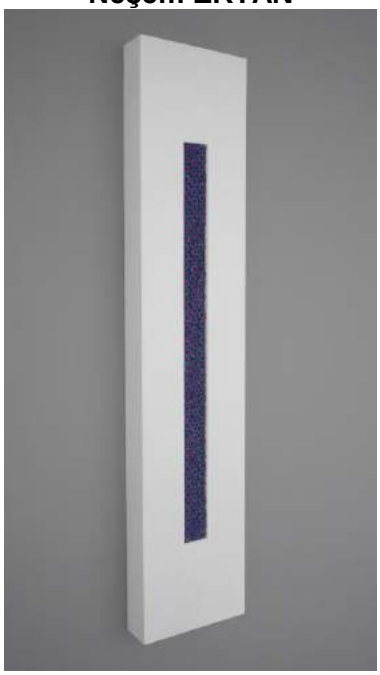
Necmettin YAĞCI



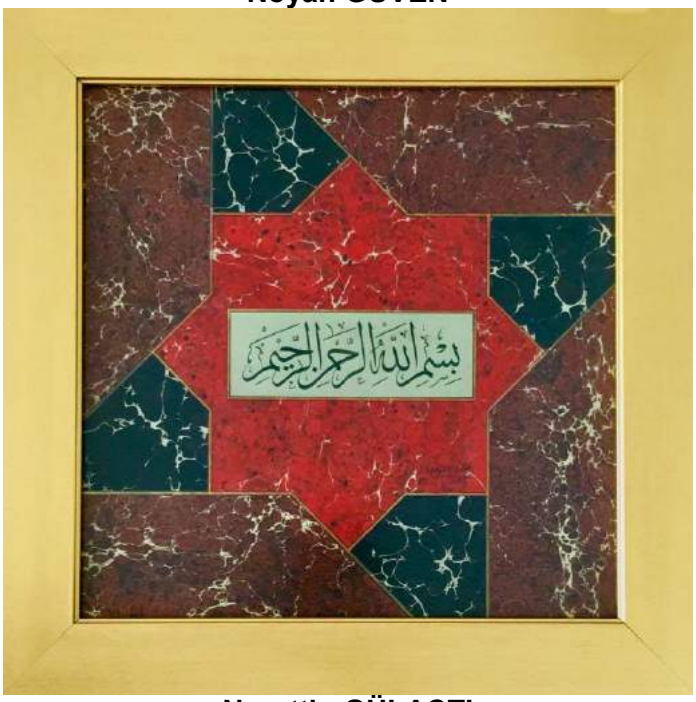
Nesrin ÖNLÜ



Neşem ERTAN



Noyan GÜVEN



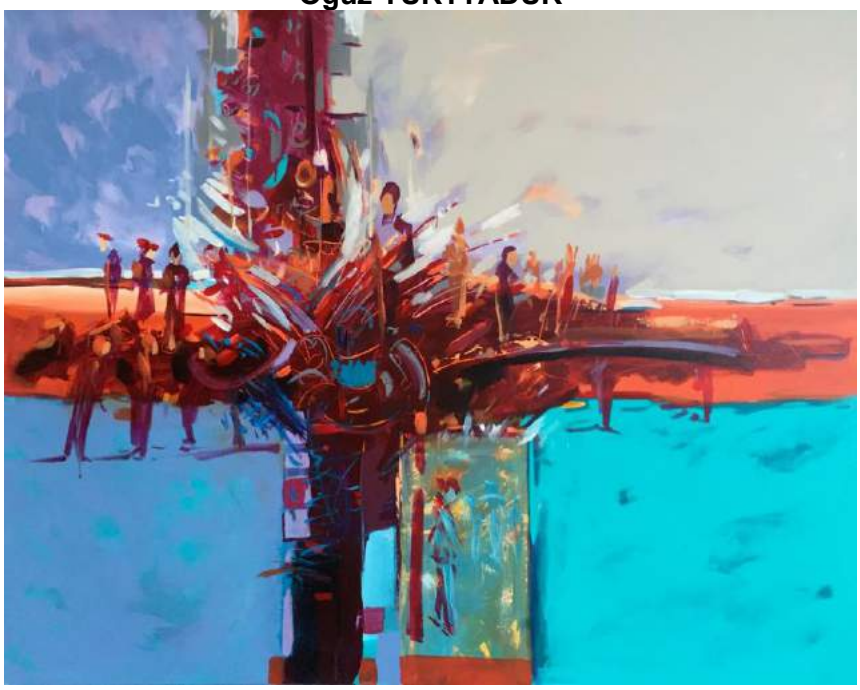
Nurettin GÜLAÇTI



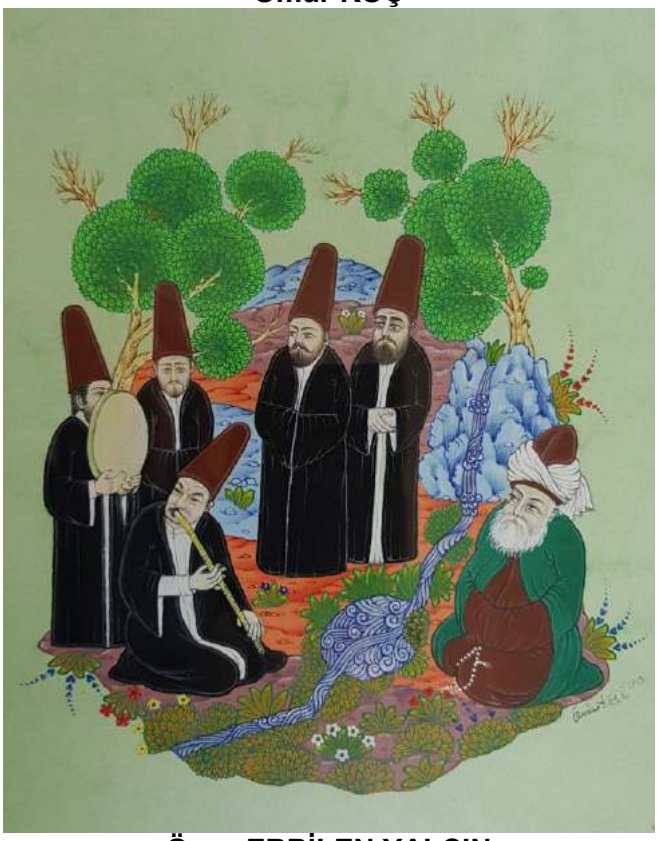
Oğuz DİLMAÇ



Oğuz YURTTADUR



Ömür KOÇ



Özge ERBİLEN YALÇIN



Pelin DEMİRTAŞ DİKMEN



Ruhi KONAK



Sedef ACAR



Serap YANGIN BUYURGAN



Serkan İLDEN

