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

Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi

Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi

İzmir Demokrasi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi

Selçuk Üniversitesi Türk El Sanatları Arş. ve Uyg. Merkezi

Ege ART

# IX. ULUSLARARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ/SANAT ETKİNLİKLERİ

## IX. INTERNATIONAL TURKIC ART, HISTORY and FOLKLORE CONGRESS / ART ACTIVITIES

Editör: Ahmet AYTAÇ

BAYINDIR BELEDİYESİ

28-29 Eylül (September) 2017
Bayındır/İzmir

EGE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi

KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi

İZMİR DEMOKRASİ ÜNİVERSİTESİ
Mimarlık Fakültesi

SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Türk El Sanatları Arş. ve Uyg. Merkezi

# Ege ART

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

## IX. INTERNATIONAL
# TURKIC ART, HISTORY AND FOLKLORE CONGRESS / ART ACTIVITIES

**Editör: Ahmet AYTAÇ**

**28-29 Eylül (September) 2017-Bayındır/İzmir**

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

**Dizgi ve Baskı**
Anka Basım Yayın Ltd. Şti.

**Basım Tarihi:**
25.12.2017

**ISBN:**
978-975-448-221-8

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

# İÇİNDEKİLER

**Kongre Genel Sekreteri ve Sergi Küratörü Ahmet AYTAÇ'ın Açılış Konuşması** ..... XI
**Kongre Eş Başkanı Prof. Dr. Bilgehan GÜLTEKİN'in Açılış Konuşması** ..... XIII
**Kongre Eş Başkanı Prof. Dr. Osman KUNDURACI'nın Açılış Konuşması** ..... XV
**Kongre Eş Başkanı Prof. Dr. Ahmet KAÇAR'ın Açılış Konuşması** ..... XVII
**Bayındır Belediye Başkanı Dr. Ufuk SESLİ'nin Açılış Konuşması** ..... IXX
**İzmir Demokrasi Üniversitesi Rektörü Prof. Dr. Bedriye TUNÇSİPER'in Açılış Konuşması** ..... XXI

**Açılış Konuşması**

**Kamil İBRAHİMOV**, Bakü - İçeri Şehir'de Arkeoturizmin Gelişimi ..... 3
**Dilek ZERENLER,** Mitolojiden Gelen Ağıt: Niobe ..... 9

**1. Oturum**

**Hatice Feriha AKPINARLI, Pınar ARSLAN,** Dokumacılığın Yerel Kalkınma Projeleri İle Yaşatılması Örneği; Üzümlü Dastar Dokumaları ..... 17
**Olga RADOVA,** Gagauzların Kilim Ve Dokumalarında Eski Türklerin Tarihi Kültür İzleri ..... 23
**Ahmet AYTAÇ,** Özel Bir Koleksiyonda Yer Alan İran Menşeili Halıya Dair ..... 35
**Sevgi YÜKSEL UZUNÖZ,** Bursa'nın Orhaneli İlçesine Bağlı Dağ Köylerinden Sırıl Köyünde Bulunan Halı Ve Kilimler ..... 39
**Kemal YANMAZ,** Yöresel Boyarmadde Bitkilerin Renk İlişkisi ..... 47

**2. Oturum**

**Artegin SALAMZADE,** Models Of Division Into Periods Of The Turkic Art: Comparative Analysi ..... 55
**Nihan CANBAKAL ATAOĞLU,** Karadeniz Kırsal Mimarisinin İncisi ''Serander'' ..... 61
**Naci BAKIRCI, Mutluhan TAŞ,** İzmir Emir Sultan Türbesi'nin Teşhir Ve Tanzimi ..... 67
**Meltem Yağmur WALLACE, Aslı GÜNEŞ,** İzmir - Bayındır İlçesi Başlıca Tarihi Yapıların Varlığı Ve Durumu ..... 71
**Feyza DURMUŞLAR,** Assesment Of The Sıgnıfıcance Of Hıstorıcal Buıldıngs In Conservatıon Process ..... 75

**3. Oturum**

**Ahmet DALKIRAN, Ahmet Fatih ÖZMEN,** Dijital Baskı Teknolojilerinin Çağdaş Türk Resim Sanatındaki Yerine Dair: Burhan Doğançay Örneği ..... 79
**Nalan OKAN AKIN,** Kültür Bilincinin Oluşmasında Görsel Sanatlar Eğitiminin Katkısı ..... 85

**Köksal BİLİRDÖNMEZ,** Amerikan Yapımı Animasyon Film Ve Afişlerinin Türk Sinemasına Yansımaları ..... 91
**Ghonche GHOJOGHI,** The Investıgatıon Of The Ottoman Perıodıcal 'Mekteplılere Arkadaş' From The Illustratıon, Image And Contents Poınt ..... 99

**4. Oturum**

**A. Gülbün ONUR,** Obsession And Sense Of Belonging In Zeynep Oral's Five Minutes To Five ..... 109
**Sema Zafer SÜMER,** Kadınların Özgürlüğüne Adanmış Bir Ömür: Selma Rıza Ve Unutulan Romanı Uhuvvet ..... 111
**Sıtkı AKARSU,** Kastamonu'da Bir Kültür Adamı: Karayılan (Mahir Dağlı) ..... 121

**5. Oturum**

**Mehmet IŞIK, Emrah ÖZDEMİR,** Türk Sineması'nda Kore Savaşı'nı Konu Alan Filmlerde İdeoloji Ve Özne..... 127
**Funda MASDAR KARA,** Fatih Akın Sinemasında Türk Kültürünün Yansıma Biçimleri ..... 133
**Memet Ali ZEREN,** 19. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Örneği: "Dişi Horoz" Oyunu Kostüm Tasarım Ve Uygulamaları ..... 139

**6. Oturum**

**Emine KOCA, Zeynep KIRKINCIOĞLU,** Uşak İli Kadın Giyim-Kuşamında Kullanılan Başlıkların Biçim Ve İşlev Bağlamında İncelenmesi ..... 143
**Beyhan PAMUK,** Evliya Çelebi Seyahatnamesi Tasvirlerinde 17. Yüzyıl Halk Giyim Kuşam Biçimleri (Kütahya, Afyon, Manisa, Uşak İli Örnekleri) ..... 153
**Selda KOZBEKÇİ AYRANPINAR,** Çağdaş Tekstil Sanatında Aplike Tekniği ..... 159
**Gülseren HAYLAMAZ,** Bergama Müzesi'nde Bulunan Entari Ve Bindallı Örneklerinde Tesbit Edilen Model Uygulama Teknikleri ..... 165
**Elif KURTULDU, Neslihan YAŞAR,** Dokuma Tekniği İle Piliselendirilmiş Kumaşlarda Estetik Etkiler Ve Yenilikçi Yaklaşımlar ..... 171

**7. Oturum**

**Elmira JAFAROVA ,**Medieval Tovn In The Sistem Of Muslim (Islamic) Culture ..... 181
**Ezgi DENİZASLANI,** Kars İli-Ani Antik Şehrinde Bulunan Mimari Bezeme Unsurlarında Hayvan Motiflerinin Üslup Ve Mitolojik Açıdan İncelenmesi..... 185
***Necat ÇETİN,*** Bayındır Köylerindeki Osmanlı Dönemi Cami Ve Çeşme Kitabeleri..... 187

## 8. Oturum

**Ruhi KONAK, Mine DİLBER ,**Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi'nde Korunan 16 Ve 17. Yüzyıl'a Ait Bazı El Yazması Eserlerin Tezyinat Bakımından İncelenmesi ..... 207
**Muhammet BİLGEN, İrem Çalışıcı PALA,** Kastamonu Küre Hoca Şemseddin Camii Çinileri Ve Koruma Onarım Önerisi..... 217
**İ. M. V. Noyan GÜVEN, Muhammet BİLGEN,** Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesinde Bulunan 37 Hk 4214 Envanter Numaralı Albümün Kitap Sanatları Açısından İncelenmesi..... 229

## 9. Oturum

**Pelin DEMİRTAŞ DİKMEN,** Moğol Kültüründe Takı Ve Aksesuarların Çözümlenmesi..... 237
**Lale GENÇ ,**Yörük/Türkmen Kültüründe "Çaltı Boncuk"..... 241
**Müjgan E. EROĞLU,** Türk İslam Kültüründe Tesbih'in Kullanımı..... 245
**Canan ERDÖNMEZ,** Antik Anadolu Tekstilinde İnsan Figürünün Sembolik Kullanımı ..... 251

## 10. Oturum

**Safiye SARI,** Bir Kültür Mirası Olarak Erzurum Ehram Dokumasının Güncel Giysi Tasarımı Üzerine Bir Model Önerisi ..... 259
**Nuray DEMİREL AKGÜL,** Dünya Üzerinde Ve Tenekeli Yöresinde Çingene Kıyafetlerinin Değerlendirilmesi ..... 267
**İffet PALA,** Sümerbank'ın Sosyo-Kültürel HayataEtkisinin İncelenmesi: Sümerbank Modası Ve Türk Kültürü..... 275
**Erdal İNCE,** Türk Folklorunda Tahta Kaşık Kültürü..... 283

## 11. Oturum

**Burhanettin ŞENLİ,** "Ordular İlk Hedefiniz Akdenizdir. İleri!" Emrinin Verildiği Yere Dair ..... 287
**Haji ABDULLA,** The Flow Of Refugees From The Zangazur Region Of Azerbaijan To The Anatolian Lands In The 19th And 20s Of The 20th C enturies As One Of The Conseguences Of The Genocide And Deportations Created By The Russian And Armenian Armed Forges A gainst The Muslim-Turkic Population ..... 295
**Meryem GEÇİMLİ,** Türk Barınma Kültürünün Evriminde Ekolojik Sürdürülebilirliğin İncelenmesi ..... 303

## 12. Oturum

**Naile Rengin OYMAN,** İpek Yolu'ndaki Tekstil Ticareti Merkezleri..... 311
**Bahriye YALÇINKAYA,** Giysi Tasarımında Geleneksel Kanaviçe İşlemelerine Çağdaş Yorumlar..... 319

### 13. Oturum

**Rabia KÖSE DOĞAN,** Doğu Karadeniz'de Bir İlk "Taşocağı Köy Evi Müzesi'' ... 331
**Pınar ATAYOL,** Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver Arşivi'nden Necmeddin Okyay Defterleri ... 337

### 14. Oturum

**Gülcan Batur ERCİVAN**, Kumaşa Üç Boyutlu Görünüm Kazandırma: Shibori ... 345
**Tuba KORKMAZ,** Bozcaada Seramik Atölyeleri Ve Tasarımları ... 351

### Poster Bildirileri

**Azize Melek ÖNDER,** Klasik Osmanlı Döneminde Görülen Seramik İbrik Biçimleri ... 359
**Rasim SOYLU, Demet KÖROĞLU,** Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Resimlerinde Türk Kültürüne Ait Sembollerin Göstergebilim Yöntemiyle Çözümlenmesi ... 365
**Elif KURTULDU, Nesrin ÖNLÜ,** Şayak Kumaşların Günümüzdeki Durumunun Değerlendirilmesi Ve Türk Kültür Mirası Olarak Yaşatılması ... 371
**İbrahim Gökhan CEYLAN,** Türk Kültürüyle Hayat Bulan Ambalajlar ... 379
**Ezgi TOKDİL, Tuba GÜLTEKİN,** Bilgi-Sezgi İlişkisi Kapsamında Croce Estetiği Ve Sanatsal Yaratımda Yazı İmgesinin Kullanımı ... 383
**Tuba GÜLTEKİN, Mine COŞGUNER,** İz Ve Gerçeklik Kurgusu Bağlamında Bellek, Zihin Ve Algı Yaklaşımında Ergin İnan Örneği ... 385
**Beril Sümer ŞENOL, Serdar Gökhan ŞENOL,** Bozdağ In Kıymetlisi *Sideritis Tmolea* (Sivriçay) İçin Bir Motif Çalışmas ... 391
**KAPANIŞ PANELİ** ... 395
**KONGREDEN GÖRÜNTÜLER** ... 405
**ULUSLARARASI KARMA TÜRK SANATLARI SERGİSİ** ... 409

## KONGRE ONUR KURULU CONGRESS (HONORARY COMMITTEE)

Prof. Dr. Mustafa ŞAHİN-Selçuk Üniversitesi, Rektör, Türkiye (Selçuk University, Rector, Turkey)
Prof. Dr. H. Beril DEDEOĞLU-Ege Üniversitesi, Rektör, Türkiye (Ege University, Rector, Turkey)
Prof. Dr. Bedriye TUNÇSİPER-İzmir Demokrasi Üniversitesi, Rektör, Türkiye (İzmir Demokrasi University, Rector, Turkey)
Prof. Dr. Seyit AYDIN-Kastamonu Üniversitesi, Rektör, Türkiye (Kastamonu University, Rector, Turkey)

## KONGRE EŞ BAŞKANLARI (CONGRESS PRESIDENTS)

Prof. Dr. Ahmet ALTIN-İzmir Demokrasi Üniversitesi, Türkiye (İzmir Demokrasi University, Turkey)
Prof. Dr. Bilgehan GÜLTEKİN-Ege Üniversitesi, Türkiye (Ege University, Turkey)
Prof. Dr. Ahmet KAÇAR-Kastamonu Üniversitesi, Türkiye (Kastamonu University, Turkey)
Prof. Dr. Osman KUNDURACI-Selçuk Üniversitesi, Türkiye (Selçuk University, Turkey)

## KONGRE GENEL SEKRETERİ (CONGRESS GENERAL SECRETARYS)

Ahmet AYTAÇ-Selçuk Üniversitesi, Türkiye (Selçuk University, Turkey)

## KONGRE BİLİM KURULU (SCIENTIFIC COUNCIL OF CONGRESS)

Prof. Dr. Ahmet AY-Selçuk Üniversitesi, Türkiye (Selçuk University, Turkey)
Prof. Dr. Ahmet ALTIN-İzmir Demokrasi Üniversitesi, Türkiye (İzmir Demokrasi University, Turkey)
Prof. Dr. Bilgehan GÜLTEKİN-Ege Üniversitesi, Türkiye (Ege University, Turkey)
Prof. Dr. Ahmet KAÇAR-Kastamonu Üniversitesi, Türkiye (Kastamonu University, Turkey)
Prof. Dr. Salih YILMAZ-Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Türkiye (Y. Beyazıt University, Turkey)
Prof. Dr. Enrique Alejandro BASABES-Ulusal La Pampa Santa Rosa Üniversitesi, Arjantin (Universial La Pampa Santa Rosa University, Argentina)
Prof. Dr. Osman KUNDURACI-Selçuk Üniversitesi, Türkiye (Selçuk University, Turkey)
Prof. Dr. Alev ÇAKMAKOĞLU KURU-Gazi Üniversitesi, Türkiye (Gazi University, Turkey)
Akademik Naile VELİXANLI-Milli İlimler Akademisi Tarih Müzesi, Azerbaycan (National History Academy History Museum, Azerbaijan)
Prof. Dr. Yılmaz KOÇ-Selçuk Üniversitesi, Türkiye (Selçuk University, Turkey)
Prof. Dr. Manuel De Juan ESPİNOSA- Autonoma Üniversitesi, İspanya (Autonoma University, Spain)
Prof. Dr. H. Feriha AKPINARLI-Gazi Üniversitesi, Türkiye (Gazi University, Turkey)
Prof. Dr. Qafar JEBIYEV-Ulusal Bilimler Akademisi, Azerbaycan (National History Academy, Azerbaijan)
Prof. Dr. Zafer ÖZDEN-Ege Üniversitesi, Türkiye (Ege University, Turkey)
Prof. Dr. Yusuf KÜÇÜKDAĞ-Karatay Üniversitesi, Türkiye (Karatay University, Turkey)
Prof. Dr. Enrico CILIBERTO-Kataniya Üniversitesi, İtalya (Kataniya University, Italy)
Prof. Dr. Remzi DURAN-Selçuk Üniversitesi, Türkiye (Selçuk University, Turkey)
Prof. Dr. Victor APRYSHCHENKO-Southern Üniversitesi, Rusya (Southern University, Russia)
Prof. Dr. Hakan CEVHER-Ege Üniversitesi, Türkiye (Ege University, Turkey)
Prof. Dr. Serghei ZAHARİA-Komrat Devlet Üniversitesi, Moldova (Komrat State University, Moldova)
Prof. Dr. Orhan YAVUZ-Selçuk Üniversitesi, Türkiye (Selçuk University, Turkey)
Prof. Dr. Rubin ZEMON-Sosyo Kültürel Antropoloji Enstitüsü, Makedonya (Institute for Socio-Cultural Anthropology of Macedonia)
Prof. Dr. Necati DEMİR-Gazi Üniversitesi, Türkiye (Gazi University, Turkey)
Prof. Dr. Mustafa TALAS-Ö. Halis Demir Üniversitesi, Türkiye (Ö. Halis. Demir University, Turkey)
Prof. Dr. Ekrem CAUSEVİC-Zagrep Üniversitesi, Hırvatistan (Zagrep University, Croatia)
Prof. Dr. Mustafa SEVER-Gazi Üniversitesi, Türkiye (Gazi University, Turkey)
Prof. Dr. Simonetta PONCHIA-Near East Üniversitesi, İtalya (Near East University, Italy)
Prof. Dr. Elif YILDIZ-Ege Üniversitesi, Türkiye (Ege University, Turkey)
Prof. Dr. Dinara ABBASOVA-Bilimler Akademisi, Polonya (Academy of Sciences, Poland)
Prof. Dr. Pelin BAYTEKİN-Ege Üniversitesi, Türkiye (Ege University, Turkey)

Prof. Dr. Ayed NECUR-Insad Enstitüsü, Tunus (Insad Institute, Tunusian)
Prof. Dr. Filiz Nurhan ÖLMEZ-Ahi Evran Üniversitesi, Türkiye (Ahi Evran University, Turkey)
Prof. Dr. Maria YANİOĞLU-Komrat Devlet Üniversitesi, Moldova (Komrat State University, Moldova)
Prof. Dr. Mahmut ATAY-Selçuk Üniversitesi, Türkiye (Selçuk University, Turkey)
Prof. Dr. Zafer ÖZDEN-Ege Üniversitesi, Türkiye (Ege University, Turkey)
Prof. Dr. Meli SHOPIN-Elbasan Üniversitesi, Arnavutluk (Elbasan University, Albania)
Prof. Dr. Sema ETİKAN-Ahi Evran Üniversitesi, Türkiye (Ahi Evran University, Turkey)
Prof. Dr. Agaselim AZİZOV-Devlet Mimarlık ve Yapı Üniversitesi, Azerbaycan (State Architecture and Construction University, Azerbaijan)
Prof. Aysen SOYSALDI-Gazi Üniversitesi, Türkiye (Gazi University, Turkey)
Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Aslı GÜNEŞ-Ege Üniversitesi, Türkiye (Ege University, Turkey)
Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Ahmet DALKIRAN-Selçuk Üniversitesi, Türkiye (Selçuk University, Turkey)
Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Kürşat ÖNCÜL-Osman Gazi Üniversitesi, Türkiye (Osman Gazi University, Turkey)
Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Benedek PERİ-Budapeşte Eötvös Lorand Üniversitesi, Macaristan (Budapest Eötvös Lorand University, Hungary)
Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Mustafa ŞENEL Alger 2 Üniversitesi, Alger 2 Üniversitesi, Y. Emre Ens. Koordinatör (Alger 2 University Yunus Emre Institute Coordinator, Algeria)
Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Mehmet TEKOCAK-Selçuk Üniversitesi, Türkiye (Selçuk University, Turkey)
Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Violetta POTORENCER-Unisangil Üniversitesi, Kolombiya (Unisangil University, Colombia)
Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Nalan TÜRKMEN-Marmara Üniversitesi, Türkiye (Marmara University, Turkey)
Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Brahim SAYOUD-Alger 2 Üniversitesi, Cezayir (Alger 2 University, Algeria)
Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Aktan AGO-Marco Çepenkov Folklor Enstitüsü, Makedonya (Marco Çepenkov Folklore Institute, Macedonia)
Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Gaye BİROL ÖZERK-İzmir Demokrasi Üniversitesi, Türkiye (İzmir Demokrasi University, Turkey)
Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Seyit YÖRE-İstanbul Üniversitesi, Türkiye (İstanbul University, Turkey)
Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Dilaram HAMREVA-Dil ve Edebiyat Enstitüsü, Özbekistan (Institute for Language and Literature, Uzbekistan)
Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Bedriye ASIMGİL-İzmir Demokrasi Üniversitesi, Türkiye (İzmir Demokrasi University, Turkey)
Doç. (Assoc. Prof.) Ruhi KONAK-Kastamonu Üniversitesi, Türkiye (Kastamonu University, Turkey)
Yrd. Doç. Dr. (Assist. Prof. Dr.) Yaşar ERDEMİR-Selçuk Üniversitesi, Türkiye (Selçuk University, Turkey)
Yrd. Doç. Dr. (Assist. Prof. Dr.) Leila KHAİRANİ-Alger 2 Üniversitesi, Cezayir (Alger 2 University, Algeria)
Yrd. Doç. Dr. (Assist. Prof. Dr.) Hakan KUYUMCU-Selçuk Üniversitesi, Türkiye (Selçuk University, Turkey)
Yrd. Doç. Dr. (Assist. Prof. Dr.) Ahmet EDİ-Ağrı İ. Çeçen Üniversitesi, Türkiye (İ. Çeçen University, Turkey)
Yrd. Doç. Dr. (Assist. Prof. Dr.) Berrin OKKA-N. Erbakan Üniversitesi, Türkiye (N. Erbakan University, Turkey)
Yrd. Doç. Dr. (Assist. Prof. Dr.) Sibel MACİT İLAL-İzmir Demokrasi Üniversitesi, Türkiye (İzmir Demokrasi University, Turkey)
Yrd. Doç. Dr. (Assist. Prof. Dr.) Osman Kubilay GÜL-Cumhuriyet Üniversitesi, Türkiye (Cumhuriyet University, Turkey)
Yrd. Doç. Dr. (Assist. Prof. Dr.) Sıtkı AKARSU-Kastamonu Üniversitesi, Türkiye (Kastamonu University, Turkey)
Yrd. Doç. (Assist. Prof.) İ. M. V. Noyan GÜVEN-Kastamonu Üniversitesi, Türkiye (Kastamonu University, Turkey)
Yrd. Doç. (Assist. Prof.) Muhammet BİLGEN-Kastamonu Üniversitesi, Türkiye (Kastamonu University, Turkey)
Dr. Sult GEORGIY-Komrat Devlet Üniversitesi, Moldova (Komrat State University, Moldova)
Dr. Nina BORISOVNA NEMCEVA-Tarih Enstitüsü, Özbekistan (Institute for Historia, Uzbekistan)
Dr. Afet RÜSTEMBEYOVA-Milli Tarih Müzesi, Azerbaycan (National History Museum, Azerbaijan)
Dr. Nataliya SHABALINA-South Ural Üniversitesi, Rusya (South Ural University, Russia)
Dr. Jasminka SIMIC-Sırbistan Radyo-Televizyonu, Sırbistan (Serbia Radio-Television, Serbia)
Dr. Habiba ALIYEVA-Milli Tarih Müzesi, Azerbaycan (National History Museum, Azerbaijan)
Maruchi YOSHIDA-Ycons, Almanya (Ycons Germany)
Ahmet AYTAÇ-Selçuk Üniversitesi, Türkiye (Selçuk University, Turkey)
Davidson MACLAREN-İslam Edebiyatı Enstitüsü, İngiltere (Islamic Manuscripts Institute, Britain)

Elizabeta KONESKA-Makedonya Müzesi, Makedonya (Macedonia Museum, Macedonia)
Georgi GEORGİEV-Fraunhofer Enstitüsü, Almanya (Fraunhofer Institute, Germany)

## SERGİ KÜRATÖRLERİ (EXHIBITION CURATORS)

Ahmet AYTAÇ-Selçuk Üniversitesi, Türkiye (Selçuk University, Turkey)
Doç. Ruhi KONAK-Kastamonu Üniversitesi, Türkiye (Kastamonu University, Turkey)
Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Tuba GÜLTEKİN-Dokuz Eylül Üniversitesi, Türkiye (Dokuz Eylül University, Turkey)

## SERGİ JÜRİ KURULU (EXHIBITION BOARD OF JURY)

Prof. Dr. C. Arzu AYTEKİN-Dokuz Eylül Üniversitesi, Türkiye (Dokuz Eylül University, Turkey)
Prof. Dr. Meliha YILMAZ-Gazi Üniversitesi, Türkiye (Gazi University, Turkey)
Prof. Dr. Kubra ALIYEVA-Azerbaycan Ulusal Bilimler Akademisi (National Academy of Sciences of Azerbaijan)
Prof. Dr. Canan DELİDUMAN-Karatay Üniversitesi, Türkiye (Karatay University, Turkey)
Prof. Dr. Hüseyin ELMAS-Selçuk Üniversitesi, Türkiye (Selçuk University, Turkey)
Prof. Dr. Cazım HADJIMEJLIS-Uluslararası Saraybosna Üniversitesi, Bosna (International Sarejevo University, Bosnia)
Prof. Dr. Serap YANGIN BUYURGAN (Başkent University, Turkey)
Prof. Dr. Clemens BEUNGKUN SOU-Viyana Uygulamalı Sanatlar Üniversitesi, Avusturya (Vienna University of Applied Arts, Austria)
Prof. Oya SİPAHİOĞLU-Dokuz Eylül Üniversitesi, Türkiye (Dokuz Eylül University, Turkey)
Prof. Nana JANASHIA-Tphilisensis Üniversitesi, Gürcistan (Tphilisensis University, Giorgia)
Prof. Nesrin ÖNLÜ-Dokuz Eylül Üniversitesi, Türkiye (Dokuz Eylül University, Turkey)
Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Abaz DIZDAREVIC-Uluslararası Novom Pazaru Üniversitesi, Sırbistan (International University Novom Pazaru, Serbia)
Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Mehmet KOŞTUMOĞLU-Dokuz Eylül Üniversitesi, Türkiye (Dokuz Eylül University, Turkey)
Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Zuhal ARDA-Selçuk Üniversitesi, Türkiye (Selçuk University, Turkey)
Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Meltem DEMİRCİ KATIRANCI-Gazi Üniversitesi, Türkiye (Gazi University, Turkey)
Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Ahmet DALKIRAN-Selçuk Üniversitesi, Türkiye (Selçuk University, Turkey)
Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Tuba GÜLTEKİN-Dokuz Eylül Üniversitesi, Türkiye (Dokuz Eylül University, Turkey)
Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Oğuz YURTTADUR-Selçuk Üniversitesi, Türkiye (Selçuk University, Turkey)
Doç. (Assoc. Prof.) N. Rengin OYMAN-S. Demirel Üniversitesi, Türkiye (S. Demirel University, Turkey)
Doç. (Assoc. Prof.) Yüksel ŞAHİN-Anadolu Üniversitesi, Türkiye (Anadolu University, Turkey)
Doç. (Assoc. Prof.) Ruhi KONAK-Kastamonu Üniversitesi, Türkiye (Kastamonu University, Turkey)
Yrd. Doç. Dr. (Assist. Prof. Dr.) Emel ERTÜRK-Atılım Üniversitesi, Türkiye (Atılım University, Turkey)
Yrd. Doç. Dr. (Assist. Prof. Dr.) Dilek OĞUZOĞLU-Nişantaşı Üniversitesi, Türkiye (Nişantaşı University, Turkey)
Yrd. Doç Dr. (Assist. Prof. Dr.) Eda ER-Ege Üniversitesi, Türkiye (Ege University, Turkey)
Yrd. Doç. Dr. (Assist. Prof. Dr.) Gülten KURT-İzzet Baysal Üniversitesi, Türkiye (İzzet Baysal University, Turkey)
Yrd. Doç. Dr. (Assist. Prof. Dr.) Ayşegül KARAKELLE-M. Kemal Üniversitesi, Türkiye (M. Kemal University, Turkey)
Yrd. Doç. (Assist. Prof.) Ömür KOÇ-Muğla Üniversitesi, Türkiye (Muğla University, Turkey)
Yrd. Doç. (Assist. Prof.) Gülnur DURAN-Marmara Üniversitesi, Türkiye (Marmara University, Turkey)
Yrd. Doç. (Assist. Prof.) İ. M. V. Noyan GÜVEN-Kastamonu Üniversitesi, Türkiye (Kastamonu University, Turkey)
Yrd. Doç. (Assist. Prof.) Muhammet BİLGEN-Kastamonu Üniversitesi, Türkiye (Kastamonu University, Turkey)
Yrd. Doç. (Assist. Prof.) Esra KAVCI ÖZDEMİR-Dokuz Eylül Üniversitesi, Türkiye (Dokuz Eylül University, Turkey)
Yrd. Doç. (Assist. Prof.) İrem PALA-Kastamonu Üniversitesi, Türkiye (Kastamonu University, Turkey)
Yrd. Doç. (Assist. Prof.) Köksal BİLİRDÖNMEZ-Kastamonu Üniversitesi, Türkiye (Kastamonu University, Turkey)
Dr. Mohammet YOUNIS-Fayoum Üniversitesi, Mısır (Fayoum University, Egypt)
Dr. Karim MIRZAYE-İslam Sanat Üniversitesi, İran (Islamic Art University, Iranian)
Dr. Roza SULTANOVA-Kazan Sanat Enstitüsü, Rusya (Kazan Art Institute, Russia)
Ahmet AYTAÇ-Selçuk Üniversitesi, Türkiye (Selçuk University, Turkey)
Shefqet EMİNİ-Ressam, Hollanda (Painter, Netherlands)

Nejdet YAĞCI-Gazi Üniversitesi, Türkiye (Gazi University, Turkey)
Victoria MOMEVA-ALTIPARMAKOVSKA-Kültürel Miras, Müzeler ve Galeriler Koruma Enstitüsü, Makedonya (Cultural Heritage, Museums and Galleries Conservation Institute, Macedonia)
Byambajav TSOGBAYAR-Ressam, Moğolistan (Painter, Mongolia)
Halit YABALAK-Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Türkiye (Yüzüncü Yıl University, Turkey)
Alfiya İLYASOVA-Tataristan Sanatçılar Birliği, Rusya (Artists Union of Tatarstan, Russia)

**KONGRE ve SERGİ DÜZENLEME KURULU (CONGRESS and EXHIBITIONORGANIZING COMMITTEE)**

Ahmet AYTAÇ-Selçuk Üniversitesi, Türkiye (Selçuk University, Turkey)
Doç. (Assoc. Prof.) Ruhi KONAK-Kastamonu Üniversitesi, Türkiye (Kastamonu University, Turkey)
Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Ahmet DALKIRAN-Selçuk Üniversitesi, Türkiye (Selçuk University, Turkey)
Yrd. Doç. Dr. (Assist. Prof. Dr.) Sibel MACİT İLAL-İzmir Demokrasi Üniversitesi, Türkiye (İzmir Demokrasi University, Turkey)
Yrd. Doç. Dr. (Assist. Prof. Dr.) Berrin OKKA-N. Erbakan Üniversitesi, Türkiye (N. Erbakan University, Turkey)
Yrd. Doç. Dr. (Assist. Prof. Dr.) Hakan KUYUMCU-Selçuk Üniversitesi, Türkiye (Selçuk University, Turkey)
Yrd. Doç. (Assist. Prof.) İ. M. V. Noyan GÜVEN-Kastamonu Üniversitesi, Türkiye (Kastamonu University, Turkey)
Arş. Gör. Fevzi AYDIN-Dokuz Eylül Üniversitesi, Türkiye (Dokuz Eylül University, Turkey)
Burak ERİM-Öğretmen, Türkiye (Teacher, Turkey)

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

Sayın Rektörüm
Sayın Dekanlarım
Değerli Belediye Başkanım
Kıymetli öğretim üyeleri
Saygıdeğer konuklar ve basın

7. Ege ART kapsamında, Bayındır Belediyesi'nin katkıları ile düzenlenen IX. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ/SANAT ETKİNLİKLERİ'ne hepiniz hoşgeldiniz.

Selçuk Üniversitesi Türk El Sanatları Araştırma ve Uygulama Merkezi Başkanlığı bir misyon gereği evlad-ı fatihan olan coğrafyalarda bu kongreler serisini yıllardır devam ettirmektedir. Bu güne kadar Selçuk Üniversitesi, Mısır, Hindistan, Bosna, Azerbaycan, İspanya, Makedonya, Suriye ve daha pek çok ülkede kongreler serisini devam ettirerek günümüze gelmiştir. Ve Selçuk Üniversitesi olarak EgeART'ın resmi ortağı olmaktan büyük onur duyduğumuzu da kendi adıma ifade etmek istiyorum.

Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar hatta Balkanlara kadar yüzyıllardır devam eden engin Türk kültürünün izleri Ege Bölgesi'nin bu şirin ilçesi Bayındır'da da siz değerli bilim-sanat insanlarınca iki gün boyunca ele alınacaktır. Kongremize Moldova, Azerbaycan, İran ve ülkemizin birçok üniversitesinden katılan bilim-sanat insanlarını bu güzel coğrafyada ağırlamaktan dolayı mutluyuz. Kıymetli dostumuz Prof. Dr. Artegin SALAMZADE ve her daim yanımızda olan Prof. Dr. Kamil İBRAHİMOV ile Gagauz Türkü dostumuz Doç. Dr. Olga RADOVA ve de benim kıymetli ablam Prof. Dr. Feriha AKPINARLI aramızdalar. Kıymetli bilgi birikimlerini bizimle paylaşacaklar.

Ege Üniversitesi'nin öncülüğünde bu yıl 7.si düzenlenen EgeART kapsamında düzenlenen kongremizin bildirileri de inşallah Aralık ayına kadar basılı kitap haline gelecektir. Biz her yıl Osman hocayla birlikte Mayıs ayında Konya Büyükşehir Belediyesi ile işbirliği halinde bir kongreyi Ulu Sultan Alaeddin Keykubat'ın payitahtı ve Hz. Pir'in şehri Konya'da tertip etmekteyiz. Bayındır'ın değerli Belediye Başkanı Dr. Ufuk Bey bu seriye bu şirin Ege şehrinde sahip çıkarak devamlılığı sağladı.

Tabi kongreler zahmetli işlerdir ki kongremizin sanat ayağında da bir sergimiz de var. Bu yıl bir inanılmazı gerçekleştiren Eylül ayından Aralık ayına kadar onlarca etkinlikle devam edecek olan EgeART'ın mimarı var aramızda. Benim kıymetli hemşehrim ve dostum Prof. Dr. Bilgehan GÜLTEKİN hocanın kongre oluşumuna katkıları tartışılmazdır. Tabi kongrenin ortağı olarak bizlerle yükü paylaşan Kastamonu Üniversitesi ve İzmir Demokrasi Üniversitesi'de büyük katkılar sağlamıştır.

Ben müsaadenizle Ege Üniversitesi Rektörü H. Beril DEDEOĞLU'na, Selçuk Üniversitesi Rektörü Prof. Dr. Mustafa ŞAHİN hocama, Kastamonu Üniversitesi Rektörü Prof. Dr. Seyit AYDIN'a ve İ. Demokrasi Üniversitesi Rektörü Prof. Dr. Bedriye TUNÇSİPER'e ve değerli Belediye Başkanımız Dr. Ufuk SESLİ beyefendiye huzurlarınızda teşekkür ederim. Ayrıca desteğini esirgemeyen Prof. Dr. Mehmet OKKA ve Prof. Dr. Ahmet ALTIN hocalarıma ve bu yükü benimle paylaşan Prof. Dr. Bilgehan GÜLTEKİN, Prof. Dr. Osman KUNDURACI, Doç. Dr. Aslı GÜNEŞ, Doç. Ruhi KONAK'a teşekkür eder, hepinizi saygıyla selamlarım.

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

## Kongre Eş Başkanı Prof. Dr. Bilgehan GÜLTEKİN'in Açılış Konuşması

Sayın Rektörüm, Sayın Kaymakamım, Sayın Başkanım, çok kıymetli konuklar Ege Art Sanat Günleri Ege Üniversitesi ile özdeşleşmiş marka bir etkinlik. Bu sene yedincisi yapılıyor, iki senede bir uluslararası bir etkinlik ve UNESCO tarafından ödüllü bir organizasyon. Ege Üniversitesi olarak bu organizasyonu şu an Bayındır'da yapmanın çok büyük onurunu taşıyoruz. Biz orda ki Ege Art Sanat Günlerindeki Ege'yi gerçek anlamda Ege'ye çevirdik. Ege'deki İlçelerimizle, Üniversitelerimizle işbirliğine gittik. Bu nedenle öncelikle bu organizasyonu Uluslararası Sanat Günlerinin toplumla bütünleştirilmesi konusunda gösterdiği gayretten dolayı Bayındır Belediye Başkanı Sayın Dr. Ufuk Beye sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. Başkanım çünkü biz üniversite olarak halk bütünleşmesi, üniversite toplum bütünleşmesini istiyoruz bu organizasyonda. Bu anlamda katkınız çok büyük çok teşekkür ediyorum. Ayrıca dört tane üniversite şuan içinde bulunduğumuz kongrenin ortak organizasyonunu yapıyor. Buda bir akademik işbirliğinin göstergesi. Bu nedenle Kastamonu Üniversitesine sonsuz teşekkürler, kardeş üniversite İzmir Demokrasi Üniversitesine, benimde memleketim Konya Beyşehirliyim, Selçuk Üniversitesine katkılarından dolayı çok teşekkür ediyoruz.

Bu organizasyonun gizli kahramanlarından birisi de Selçuk Üniversitesinden çok kıymetli hocamız Ahmet AYTAÇ bu kongre için gece gündüz demeden çok büyük fedakârlıklarda bulundu. Yine Selçuk Üniversitesinden Prof. Dr. Osman KUNDURACI hocam çok büyük emek sarf etti, onlara çok teşekkür ediyorum. Tam yüz elli etkinlik yapıyoruz Ege Art kapsamında. Tek kongremiz bu Bayındırdaki kongremiz. Bugün resmen başlamış olduğumuz Ege Art Sanat Günleri 31 Aralık tarihine kadar devam ediyor. Kuş Adasında, Bayındır'da bunun dışında Selçuk Üniversitesinde, Balıkesir Üniversitesinde, Muğla Üniversitesinde, Dokuz Eylül Üniversitesinde, İstanbul Doğuş Üniversitesinde de şu an eş zamanlı olarak Ege Art Sanat Günleri Etkinlikleri başladı. Çerçeveyi mümkün olduğu kadar geniş tutmaya çalıştık. Sloganımız "İpek Yolu Sanatçılarını Egede Buluşturuyoruz". Tarihi İpek Yolu coğrafyasını biliyorsunuz, Tarihi İpek Yolu coğrafyasında ki her bir ülkeden bir sanatçımız şuan Ege Art Sanat günleri için İzmir de. Ege Üniversitesi adına katılımınız için çok teşekkür ediyorum ve en kalbi dileklerimle hoş geldiniz diyorum.

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

## Kongre Eş Başkanı Prof. Dr. Osman KUNDURACI'nın Açılış Konuşması

Sayın Rektörüm, Sayın Kaymakamım, Sayın Belediye Başkanım, Sayın Dekan ve Dekan Yardımcılarım, Sayın Yüksek Okul Müdürlerim bu kongre dokuzuncusu olarak Ege Üniversitesi, Kastamonu Üniversitesi ve İzmir Demokrasi Üniversitesi ile ortaklaşa gerçekleştirdiğimiz bir programın dokuzuncu bölümü olarak, biz Selçuk Üniversitesi olarak öyle görüyoruz.

Az önce Ahmet AYTAÇ hoca açılışta bahsetti bu kongremizi biz yedi sekiz yıldır yurt içi ve yurt dışı ayaklı olarak iki bölümde götürüyoruz. Bunların özellikle yurt dışı ayağı evlad-ı fatihan dediğimiz, Türk kültürünün, Türk coğrafyasının var olduğu her yerde bunu yapmaya çalışıyoruz. Yurt içinde ağırlıklı olarak biz kendimiz Konya merkezde bunu gerçekleştiriyorduk. Bu bizim içinde ilk oldu. Ege Üniversitesi'nin kültür sanat faaliyetleri Ege Art çerçevesinde İzmir ve güzel, küçük bir ilçemiz olan Bayındır'da gerçekleştirmiş olduk. O da bizim için ayrı bir mutluluk verdi. El Sanatları Merkezimizin asıl faaliyetlerinden bir tanesi de bu tür kongreleri mümkünse yerel yönetimlerle beraber başka üniversitelerle birlikte işbirliği içerisinde sanat-kültür faaliyetleri çerçevesinde düzenlemektir.

Kongrenin ikinci ayağı var. Bu da sergidir. Biraz sonra açılışına gideceğiz. Bir bütün olarak gerçekleştiriliyor. Tabi ki bu kongrelerde özellikle bizim üniversitemiz adına Sayın Rektörümüz Prof. Dr. Mustafa ŞAHİN hocamız sürekli bizim yanımızda olmuştur, bizim önümüzü açmıştır. Kendisine burada, huzurunuzda ayrıca teşekkür ediyorum. Yine az önce bahsettiğimiz paydaş üniversitelerin de Rektörlerine, idarecilerine de ayrıca teşekkür ediyorum. Şimdi, benim için bu kongrenin İzmir'de yapılmış olması ayrı bir mutluluk verdi. Gençler için özellikle söylüyorum, benim lise dönemim, lise hayatım İzmir'de geçti. Annem babam yurtdışındaydı. Burada birilerinin yanına bırakmışlardı. Yıllar sonra İzmir'de Profesör olarak kongre yapmış olmam benim için ayrı bir anlam ifade ediyor.

Kongremizin eş başkanı olan Bilgehan hocama çok teşekkür ediyorum. Kendisi de Konyalı ama burada Ege Üniversitesi'nde. Bizim bu kongremizin belki de en fazla yükünü, az önce Bilgehan hocamda zikretti, gece gündüz kongre sekretaryasını yürüten Ahmet AYTAÇ hocadır. Kendisine huzurlarınızda tekrar teşekkür ediyorum. Kongremizin bilinen sanatsal, kültürel, önemli katkılar sağlayacağı ümidiyle herkesi saygıyla sevgiyle selamlıyorum.

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

## Kongre Eş Başkanı Prof. Dr. Ahmet KAÇAR'ın Açılış Konuşması

Sayın Rektörüm, Sayın Kaymakamım, Sayın Belediye Başkanım, Sayın Dekanlar, Sayın Yüksekokul Müdürümüz, değerli kamu-kurum temsilcileri ve sanat etkinliklerine katılan değerli hocalarımız, sevgili öğrenciler hepinizi saygıyla selamlıyorum.

Ege Art Sanat Etkinlikleri kapsamında, Ege Üniversitesi, Kastamonu Üniversitesi, İzmir Demokrasi Üniversitesi ve Selçuk Üniversitesi organizesiyle düzenlenen IX. Türk Sanatları Tarihi ve Folkloru Kongresi Sanat Etkinlikleri Programında düzenleyici olarak Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi olarak bulunmaktan mutlu olduğumuzu, sizler olmaktan dolayı mutlu olduğumuzu öncelikle belirtmek istiyorum. On bir yıllık bir üniversitenin üç yıllık bir fakültesi olarak böyle bir organizasyonda hem birikimlerimizi sizlerle paylaşmak hem bize verilen yerden istifade etmek niyetiyle organizasyonda yer alarak burada bulunuyoruz. Kastamonu Türk tarihinde ve kültüründe önemli yerleşim alanlarından birisidir. 23 Ağustos haftasında Şapka ve Kıyafet İnkılapları Etkinlikleri kapsamında, Türk Dünyası Güleri etkinliklerinin düzenlendiği bir şehirdir. Böyle bir şehirde Türk Dünyası, kültürü, tarihi ve medeniyeti sıkça konuşulur, tartışılır. Buradan gelen birikimimizi üniversitemiz ve fakültemiz bünyesindeki akademik bakışla yoğrulmuş bir eğitim dönemini sizlerle paylaşmak istiyoruz. Bu sempozyumun, bu noktada bütün katılımcılar için yararlı olmasını diliyorum.

Yerel organizasyonu gerçekleştiren Ege Üniversitemize, özellikle Bayındır Belediyemize ve Sayın Belediye Başkanına katkıları için ve verdikleri titiz hizmetler için teşekkür ediyorum. Sempozyumun organize edilmesinde ve sergi küratörlüğünde gayretli çalışmalarından dolayı Sayın Ahmet AYTAÇ hocamıza da ayrıca teşekkür ediyorum. Sempozyumumuzun, kongremizin, sanat etkinliklerimizin verimli işlemesi, güzel sonuçlar ve güzel karşılıklı paylaşımlar üretmesi dileğiyle hepinize saygılarımı sunuyorum.

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

## Bayındır Belediye Başkanı Dr. Ufuk SESLİ'nin Açılış Konuşması

Sayın Rektörüm, Sayın Kaymakamım, protokolün değerli üyeleri, değerli katılımcılar, şirin kentim Bayındır'a hoş geldiniz, onur verdiniz. Maalesef, çoğu kez bilimsel gelişmeleri ve ilerlemeleri göz önünde bulundurup, kültür ve sanatı göz ardı ediyoruz. Bunun sonucunda da hayatın anlamını kaçırabiliyoruz. Oysa geçmişten bizlere kalan şeylerin baktığımızda istediğimiz, yaşamasını arzu ettiğimiz ve görmekten mutlu olduğumuz eserler hep sanat eserleridir. Örnek vermek gerekirse tarihi bir binaya, bir camiye, bir hamama veya bir kütüphaneye baktığımızda sadece o an bile kendimizi iyi hissetmemize yetiyor. Başka şehir ve ülkelerdeki örnekleri de görmek istiyoruz. Nasıl Türkiye'dekileri geziyorsak gökyüzündekileri de merak edip oralara gitmeyi arzuluyoruz. Ve buralardan ruhumuzun iyileştiğini hissederek ayrılıyoruz. Bize derin bir mutluluk, huzur veriyor.

Sanatın iyileştirici, geliştirici yönünü, tarihi bilmenin kıymetini ve folklorumuza sahip çıkmanın önemini hepimiz biliyoruz. Sosyal belediyecilik anlayışı çerçevesinde İlçemizde sosyal hayatın gelişmesi ve hemşerilerimizin kültür ve sanat etkinlikleriyle buluşabilmeleri için birçok çalışma gerçekleştirdik ve gerçekleştirmeye de devam ediyoruz. İlçemizin önemli tarihi eserlerinin restorasyonu devam etmektedir. Bayındır'ın kültürü ve tarihini aydınlatacak kitaplar bastırıyoruz. Etkinliklerimiz ile folklorumuza sahip çıkıyoruz.

Değerlerimizin araştırılarak son iki kuşağa kadar aktarılması bizim için büyük önem arz etmektedir. Bu vesileyle çok değerli bir etkinlik olan Ege Art Sanat Günleri çerçevesinde Türk sanatı, tarihi ve folkloru açısından önemli gördüğümüz böyle bir kongreye ev sahipliği yapmanın ve siz kıymetli bilim adamlarının bir arada olmanın mutluluğu içindeyiz. Emeği geçen herkese sonsuz teşekkürler ederim. Sizleri saygıyla selamlıyorum.

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

## İzmir Demokrasi Üniversitesi Rektörü Prof. Dr. Bedriye TUNÇSİPER'in Açılış Konuşması

Sayın Kaymakamım, Belediye Başkanım, öğretim üyesi arkadaşlarım ve kongreye katılan akademisyenler, öğrenciler ve tüm dinleyicileri saygıyla selamlıyorum. Böyle güzel bir etkinliğin yapılmasında öncelikle bu ortama destek veren Bayındır Belediye Başkanımıza öncelikle teşekkürlerimi iletmek isterim. Gerçekten hem bir ilçenin güzel bir reklamını tanıtımının yapılması ve bunu bir uluslararası arenaya taşıması anlamında çok önemli bir görev üstlenmiş olduğu için Sayın Başkanımıza Üniversite adına teşekkür ediyorum.

Bu geleneksel olarak yapılan Konya Selçuk Üniversitesi'nin bir etkinliği dokuzuncu uluslararası bu kongre İzmir'den, tabi yer olarak burası olunca bir Ege Üniversitesi bir de bizim üniversiteye burada bir paydaş olarak teklif geldi ve ben bir yeni kurulan üniversitenin aynı zamanda tanıtımını yapmak için bu güzel teklifi çok sempatiyle karşıladım. Çok yoğunluğumuz nedeniyle takdir ederseniz ki kuruluş çalışmalarımız nedeniyle çok yoğun olduğumuz için sizlerle olmak için gecikmeli olarak katılmak durumunda, biraz gecikmeli katılabildim.

Öncelikle ben burada bir kendi üniversitemin tanıtımını yapmak istiyorum. İzmir Demokrasi Üniversitesi bu sene kılavuza girmiş bir üniversite ve aynı zamanda burayla iç içe olan, tasarımla bağlantılı olarak mimarlık fakültemizde burada bu sene kılavuza girerek öğrenci alımına başlamıştır. Aynı zamanda biz mimarlığın şu anda yüksek lisans programını da aktif hale getirdik. Asında burada bildiğiniz gibi İzmir de üç tane vakıf üniversitesi kapanmıştı. Bunlar Gediz Üniversitesi, İzmir Üniversitesi bir de Şifa Üniversitesi. Bunlar vakıf üniversiteleriydi, bunlar kapanınca, kapandıktan sonra İzmir Büyükşehir Türkiye'nin üçüncü büyük şehri olarak üniversite açığı sayısını gidermek, sayıyı arttırmak amacıyla, dünya standartlarında olmak amacıyla iki tane devlet üniversitesi olan yani tamamen bu sıfır tamamen bir devlet üniversitesi olarak kurulmuş, iki devlet üniversitesinden bir tanesi İzmir Demokrasi Üniversitesi. Bir de Bakırköy Üniversitesi kuruldu. Onunda rektörü yaklaşık on beş gün önce falan atandı.

İzmir Demokrasi Üniversitesi, değerli katılımcılar büyük bir üniversite olarak planlandı. Şöyle ki; on fakültesi, üç yüksekokul ve üçte enstitüsü olan bir üniversite olarak kuruluş yazısı bu şekilde geçti. Bu fakülteler neler diye merak edebilirsiniz doğal olarak. Tıp Fakültesi en büyük ve kapsamlı, tıp Fakültesi şeklinde bir fakülte Sağlık Bilimleri Fakültesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Mimarlık, Mühendislik Fakültesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, Hukuk Fakültesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Eğitim Fakültesi ve üç yüksekokul, üç te enstitü olarak.

Dolayısıyla hepinizi böyle bir güzel katılımda bulunmanızdan dolayı kutluyorum. Bizlere birçok imkan sağlayan hocalarımıza bir plaket hazırladık, onu taktim etmek isterim.

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

**AÇILIŞ OTURUMU (OPENING SESSION)- A Salonu (A Hall)**

*Oturum Başkanları (Session Moderators):*

**Prof. Dr. Osman KUNDURACI-Prof. Dr. Bilgehan GÜLTEKİN**

# BAKÜ - İÇERİ ŞEHİR'DE ARKEOTURİZMİN GELİŞİMİ

## (DEVELOPMENT OF ARCHEOTOURISM IN BAKU/INNER CITY)

**Kamil İBRAHİMOV***

**ABSTRACT**

In recent years, the tourism infrastructure in the Inner City has developed strikingly. Inside the City, History-Architectural Reserve Administration has done great work in this area. The development of the tourism sector is evident. Two hundred years ago, now known as the City of Ancient Baku, the city has now become a modern tourist center. The architectural monuments and historic sites inspected by the administration conserved and used for tourism purposes.

Inner City has an important work to improve which is tourism infrastructure. In recent years, construction of archeological parks in the old vineyard complex along with the reconstruction and museum conservation workings going to this old place in accordance with the master plan for the protection of the inner city has been a step towards the development of tourism infrastructure. The archeological parks built to contribute to archeological tourism constitute the basis of tourism development.

Archeological tourism is a new experience that we are trying to see only in this area, the effectiveness of archeological parks in the city, relying on both the world experience and the perspectives of Azerbaijan. These archeological parks were established with the aim of educating and spreading the love of the residents of Baku and the guests of our city, the pleasant and productive times in the city, the history of our city and our rich cultural background.

Inside one of the archeological parks in the city is the Lion sculptured religious-architectural complex in the north of the Maiden's Tower. The bath, which has been underground for many years, has completely cleaned, recovered which will serve to archaeology tourism in the near future. An appropriate infrastructure has established to develop archaeological tourism in the Castle Reserve.

Archaeological excavations are great interest to tourists and to the sights.

## GİRİŞ

Azerbaycan'ın antik köklere, yüksek kültürel mirasa ait olduğunu kanıtlayan bir çok delil var. Bunlardan biri, tarihsel canlı bir tanıklığı olan İçeri Şehir'dir.

Bakü'nün koynunda, onun muhteşem surları çevresinde bulunan, açık gökyüzü altında bir müze olarak faaliyet gösteren İçeri Şehir eski ve ortaçağ dönemine ait zengin maddi ve manevi kültür varlıklarını yüzyıllardan beri koruyor. İki yüz yıl önce İçeri Şehire Bakü deniliyordu.

Petrol gelirlerinden zenginleşen milyonerler, yirminci yüzyılın başında kale duvarlarının ötesinde güzel binalar inşa etmeye başlamışlardır. Bu inşaat işi, kale hisarının yıkılması ve taşların satışı sonrasında hız kazandı. Daha sonra, eski Bakü'nün görünüşü değişti. XIX yüzyılın sonlarında ve yirminci yüzyılın başlarında *"Bayır Şehir"* de barok, gotika, klasik, neoklassik mimari üsluplarını yansıtan bir çok avropasayağı güzel binalar inşa edildi. Modern Bakü büyümeye başladı. Geniş

*Prof. Dr., Azerbaycan Respublikası, Bakanlar Kurulu yannda İDTMQ İdaresi. Bakü.

iklim koşulları, doğal kaynakları ve güçlü ekonomisi ile Bakü, ticaretini ve işçiliğini yüzlerce yıldır genişletti ve genişletti. İçeri Şehir onun kalbinde geçmişi yansıtan kültürel mirasımızın anısı olarak kaldı.

İçeri Şehir, antik tarihi ve zengin kültürü olan Azerbaycan halkının ulusal zenginliyidir. Azerbaycan halkının taş hafızası olan İçeri Şehir ve arazisindeki Kız Kulesi, Kale Hisarı, Şirvanşahlar Sarayı Kompleksi, camiler, kervansaraylar, hamamlar ve diğer mimari anıtlar kendi orijinalliği ve benzersiz güzelliği ile beşer kültürü incileri sırasında özel bir yere sahiptir ve özellikle turizme hizmet ediyor.

İçeri Şehirde geçen yüzyılın başından 60'lı yıllara gibi kısa vadeli, 1961 yılından itibaren ise sabit arkeolojik kazılar yapılarak 3 kültürel tabakanın olduğu tespit edilmiştir. I kültürel tabaka antik dönemden IX əsrdək olan dönemi, II kültürel tabaka IX-XIII yüzyılları, III kültürel tabaka XIII-XVII yüzyılları kapsar. Arkeolojik istihbarat ve kontrol çalışmaları sonucunda tespit edilen eski Bakü'nün tarihini yansıtan arkeolojik artefaktlar ve son 30 yıl içinde arkeolojik kazılar sonucunda tespit edilen antik dönem maddi kültür örnekleri, ayrıca İçeri Şehirin sahile yakın bölümünün analizi ve sınıflandırılması böyle bir fikir söylemeye esas verir ki, şehrin eski yerleşim yeri somut olarak sahile yakın, en eski yazılı mimarlık abidesi olan Muhammed Camii ve Kız Kulesi bulunan arazi ve Baki buxtası olmuştur. Hazar denizi suyunun seviyesinin tarihsel artıb-azalmasıyla ilgili bilimsel araştırmalar ve İçeri Şehirden yeni tespit edilmiş eski kentimizin tarihini yansıtan maddi kültür örneklerinin sınıflandırılması Bakü'nün yaşının belirlenmesinde vazgeçilmez bir rol oynar.

İçeri Şehir, aynı zamanda dünyanın kültür merkezlerinden biri olan Bakünün merkezinde açık gökyüzü altında müzedir. 4000'e (1300 aile) yaxin nüfuslu İçeri Şehirde 18 otel, birkaç müze, 100'den fazla sosyal iaşe ve ticaret nesneleri çalışır.

Aynı zamanda İçeri Şehirde bulunan yapıların korunması, burada yaşayan insanların sosyal durumunun iyileştirilmesi, burada faaliyet gösteren turizm altyapısının - otellerin, restoranların, müzelerin, galerilerinde, diğer bilimsel, kültürel merkezlerin etkinliğini en üst düzeyde sağlamaktır.

İçeri Şehri dünyadaki diğer bu tür anıtlardan farklı kılan husus budur ki, İçeri Şehir sabah açılıp akşam kapanan müze değil, bu canlı bir şehirdir. Buranın sakinleri her zaman yeni arzularla yaşıyor. Hatta, bazen bu insanlar unutuyorlar ki, tarihi mekanda yaşıyor ve her gün de XII, XV, XVII yüzyılın anıtları ile iletişimde oluyorrlar.

Devletimizin ülke turizmine kaygısı, tarih-kültür varlıklarını öğrenen, kültürel irsimizi tetkik ve tebliğ eden, onları konservasiya edip gelecek nesillere armağan eden ve böylece turizm sektörünü geliştiren meslek sahiplerini qürürlandırır. Çünkü anıtları öğrenen ve koruyan herkes bir turizm merkezi işlevi görür. Bu alanda daima kültürel mirası koruyan tarihi-mimari, ayrıca etnografik koruk kompleksleri turizmin gelişmesine zemin oluşturuyorlar.

Son yıllarda İçeri Şehir'deki turizm altyapısı çarpıcı bir şekilde gelişti. İçeri Şehir Tarihi-Mimari Koruğu İdaresi bu alanda büyük işler yapmıştır. İki yüzyıl önce şimdi İçeri Şehir olarak anılan Antik Bakü şehri, şimdi modern bir turizm merkezi haline gelmiştir. İdare tarafından tetkik edilmiş mimari anıtlar ve tarihi yerler konservasiya edilir, turist görkemine salınır, işte turizm amaçlı kullanılıyor. Örnek olarak ortaçağ kervan ticaret yolu olan - şimdiki A.Zeynallı sokak boyunca yerleşen, ortaçağ abu-havasına uygun yeni görkem almış tarihi-mimari anıtlarını, Kız Külesi, Muhammed mescidini, Beyler mescidini, Okul-Camii, Sıratağlı dini

mimarlık kompleksini, eski bir bahçe kompleksi, Çin camisi ve diğer rekreasyon bölgeleri de dahil olmak üzere göstermek olar.

Arkeolojik turizm dünyadaki yaygın turizm alanlarından biridir. Azerbaycan'da entelektüel-arkeolojik turizmin gelişmesi için geniş fırsatlar var. Arkeolojik turizmin geliştirilmesi için öncelikle arkeolojik kazılar yapılmış arazi konservasiya olunmalı, daha sonra arkeolojik anıtların etrafında altyapı oluşturulmalı ve bu adibeler turizm ürünü haline getirilmelidir. Turistler herhangi bir ülkeyi ziyaret ederken tarihi anıtları ve antik yerleşim yerlerini ziyaret etmeyi tercih ederler. Arkeolojik kazıları görmeye gelen turistler çoğunluk teşkil edir. Azerbaycan'da birçok arkeolojik kazı anıtı var. Qebele, Şemkir, Göytepe ve Ağsuda yapılan arkeolojik araştırmaların arkeolojik entelektüel turizmin gelişimine odaklandığını söyleyebiliriz ve günümüzde bu alanda geniş çaplı işler gidiyor.

Dünyadaki uygulamalarda arkeolojik turizmin deneyiminin yanı sıra arkeolojik parkların yaratılmasının farkındayız. Örneğin, Romadaki *"Roma Forumu"* Roma'ya gelen tüm turistler tarafından ziyaret edilmektedir. Roma forumu mimari bir anıt değil, arkeolojik bir anıt. Ve burada arkeopark yaratıldı. Çünkü anıt, arkeolojik kazılar sonucunda yeniden keşfedildi. Arkeolojik turizm olarak hizmet veren Pompey, Gerkulanum, Stabii'nin arkeolojik alanlarından da söz etmeye değer. Fransa, Almanya, Çek Cumhuriyeti ve Türkiye de arkeolojik turizmin lider olduğu ülkelerdir. Antalya yakınlarındaki antik kentlerde uzun yıllar süren arkeolojik kazılardan sonra bu alanlar korunmuştur ve halen arkeolojik turizm hedeflerine hizmet etmektedir.

İçeri Şehirde de turizm altyapısını geliştirmek için önemli çalışmalar yapılır. Son yıllarda İçeri Şehri koruma üzere master plana uygun olarak bu eski mekanda giden imar ve müze koruma çalışmaları ile beraber eski bağ kompleksinde arxeoparkların oluşturulması turizm infrostrukturunun gelişimi yolunda atılmış bir adım. Arkeolojik turizme katkıda bulunan inşa edilmiş arkeolojik parklar, turizm gelişiminin temelini oluşturur.

Arkeolojik turizmin hem Dünya tecrübesi, hem de Azerbaycan'daki perspektiflerine güvenerek İçeri Şehirdeki arxeoparkların etkinliği sadece bu alanda görmeye çalıştığımız yeni bir deneyim. Bu arxeoparklar Bakı sakinlerinin ve kentimizin konuklarının İçeri Şehirde zamanlarını hoş ve verimli geçirmeleri, tarihi irsimizi ve zengin kültürel geçmişimizi öyrenmeı ve yaymak amacı ile kurulmuştur.

İçeri Şehirde'de Coğrafi Bilgi Sistemi kuruldu ve burada tüm anıtlar, hakkında bilgi var. Bölgede coğrafi ultrason incelemesi yapıldı ve abidelerin 3D skanlanması aparıldı.

**Kız Kulesi çevresinde arkeolojik park**

Kız Kulesi'nde çevresinde bulunan tüm abideler olağanüstü bilimsel öneme sahiptir. İçeri Şehir'deki arkeolojik parklardan birisi, Kız Kulesi'nin kuzeyindeki Sırataglı dini-mimari kompleksidir. Fotoğraf 1.

Bu kompleks, 20. yüzyılın 60'lı yıllarında eski konutların Kız Kulesi çevresinde yıkılması üzerine keşfedildi. Anıt, Kız Kulesi'nin önündeki X yüzyıldan kalma caminin avlusu. Tabii ki, caminin inşa edilmesinden önce bölgede eski bir dini kompleksin olduğunu varsaymak mümkündür. Arkeoloqlar tarafından keşfedilen sekizgen, üç kat kaldırım ve sekizgen sütün antik tapınağın avlusunda bulunduğu sonucuna varılabilir.

1998'de, arkeolog Ferhad İbrahimov arkeolojik alanda, iki odalı caminin eski mihrabını keşfetti. Caminin mihrabı üzerinde arap-kufice *"Hakimiyyet Allaha mexsusdur"* yazısı var. Epigrafist bilim adamı olan akademisyen Meşedihanım Nemet, yazının 9.-10. yüzyıllara ait olduğunu söylemişdir.

Kız Kulesi çevresinde, Hacı Bani hamamı (XV yüzyıl) Varfolomey kilisesinin kalıntıları (1815) ve XVIII-XX esrlere ait eski konut kalıntıları da var.

Arkeolojik sıratağlı dini-mimari kompleksinde sergilenen İçeri Şeher tarihi müzesinin sanatsal dekoratif taş sanatı sergilenmesi Mart 2010'da yeniden açıldı. Sergi, Tunç Çağı'ndan başlayarak geniş bir tarihi dönem sunuyor. Burada açık havada muze ve çay bahçesi de bulunmakdadır.

**Eski bağ kompleksinde arxeopark**

Eski (kadim) bağ adlanan arkeolojik parkta üç arkeolojik kazı bulunmaktadır. Kazılar sonucu toprak altından yeraltı gizli yol, kayaya oyulmuş su yolları, kehriz ve tarım kuyuları, fırın yerleri, çeşitli dönemlere ait mimari yapıları bulunmuştur. Arkeoloji Park Bakü sakinlerinin ve şehrimizin misafirlerine tarihi mirasımızı ve zengin kültürel geçmişimizi takdim etmek, Icheri Sheher'de hoş ve verimli bir şekilde haber vermek amacıyla oluşturulmuştur. Bu erazide gözel park salınmış ve sakinlerin, hem de turistlerin dinlenməsi için her türlü olanak yaratılmıştır. Parkda açık havada muze və restorant bulunmakdadır. Fotoğraf 2.

Arkeolojik kazı yapılmadan önce bu alanda bir bina var idi. Buradakı bir yangın sonucu bina çöktüğü anda bu alanda bilimsel araştırmalar başlatıldı. 1980'lerin başında yapılan arkeolojik kazılar, bu alanda eski bir yaşama işaret ediyor. Buradakı arkeolojik parkta üç arkeolojik kazı bulunmaktadır. Kazılar sonucunda, yeraltı gizli yol, kayada su yolları, içme su kuyuları, atıklar, farklı dönem mimari yapıları keşfedilmiştir. Konservasiya edilmiş arkeolojik kazı alanlarının ikisi Bakü arkeolojik kazı rehberi, merhum arkeoloq Ferhad İbrahimov tarafından yapılmıştır.

*I. Antik Bakü'nün yapıldığı tepenin doğu eteklerinde 1982 yılında keşfedilen (b.e. IX-XII yüzyılları) yıllar boyu korunmuş kazı yeri olan konservasiya olunmuş arkeolojik kazı alanı.*

*II. 1984-85 yıllarında güneydoğu kale hisarına yakın keşfedilen ve konservasiya olunup korunan (b.e. X-XVIII yüzyılları) arkeolojik kazı alanı.*

*III. 2010 yılının mart ayında bölgede yeni parkın salınması ile ilgili restorasyon ve onarım çalışmaları sırasında tesadüfen kemerli yapının tespiti ile keşfedilen, gelişmiş ortaçağa ait olan (b.e. XI-XIII yüzyılları) konservasiya edilmiş arkeolojik kazı alanı.*

**Hamam kompleksi arkeoloji alanı**

Bakü hanlarının saray kompleksi (1647) bölgesinde, yer altında kalmış bir yapının varlığı hakkında bilgiler ve Azerbaycan devlet arşivlerinde yapılan araştırmalar sonucunda tespit edilmiştir ki, İçeri Şeherin güneydoğu bölümünde son ortaçağa ait hamam olmuştur. 1806'da Bakü'nün Ruslar tarafından işgalinden sonra hamam bu bölgede bir askeri birlik oluşturmak üzere söküldü.. Sonuç olarak, zemin kat oluşturuldu, hamamın içi topraqla dolduruldu ve alan düzleştirildi. Burası Rus birliklerinin yerleşimine dönüştürüldü. Fotoğraf 3.

Hamamın ortaya çıkarılması, konservasiya edilmesi ve gelecekte turizm amaçlı kullanılması için AMEA-nın (Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi) Arkeoloji

ve Etnografya Enstitüsü Bakü-Abşeron arkeolojik seferi çalışanları ile beraber bu bölgede 2016-2017 yılları boyunca arkeolojik kazı çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Kazılar sonucunda Bakü hanlarının evinin yerindeki hamam tam tetkik edilmiş ve bu araziden benzersiz maddi kültür örnekleri bulunmuştur. Anıt, fonksiyonellik bakımından benzersiz bir mimari kompleks olup Bakü-Abşeron mimarlık mektebinin canlı bir örneğidir.

Uzun yıllar yer altında olan hamam, tamamen temizlenmiş, örtülü ve hafif yapı ile kaplanmıştır. Bu hamam yakın gelecekte arkeoparka dönüşecek ve arkeoloji turizme hizmet edecektir.

**Kale Koruğunda arkeolojik park**

Açık gökyüzündeki arkeolojik-etnografik müze kompleksi 1.2 hektarlık arazide olup kaya anıtlarımız, insanımızın çeşitli kapasiteleri, dünya görüşü hakkında geniş bilgi vermektedir. Bu kaya resimlerinin çoğu M.Ö. 3. binyılı göstermektedir. Abşeron kaya resimlerinin teması oldukça çeşitlidir. Gösterilen sahnelerde, ortak bir ideolojik bakış açısı sistemi sunulmuştur. Bu görüntüler, av sahneleri, insan kurban etme, kutsal evlilik vb. içerir. Fotoğraf 4.

Abşeron konutlarında keşfedilen resimler açıkça görülmektedir. Taşlardaki gösteri sahneleri, erkek ve kadın figürleri, ve insan yapımı heykeller çok enteresandır.

Azerbaycan'a, özellikle Kaleye ve Abşerona, ait arkeolojik ve mimari eserler, müze kompleksinde toplanmış ve restore edilmiştir. Müzede, kurgan, megalitik anıtlar (menhirler, kromlexler, siklop mezarlar, dolmensler, vb.) vardır. Koruq bölgesinde, arkeolojik haritaya uygun olarak arkeolojik turizm infrostrukturunu geliştirmek için ilk arkeolojik kazılar yapılmış alanların konservasiya edilmesi, ve konservasiya edilmiş arkeolojik kazı alanları etrafında arxeoparkın oluşturulması da tasarlanmıştır.

Kale Koruğunda arkeolojik turizmi geliştirmek için uygun bir altyapı kurulmaktadır. Arkeolojik kazılar turistler ve ziyaretçiler için büyük ilgi yaratmaktadır. Arkeoturizm, dünya uygulamasında olduğu gibi burada esas olarak iki kavram halinde sunulmaktadır.

1. Turist, arkeolojik kazı yapılmış ve bilimsel olarak öğrenilmiş dahil konservasiya edilmiş araziyi görsel seyrediyor ve hususi tablo üzerindeki bilgi temelinde bu yerin tarihini öğrenir.

2. Turist doğrudan arkeologlarla etkileşimli bir arkeolojik kazı alanına katılır.

Arkeolojik kazı alanının biri, arkeolojik-etnografik müze kompleksinin arkasında, eski mezarlık bölgesinde, bulunmaktadır. Tuz (şor) hamamın yakınındakı ikinci arkeolojik kazı alanı, turist rotasının üstünde bulunur.

**SONUÇ**

Bugün, İçeri Şehir tarihsel imajını geri getiriyor. İçeri Şehirde yaratılan arkeolojik parklar kentin içinde entelektüel ve arkeolojik turizmin gelişimi için temel oluşturmaktadır. İçeri şeherin arazisinde tarihi araştırmalar ve düzenli olarak yapılan kazı çalışmaları sonucunda elde edilen arkeolojik artefaktların zenginliği göstermektedir ki, İçəri şəhər Azerbaycan halkının tarihinin de dahil olmak üzere, ulusal devlet tarihinin birçok açılmamış sayfaları hakkında, zengin maddi ve manevi kaynaklar hazinesi hakkında değerli, muteber bilgiler veren ve tedqiqine halen ihtiyaç duyulan tükenmez bir kaynaktır.

## KAYNAKÇA

1. İbrahimov F., İbrahimov K. Bakı İçərişəhər. I cild. Bakı, 2002.
2. İbrahimov K., Əliyev İ, Axundov E. 2016-cı ildə Bakı xanlarının saray kompleksi ərazisində aşkar olunan hamamda aparılmış arxeoloji qazıntılar haqqında. Azərbaycan Arxeologiyası və Etnoqrafiyası jurnalı № 1, Bakı, 2017.
3. İçərişəhər. (kitab-toplu) İstanbul, 2012.
4. Kamil Fərhadoğlu. Bakı İçərişəhər II cild, Bakı, 2006.
5. İbrahimov K. Gala Archaeological - Ethnographic Museum Complex Archeolojy of Azerbaijan. 2014. p. 132-143.
6. Kamil Ibrahimov. Archaeopark-Down in the Inner City-View of the Archaeopark from the north-east. Visions of Azerbaijan. Bakı, 2014, p. 58



Fotoğraf 1. Kız Kulesi çevresinde arkeolojik park



Fotoğraf 2. Eski bağ kompleksinde arxeopark



Fotoğraf 3. Hamam kompleksi arkeoloji alanı



Fotoğraf 4. Kale Koruğunda arkeoloji-etnoqrafik park

# MİTOLOJİDEN GELEN AĞIT: NİOBE

## (THE LAMENT FROM MYTH: NIOBE)

**Dilek ZERENLER***

**ABSTRACT**

Mythology is the myth of a particular group of people or culture and it is one of the most important heritage of history of humanbeing. Mythology is the story of people that it tells their way of understanding the world and imagination. It is one of the important source of art at the same time, it has an important place and function in the painting, sculture, and also in the poetry and prose. One of the contemporary Turkish playwright Civan Canova uses one of the story of Greek Mythology, Niobe in his play, *Niobe,* and tells the story of alienation of people who have defects and recovery of Niobe. In Greek Mythology Niobe said that she was superior to Leto, as she had fourteen children and not only two and the children of Leto, Apollon and Artemis punished Niobe by killing her children. After this event Niobe cries without stopping and Zeus felt sorry for her and transformed her into a rock, to make her feelings of stone. In this study the usage of this myth and its function in a 21. Century Turkish play, *Niobe*, is going to be analysed by focusing on the style of the playwright. In the play it is seen that mythology from the ancient time to the nowadays tell the alienation, desire, loneliness etc. feeling of humanbeing effectively, from past to nowadays in fact nothing has changed related to person, but just the shape or way of relation with the environment and him/herself is changed.

## GİRİŞ

Tanrılar dünyası adı da verilen, gözle görülmez, ama güçlü bir gerçekliğe inanış mitolojinin temelini oluşturur. Mitler, insanların sezgileriyle algıladıkları bir gerçeğe belirgin bir biçim ve kalıp verir. Mitoloji günümüzdeki anlamıyla teolojiyle değil insan yaşamıyla ilgiliydi. Dolayısıyla mitoloji insanın içinde yaşadığı sorunlarla baş edebilmesine yardım etmek üzere kurgulanmıştı. (Armstrong, 2005: 10) İnsanlara dünyadaki yerlerini ve doğru yönü bulmaları için yardım ederlerdi. Mit psikolojinin ilk biçimidir. Yer altı dünyasına inen, labirentlerde yollarını bulan ve canavarlarla çarpışan tanrıların ya da kahramanların başlarından geçenlerin öyküleri ruhun gizemli işleyişine ışık tutmuş, insanlara içlerinde kopan fırtınalarla nasıl baş edeceklerini göstermişti. Freud ve Jung ruhun çağdaş araştırmasına girdiklerinde klasik mitolojiye başvurmuş ve eski mitlere yeni yorumlar getirmişler.

Civan Canova da modern insanın çıkmazını sorguladığı *Niobe* oyununda Antik Yunan mitolojisindeki Niobe'yi esas olarak absürd bir dünya yaratır.Antik Yunan Mitolojisinde Niobe Zeus'un oğlu Amphion ile evlidir. Evlilik hayatında mutludur Niobe. Ancak tek bir hatası vardır Niobe'nin o da kendini ölümlülerden üstün görmesidir. Zengindir, soyludur, güçlüdür. Yedi tane yiğit, yakışıklı oğul, yedi tane de birbirinden güzel kız doğurmuştur. Tanrılara açık açık meydan okur ve Thebai

* Doç. Dr., Selçuk Üniversitesi, Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, Konya.

halkına kendine tapınmaları söyler birgün: "Leto benim yanımda nedir ki. Topu topu iki çocuğu var, Apollon ve Artemis. Benimkiler onların yedi katı. Üstelik ben kraliçeyim. O ise Delos'a sığınıncaya kadar yersiz yurtsuz gezginin biriydi. Artık Leto'ya değil, bana tapınacaksınız." (Hamilton, 2006:178) Niobe'nin bu gururlu ve küstah tutumum gökyüzünde hemen duyulur ve çok geçmeden Apollon ile Artemis Thebai'ye gelip bir vuruşta Niobe'nin bütün çocukların yere sererler. Niobe yas içinde o genç, güçlü gövdelerin yanına çöker. Yüreği taş kesilir sanki. Gözlerinden oluk gibi yaşlar akar. Tanrılar gece gündüz ağlayan Niobe'yi bir taş parçasına çevirirler. İzmir-Manisa arasındaki Spil dağında üzerinden sular sızan Ağlayan Kaya'nın, çocukları için ağlayan Niobe olduğu ileri sürülmektedir. Bu çalışmada Yunan mitolojisinde ağlayan bir kayaya dönüştürülen Niobe'nin 21. Yüzyıl Türk oyununda ele alınış şekli, oyunun esas çatısının oluşturulmasında mitolojinin etkisi yazarın uslubu dikkate alınarak incelenecektir. Oyunda mitolojinin yüzyıllardan beri insanlığa dair anlattıklarıyla günümüz insanın çıkmazını, yalnızlığını, duygularını dile getirmede oldukça çarpıcı bir etkiye sahip olduğu, antik dönemden 21. Yüzyıla kadar geçen insanlık tarihinde aslında insanın özü ve çevresiyle kurduğu ilişkide çok da büyük değişiklikler olmadığı, sadece şekil değiştirdiği görülmektedir.

## 1. AĞLAYAN KAYA/ANNE: NİOBE

İki perdelik *Niobe* adlı oyunun açılış sahnesinde ve kapanış sahnesinde karşımıza çıkan Niobe Antik Yunan tragedyalarındaki bir geleneği de yerine getirir. Antik Yunun Tragedyalarında tanrı/tanrıça oyunun başında sahneye çıkar ve oyun hakkında seyirciye bilgi verir, oyun sonunda ise tanrısal güçlerini kullanarak olayların çözümlenmesini sağlardı. Bu oyunda da oyunun başında Niobe yanında beş parmaklı oldukları için altıparmaklı kişilerden oluşan toplum tarafından dışlanan Oly ve Stan ile oyunun başladığını ve oyunun sonunda Niobe'nin sonsuza kadar parlayacağını söyleyerek sahneyi Niboe'nin oğlu Böbrek ve gelini Sextet'e bırakırlar.

Sextet ve Böbrek kızları Ferminon'un yirmidördüncü yaş günü kutlamasından dolayı heyecanlıdırlar. Ancak sadece Ferminan yaş gününü kutlayabilecektir, çünkü ikizi beş parmaklıdır:

> "Sextet: Erkekler yirmidört yaşını bitirdiklerinde, sağ ellerinin altıncı parmağının yedinci boğumu törenle kesilir. Uğursuzluklardan uzak dursun ve soyları bereketli olsun ve iyi tetik çeksinler diye. Ve kutsanan solucan parmağına aile reisi tarafından bir şeref yüzüğü takılır. Ve şöyle der yüzüğü takan aile reisi. Sen bundan böyle tam altı boğumlu, tetikçi, tahrikçi, tehditkar, madikçi ve tırnaksız bir solucan parmağına sahipsin. Bunun değerini bil. Artık bir kahraman gibi parmaklarını o iğrenç düşmanın boynuna geçirip nefessiz kalana kadar sıkabilirsin" (Canova, 2006:11).

Şeklindeki sözleri adeta Antik Yunan tragedyasındaki erginleme törenlerini hatırlatır. Karı-koca arasında gerçekleşen konuşmalardan bu törenin çok önemli olduğu, toplum tarafından benimsendiği anlaşılmaktadır.

Beş parmaklı olmak veya günahkâr olmak toplum tarafından dışlanmak ve hapis hayatı yaşamak için yeterli sebeplerdir: "Sextet: Günahkâr bir evlat sahibi olduğumu söyleyemezdim herhalde elin yabancılarına. Ben oğlumuzun özürlü olmasını tercih ediyorum. Edemez miyim?" çıkısı toplumun genel kuralları

içerisinde aykırı olanın kaderini başkası ne der düşüncesinin hayatı ne kadar kuvvetli bir şekilde etkilediğini göstermektedir. Bozon annesi tarafından günahkâr olduğu için çatı katına kapatılmış ve insanlarla temas içinde olması yasaklanmış bir çocuktur.

> "Böbrek: Ben bir aile başkanı olarak yirmidördüncü yaşında bir kız çocuğunun parmağına yüzük takmaya kalkarsam aforoz edilir.
> Sextet: Kim aforoz eder babası?
> Böbrek: Eş… dost" (Canova, 2006:34)

Yukarıdaki diyalog da toplum yargısının insanların düşünce yapısını şekillendirdiği, gerçek duygu ve düşüncelerine göre hayatı yaşayamadıklarını, çoğu zaman farkında bile olmadıkları bir yargının gereğini yerine getirdiklerini göstermektedir.

Yazar yıllardır birlikte bir hayat süren karı-koca arasındaki iletişimin, birbirlerinin her halini bilmenin getirdiği rahatlığın ve rahatsızlığın dışa vurumunu da komedi ve absürd unsurlarla birlikte verir:

> "Sextet: Yüzün çok mu kırıştı senin?
> Böbrek: Yüzüm mü? Yapma ya.
> Sextet: Burnun da hokka gibi oldu.
> Böbrek: Ne yapabilirim Sextet? Estetik mi?
> Sextet: Bununla birlikte ruhunu da törpületebilirsen ne ala. Yoksa hiç kalkışma. Yıllar önce öptüğüm yakışıklı prens inanılmaz bir biçimde kurbağaya dönüşüyor… Benim bildiğim kurbağalar prense dönüşür. Prensler kurbağaya değil. Masalın finalini kabusa çeviren kim acaba? Düşüncesiz adam. Gelişim yasalarına göre insan önce kurbağa olur, sonra prense döner. Tanrının oynamamızı istediği peri masalına tersten başlayan ben miyim yoksa sen mi?
> Böbrek: Anlayamadım.
> Sextet: Şaşardım anlasaydın. Kaç demiştin saat?
> Böbrek: Hangi saat?
> Sextet: Ayrıca çevrene bir martı sürüsü kadar pamuk prenses varken neden onlardan birini seçmedin hayatım?" (Canova, 2006:15)

Absürd tiyatronun en önemli özelliği olan iletişimsizlik, konuşuyor gibi görünüp aslında birbirinin sorunlarıyla veya duygularıyla ilgilenmemek modern yaşam tarzında insan ruhunun kayboluşunun ve tamamen ayakta kalmak için verilen mücadelede an içinde var olmanın bir göstergesidir. Yukarıdaki alıntıda yıllardır birlikte olan karı-kocanın evliliklerindeki yıpranma iletişim tarzlarına da yansır. Kurbağanın öpüldüğünde prense dönüştüğü masala gönderme yapılarak masalların insanları kimi zaman yanlış yönlendirdiği ve bilinçaltına yanlış kodlamalarda bulunduğu da imlenir. Masallar, mitler ve rüyalar aynı kumaştan biçilmiştir. Üçü de bilinçdışının ürünüdür. İlk ikisi ortak bilinçdışının şekillenmesinin resimlenmesidir. İlişkilerde insanın gerçeği ne ise, özünde var olan özellikler ne ise onu çoğu zaman karşı tarafa yansıtmayışı, karşı tarafında da evlendikten sonra her şeyin değişeceğine, değiştirebileceğine inanması evliliklerin veya ilişkilerin

çıkmazlarından biridir. Üstelik Sextet ve Böbrek arasındaki evlilikte her şey iyi başlamışken giderek kötüye gitmiş, yine çiftler bir yanılgı içerisinde durumu kabullenerek ilişkiyi devam ettirme sürecine girmişlerdir. Birbirlerinin yüzüne gerçek duygularını ve düşüncelerini söyleme cesaretleri olmadığı için de çoğu zaman farkında bile olmadan bilinçaltlarındaki söylemleri uygun olmayan ortamlarda dile getirerek absürd bir durum da yaratırlar. Fakat bu ifade ediş tarzı karşı taraftan bir anlayış bekleme sürecini başlatmaz, çünkü tek dert konuşmaktır.

> "Niobe: Genç adam sevdiği kızın peşinden baktı. Ve o an, gökyüzünde uçuşan bir kar taneciği konuverdi göz kapağının kenarına genç adamın. Ve orada eriyiverdi… Ve de bir gözyaşı gibi süzüldü yanaklarından, o kar tanesi, genç adamın. Böyle miydi? Peki, o kar taneciğinin çok uzun bir zaman önce hakikaten başkasının gözünden akmış olabileceğini düşünmüş müydün? Hiç tanımadığımız bir canlı. Başka bir zaman diliminde. Zerreciklerine o anki acılarını ya da sevinçlerini yükleyerek akıtıverdi onu göz pınarlarından. Yer çekiminin ilahi iradesine doğru bakıverdi. Sonra da kâinatın bitmek bilmeyen hareketliliğine ayak uydurup çeşitli kılıklara girdi o tanımadığımız kişinin gözünden boşalan, derken günün birinde bir anlığına bile olsabir kar taneciği kostümü giyen, sıradan ve bir o kadar da sıra dışı bir damlacık" (Canova, 2006:23).

Sözleriyle aslında dünyadaki herkesin ve her olayın birbirini farkında olmasa bile etkilediğinin altını çizer.

"Niobe: Sonra da kayboluyoruz yarattığımız anlamın içinde. Kafamız karışıyor. Arapsaçına dönüyoruz. Kafamız karıştıkça başkalarına saldırıyoruz. Birbirimizi yok edip bitiriyoruz hayatı yavaş yavaş. Sonuç. Ölü toprak, yeknasak bir yalnızlık." (Canova, 2006: 43) "Sürekli telaş içerisindeyiz. Sürekli koşturuyoruz bir yerlere doğru, son hızımızla." (Canova, 2006: 56) sözleri ise insanın doğduğu andan itibaren ölüme doğru yürüyüşünün dile getirilişidir.

"Oly: Senin son görüşlerin nedir Stan, yaşayıp bitirdiğimiz hayatla ilgili?
Stan: Bitirmeden söyleyemem Oly. Henüz yaşamadığım dakikalara haksızlık olur." (Canova, 2006: 62)

Sözleri ise yaşamın kıymetini ve son dakikasına kadar her şeyin aslında ne kadar da hızlı değişebileceğini göstermektedir.

> "Stan: Bu istasyona geleceğimizi biliyordun değil mi Oly? Hayatın boyunca göstermiş olduğun her türlü çaba, hakikatte bir an önce buraya ulaşmak içindi. Bütün öteki hedeflerin aslında önemsiz ara istasyonlardı sevgili Oly.
> Oly: Ya da bütün öteki istasyonlar ara hedeflerimdi Stan.
> Stan: Bekleme süresi boyunca peronlarında amaçsızca dolanıp vakit öldürmeye çalıştığımız yabancı yerler. Asıl hedefin burasıydı senin. Kaybolacağını düşünüp ürktüğün yer. Sersem şey.
> Oly: Ve yanlışlıkla bindiğimi sandığım tren hayatımın yegâne treniydi aslında. Tek doğru tren oydu. Ve de sen biliyordun bunu. Ta baştan beri. Ama gizliyorsun benden" (Canova, 2006: 77)

Stan ve Oly arasındaki bu konuşma ise insanın bu dünyayı ve kendini varoluşunu tanımlama çabasını göstermektedir.

Canova oyunda hayatın anlamını, insanın bu hayat içerisindeki görevini sorgulamıştır. İnsanın mükemmel bir varlık olarak yaratıldığını, ancak toplum baskısı ve önyargılarla hayatı yaşanmaz hale getirenin yine insanoğlu olduğunu söyler. Üstelik insanoğlunun bu durumu milattan önceki dönemden günümüze kadar da devam eden bir kısır döngüdür. Mükemmel bir varlık olarak yaratılan insanoğlu aklını kullanarak bir sistem oluşturmuş, oyunda Fermion'un erginleme töreni gibi çeşitli ritüellerle insanın toplum içerisinde kendine yer edinme ve kendini sorgulama sürecini başlatmıştır. Toplum içerisinde yaşamanın bir gereği olarak konulan kurallar veya alınan kararların bir müddet sonra insanın hayatına hükmetmesi ve insanoğlunun da bunu kanıksadığı için sorgulamadan kabullenişi söz konusudur. Oyunda Niobe'nin torunu Bozon'un aslında fiziksel veya zihinsel herhangi bir özrü yoktur. Onun tek hatası toplumun kabul ettiği değerlere karşı gelmesidir. Bu durum özellikle annesini çok rahatsız ettiği ve toplum tarafından kabul görme sürecinin devam etmesini istediği için de oğlunun özürlü olduğuna kendini inandırıp onu gözlerden uzak olan çatı katına saklar. Bozon'un oyun boyunca varlığı hissedilir, sahnede olmadığı anlarda da karakterlerin onun hakkında konuşması günahkâr bir bireyin toplum içerisindeki konumu hakkında bilgi vermektedir. Ancak burada dikkat çekici nokta Bozon'un annesinin tüm yaptırımlarına karşı çıkıp toplum içine karışmaya cesaret edememesidir. Bozon'un isyanı sadece bestelediği müzik parçalarında kendini gösterir, fakat fiziksel olarak herhangi bir çarpışması söz konusu değildir. Oyunun sonunda Jim Carrey'in kuklasıyla yaptığı konuşma aslında Oly ve Stan'in 'gülmek esaretimizi hafifletiyordu' sözlerine de göndermedir. Kahkaha veya gülme var olduğunun topluma kabul ettirme eylemi olmanın yanı sıra psikolojik olarak da kendini rahatlatma yoludur.

Oyuna Niobe'nin iki yakın arkadaşı Oly ve Stan televizyon karakterleri olan Oliver ve Stan karakterleridir ve Niobe'yi son yolculuğunda yalnız bırakmayan, onunla birlikte hayatı sorgulayan aynı zamanda birey olarak kendilerini de sorguya çeken iki karakterdir. Yazar Stan'in bir kukla olarak sahnelenmesini uygun görmüştür; oyun boyunca iki karakterin birbirini tamamlaması ve çoğu zaman bir olmaları bu görüşünü destekler niteliktedir. Her ikisi de toplum tarafından fiziksel eksikliklerinden dolayı, beş parmaklı oldukları için, dışlanmış ve çok acı çekmişlerdir. Birbirlerine destek olarak ayakta kalmaya çalışırlar. Oly ve Stan'in durumu aslında Bozon'un çatı katında kendine hayat kurmasındaki haklılığı da ortaya çıkarır. Yazar absürd ögeyi, yani iletişimsizliği daha çok karı-koca arasındaki ilişkiyi sahneye taşırken kullanmıştır. Yıllardır birlikte olan bu ikili artık birbirlerinden bıktıklarını, başka hayatlar aradıklarını birbirlerinin yüzüne söyleyemezler; hatta çoğu zaman birbirleri olmadan bu hayatın yaşamanın bir anlamı olmadığını ifade eden davranışlar sergilerler.

Niobe oyunun merkezindeki karakterdir. Yazar ölümü bir son olarak düşünmemiş, yeniden varoluşun başka bir boyutta gerçekleşeceği düşüncesinden yola çıkarak Niobe'nin cesedinin yakılarak elmasa dönüşmesini ve sonsuza kadar güçlü ve parlak bir şekilde varlığını devam ettirmesini uygun görmüştür. Niobe oyunda hayatı ve ölümü Oly ve Stan ile yaptığı konuşmalarda sorgular. Dünyadaki her varlığın aslında birbiri için önemli ve etkili olduğunu, adeta kelebek etkisiyle dünyanın bir ucunda yaşanan bir olayın bambaşka hayatlara dokunduğunu bilmeden duyarsızca yaşamanın insanoğlunun en büyük trajedesi olduğunu düşünür. İnsanoğlunun hayatı güzelleştirme gücüne sahipken bunu kullanmayışı da ayrı bir sorundur. Oly hayatın anlamını bulmakla ömrünü geçiren insanoğlunun kendine bakmadan bu sorunun cevabının bulunamayacağını imler. Çünkü hayatın anlamı aslında insanoğlunun yaratılışı ve evreni algılayışında yatmaktadır. Niobe'nin oyun boyunca ısrarla sorduğu vicdan ve ilk yalan dünya tarihinde ne zaman ortaya çıktı soruları aslında birbiriyle bağlantılı

sorulardır. Nitekim Oly ilk yalanı söyleyen insanın hemen arkasından vicdan azabı çektiğini ifade eder. Aslında Niobe'nin dile getirdiği insanı diğer varlıklardan ayıran en önemli özellik olan vicdanıyla baş başa kalması ve onun sesini duyabilmesi için kendi içine dönmesi gerektiği ve modern dünyada doğadan ve kendinden uzaklaşan insanın hırs odaklı yaşamasından kaynaklı vicdan kavramını unutmasını eleştirir.

## SONUÇ

Yazar oyun karakterlerinin yaşadığı dönemle ilgili kesin bir bilgi vermemeyi özelikle tercih eder. Oyunda Oly, Stan ve Jimmy gibi modern dünyanın televizyon ve sinema ile insanlara sundukları karakterlerin yanı sıra Niobe gibi Antik Yunan mitolojisinde yer alan bir karakteri oyuna dâhil etmiştir. Üstelik oyundaki insanların inanışlarını vermek için Tanrı Asura adında bir karakteri yaratmıştır ki, oyunda asla sahnede görünmeyen Tanrı Asura toplum kurallarının oluşmasında, ölüm ve yeniden yaratılma süreçlerinde önemli bir etkiye sahiptir. Niobe'nin gelininin ve kimi zaman Oly ve Stan'in konuşmalarında tanrıyı kızdırmak istemedikleri aksi halde ateş ile cezalandırılacaklarını ima ettikleri görülür.

Günümüzde mitlere yabancılaşma söz konusu olsa da bu oyunda da görüldüğü gibi mitler insanların yaşamlarından bir anlam çıkarmalarına, hâlâ en temel korkularımızı ve isteklerimizi yansıtmaya yardım eden unsurlardan biridir. Bir başka ifadeyle mitler mecazî anlamdaki gerçeği dile getirir. (Veyne, 1983: 85) Mecaz, bilginin doğal ve ezeli taşıyıcısı olarak sanatla buluşur ve nesiller boyunca mitlerin yaşamasını sağlar. (Calasso, 2001: 160). Bu oyunda kullanılan Antik Yunan mitine ait bir olay ve mit figürü da durmadan yeniden kalıba dökmeye, yeniden yorumlamaya elverişlidir. (Vernant, 1996; 247). Sanat insanın kendini ve hayatını anlama araçlarından biridir ve sanatın estetik bir şekilde dile getirdiği birçok sorun veya durum mitolojinin sunduğu hayal gücüyle de birleşince insanın uzak açıdan olayları yorumlaması ve değerlendirmesi daha rahat olmaktadır. Sanat özellikle modern insanın omuzlarına yüklenen birçok sorumluluktan kendini kurtarabildiği bir alan olma özelliğini korumaktadır. Günümüzde, insanların karşı karşıya kaldığı psiko-sosyal sorunlara çözüm olabilecek alanlardan biri de sanattır. İnsan duyarlığının karmaşık ürünleri olan ve daima insanın özüyle ilgilenen sanat ve mitoloji, insanların sınırlarını zorlayıp onların nitelik olarak daha üstün ve yoğun yeni seviyelere ulaşmasını sağlar. Bu oyunda antik yunandan günümüze kadar insanın kendini ve evreni tanımlamada, birbiriyle kurduğu ilişkide teknoloji ne kadar gelişirse gelişsin çok büyük bir aşama kaydedilmediğinin, çünkü insanoğlunun kendi özüyle, insan olmanın gereği olan vicdan gibi en önemli duygudan uzaklaştığının farkında olmadan ömrünü tükettiğini çarpıcı bir şekilde anlatan bir oyundur.

## KAYNAKÇA

Armstrong, Karen, (2005), *Mitlerin Kısa Tarihi*, (Çeviren Dilek Şendil), Merkez Kitaplar, İstanbul

Calasso, Roberta, (2001), *Edebiyat ve Tanrılar*, (Çeviren Ahmet Fethi), İş Bankası Yayınları, İstanbul

Canova, Civan, (2006), *Niobe*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul

Hamilton, Edith (2006). *Mitologya* (Çeviren, Ülkü Tamer), Varlık Yayınları, İstanbul

Vernant, Jean-Pierre, *Eski Yunan'da Söylen ve Toplum*, (Çeviren Mehmet Emin Özcan), İmge Yayınları, İstanbul

Veyne, Paul, (1985). *Yunanlılar Mitlerine İnanmışlar Mıydı?,* Dost Yayınları, İstanbul

**1. OTURUM (1. SESSION)-A Salonu (A Hall)**
*Oturum Başkanları (Session Moderators):*
**Prof. Dr. Kamil İBRAHİMOV-Dr. Naci BAKIRCI**

# DOKUMACILIĞIN YEREL KALKINMA PROJELERİ İLE YAŞATILMASI ÖRNEĞİ; ÜZÜMLÜ DASTAR DOKUMALARI

## (THE EXAMPLE OF KEEPING THE WEAVING INDUSTRY ALIVE WITH LOCAL DEVELOPMENT PROJECTS; UZUMLU DASTAR WEAVING)

**Hatice Feriha AKPINARLI***
**Pınar ARSLAN****

**ABSTRACT**

The art of conventional weaving, which has its own characteristic features and which is the expression of cultural background at the same time, has recently begun to be forgotten due to the development of technology, science and industry. It is essential to carry out local projects in order to revive weaving, whose production is still continued in some regions, even a little. One of these projects is Yesil Uzumlu dastar weaving Project carried out by the cooperation between Gazi University Turkish Handicrafts Research Center and Yesil Uzumlu Municipality.

The weavings called as dastar in Yesil Uzumlu town of Fethiye District of Mugla Province, were produced in every household in the past, and local women used these products as headscarf, bed sheet, sofa cover, and as cover on sofa cushions etc. The weavings of dastar are plain, patterned and striped. The most significant feature of the weavings that use silk and cotton yarn, is that; when grege yarn and blanched cotton yarn are used together, they create a pattern. Brocade technique is used for creating patterns. The dastar that reflect local women's emotions and thoughts thanks to their richness of motive and composition, are still used in the region. Nowadays, local women produce mantilla and sheet, but they have difficulty in finding a market to sell these. In this study, the operations and developments in the local development project carried out in order to protect and look out for the dastar weaving, to keep it alive, and especially to solve the problems encountered during its production and marketing; will be explained in detail.

Key words: Uzumlu, Local project, Dastar weaving, Motif, Composition

## GİRİŞ

Bir halkın gelenek, görenek, adet, yaşam tarzı vb. özellikleri o halkın kendi özünü oluştururken, aynı zamanda kültürünü de ortaya koymaktadır. Türk kültürünün temeli göçebe yaşamın ve çeşitli uygarlıkların etkisi sonucunda oluşurken, yerleşik hayatın benimsenmesi ile Anadolu kültürel ve sanatsal birikime ev sahipliği yapmıştır. Kültürel çeşitliliği yansıtan dokumacılık sanatı geçmişten günümüze Anadolu'da yapılan bir geleneksel sanat olarak karşımıza çıkmaktadır.

Dokumacılık sanatının geçmişte çeşitli uygarlıklar tarafından uygulandığı ve yapılan kazılardan günümüze ulaşan tekstil parçaları sonucunda çok eski bir sanat olduğu kanısına varılmaktadır. Örneğin, Eski Sümer ve Mısır uygarlıklarının ilk devirlerinde temel dokuma tekniğinin ortaya çıkışı, Babil'de Asurluların kumaşlara kenar süslemesi yaptıkları, İbranilerin dikey tezgâhlarda goblene benzeyen kumaşlar dokudukları ve Pazırık ve Noin-Ula ve diğer kurganlardan

* Prof. Dr., Gazi Üni. Sanat ve Tasarım Fakültesi, Ankara.
** Arş. Gör., Gazi Üni. Sanat ve Tasarım Fakültesi, Ankara.

çıkan tekstil ürünlerinin günümüze kadar sağlam kalması bu örneklerden birkaçıdır. Elde edilen ürünlerin üzerindeki motif, desen çeşitliliği geçmişten günümüze sanatsal anlayışın ne kadar zengin bir anlatıma sahip olduğunu ifade etmektedir (Başer, 2004:2; Özkeçeci, 2004:116).

Günümüzde dokumacılık sanatı Anadolu'da az da olsa devam etmektedir. Özellikle yöre insanının duygu, düşüncesini aktarmada ve toprağı az, ekimi sınırlı dağlık bölgede, pazarla ilişki kuramayan uzak köylerde ekonomik fayda sağlamak amacıyla da geleneksel el dokumacılığı uygulanmaktadır (Yağan, 1978:63). Ancak sanayi devriminin etkisiyle kısa zamanda hızlı ve kolay üretim şeklinin benimsenmesi sonucu binbir emekle, sabırla ve zorluklarla yapılan el dokumaları yerini fabrikasyon dokumalara bırakmıştır. Fabrikasyon dokumalarla birlikte geleneksel dokumalarımız kısa süre devam etmiştir. Geleneksel dokumacılığın üretiminin uzun sürede yapılmasından ve en önemlisi de yöre insanına önceki yıllarda olduğu gibi ekonomik kazanç sağlayamadığından, zamanla geleneksel dokumaların üretimi azalmış ve bazı bölgelerde unutulmuştur. Ancak ne kadar hızlı üretim imkânı sunsa da fabrikasyon dokumaların seri üretim olması, özgün yapısının bulunmaması, bir bireyin duygu, düşünce ve toplumun özelliğini taşımaması nedeniyle geleneksel dokumalarımızın canlandırılması gereği ortaya çıkmaktadır.

Yörelerde dokumacılık sanatının uygulanabilirliğinin artırılması ve yöre kadının çeşitli destekler verilerek teşvik edilmesi, geleneksel dokumacılığın sürdürülebilirliği, kültürel mirasın korunması ve yaşatılması açısından önem arz etmektedir. Bu konuda yapılan yerel kalkınma projeleri, yöre ve bölgelere ekonomik ve sosyal açıdan imkânlar sunarak bireylerin geleceğine yön verme de katkı sağlamaktadır (Onuk ve Akpınarlı, 2012:3).

Topluma özgü kültürel ve sanatsal değerlerin korunması, yöresel ve yerel üretimin desteklenmesi amacıyla yerel projelere yönelik alan çalışmalarının yerinde, gerçek mekânında detaylı olarak incelenmesi ve irdelenmesi gerekmektedir. Böylece yöresel el dokumacılığına yönelik yaşanan sorunların çözümü yerel projelerle desteklenerek sağlanabilir (Akpınarlı, 2001:9).

Bu nedenlerden dolayı çok eski çağlardan beri önemli bir yerleşim merkezi olan Fethiye ilçesi Yeşil Üzümlü beldesinde yapılan Dastar dokumaların üretimindeki ve pazarlanmasındaki sorunları çözebilmek, ulusal ve uluslararası platformlarda tanıtımını yapabilmek ve günümüzde yerel üretimin sürdürülebilirliğinin sağlanması amacıyla 2012 yılında Gazi Üniversitesi Türk El Sanatları Araştırma Merkezi ile Yeşil Üzümlü Belediye Başkanlığının işbirliği ile Yeşil Üzümlü Dastar Dokumalar Projesi yapılmıştır.

Bu çalışmada yerel projelerin önemine dikkat çekilerek, araştırma kapsamında daha önce yapılan Yeşil Üzümlü Dastar Dokumalar Projesinden bahsedilmiştir. Proje kapsamında elde edilen Dastar dokumalarının teknik, motif ve kompozisyon özelliklerine ayrıntılı olarak yer verilmiş ve bu tarz projelerin yerel üretimin canlandırılması, güçlendirilmesi amacıyla yapılması gerekliliğine değinilmiştir.

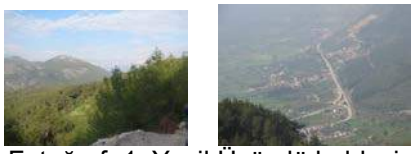
## YÖNTEM

Araştırma evreni, Yeşil Üzümlü beldesinde dokuma yapan bireylerdir. Örneklemi ise dastar dokumaya devam eden 12 birey oluşturmaktadır. Örnek olarak 20 farklı özellikte Dastar dokuma üzerinde çalışılmıştır. Verilerin toplanması

için araştırma kapsamında 2012 yılında proje ekibi Prof. Dr. H. Feriha Akpınarlı, Yrd. Doç. Dr. Songül kuru ve Yeşil Üzümlü beldesinden Meziyet Genç, Fatma Özbalı tarafından Yeşil Üzümlü'de ev, ev dolaşılarak alan çalışması yapılmıştır. Çeyiz sandıklarından çıkarılan eski dokumalar, dastarlar, danteller, giysiler ayrıntılı olarak teknik, motif, kompozisyon özellikleri incelenmiş, ürünlerin fotoğrafları çekilerek ulaşılabilen bilgiler kaydedilmiştir. Dastar dokumacılığının yapım aşamalarının tespiti için örneklem gruptaki 12 birey ile görüşmeler yapılmıştır. Dastar dokumalar fotoğraflanmış ve dokuma sürecinin (iplik hazırlama, çözgü hazırlama ve dokuma) fotoğraf ve video çekimleri yapılmıştır. Araştırma sonunda elde edilen verilere dayanarak dokumaların özelliklerini yansıtan bilgi formları düzenlenmiş, dastar ile yapılan geleneksel giysilerin kalıpları çıkarılmış ve özellikleri incelenmiştir. Bu çalışma hem dokumaların teknik, motif, kompozisyon özelliklerini belirlerken aynı zamanda ulaşılan giysi örneklerinden yola çıkılarak çağdaş giysi tasarımlarına dönüştürmeyi de amaçlamıştır. Yörenin giysi özelliklerine dayalı giysi tasarımları çizilmiş ve uygulanmıştır.

**ÜZÜMLÜ DASTAR DOKUMALARI**

Araştırma kapsamında incelenen Üzümlü Dastar dokumalarının hammadde, tezgâh ve iplik özelliklerini şöyle açıklayabiliriz; dastar dokumalar ince ve kalın olmak üzere iki gruptadır. İnce dastarlar, yöredeki kadınların başlarını örtmede kullandığı geleneksel bir dokumadır. Kalın dastarlar ise ceket, üç etek, sofra bezi yapımında kullanılmıştır. İnce dastarlarda motif özelliği bulunmakta ve kullanılan iplik 40 numara ve doğal renklerdedir, kalın dastarlarda ise kullanılan iplik 20 numara ve renklendirilmiştir. Dastar dokumalarda *hammadde özellikleri* incelendiğinde; eski örneklerin çözgü iplikleri ipek, yün, atkı ipliklerinde pamuk ipliği kullanılmıştır. Günümüzde üretilen dastarların çözgü ve atkı iplikleri pamuk ipliğidir. Pamuk ipliği Denizli ilinden temin edilmektedir. Üzümlü dastar dokumalarında en önemli iplik özelliği; çözgü ve atkı bükümlü doğal pamuk renginde, desende ise ağartılmış pamuk iplikleri kullanılmıştır. Dastar dokumalarda *kullanılan iplik özellikleri* incelendiğinde; atkı ipliği, çözgü ipliği ve desen ipliği olmak üzere üç çeşit iplik kullanılmaktadır.



Fotoğraf: 1; Yeşil Üzümlü beldesi

Dokumada en zahmetli ve temel işlem çözgü çözülmesi ve çözgülerin tezgâha alınarak dokumaya hazırlanması işlemidir. Dastar dokumalarda çözgü çözmek için pamuk çözgü iplikleri masuralara sarılmaktadır. Zemine eşit aralıklarla kazık çakılmakta, iplik üzerine dizilen masuralardan iplik uçları alınarak kazıklar etrafından dolaştırılarak çözgü çözülmekte ve tezgâha aktarılmaktadır.



Fotoğraf: 2; Çözgü çözme işlemi

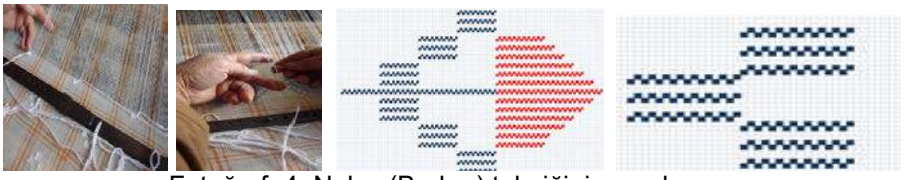
Dastar dokumalarda *tezgâh özellikleri* incelendiğinde; Yeşil Üzümlü yöresinde *"düven"* ismi verilen ayak kısımları tezgâhla aynı hizada olan kamçılı

yüksek tezgah kullanılmaktadır (Öztürk, 2007: 92). 2008 yılında dastar dokumaları incelerken kamçısız tezgâhlara da rastlanılmıştır. Tezgâhlar, selmin (levend), tefe, makara, tarak, gücü (kücü), ayak ve cımbardan oluşmaktadır. Kullanılan mekik yardımıyla da dokuma hız kazanarak dokuma işlemi kolaylaşmaktadır.



Fotoğraf: 3; Dastar dokumalarda kullanılan *"düven"* adı verilen tezgâh

Dastar dokumalarda *kullanılan teknik özellikler* incelendiğinde; zeminde temel, basit ve en eski dokuma örgü tekniği olan, yöresel dokuma ve bezlerde en çok kullanılan bezayağı dokuma örgü tekniği kullanılmaktadır. Bunun nedeni geleneksel tezgâhlarda çoğunlukla iki gücü bulunmaktadır. Dastar dokumaların atkı ve çözgü iplikleri aynı kalınlıkta. Olduğundan birbirine eşit görünümlü doku meydana gelir ancak iplik bükümü fazla olduğundan bu görünümde küçük açıklıklar oluşmaktadır. Desende kullanılan dokuma tekniği ise, yörede *"nakış"* veya "yanış" denilen brokar tekniğidir. Brokar tekniğinde kumaşlara iplik ilavesiyle motiflerin kumaş yüzeyine belli düzende yerleştirilmesi ile oluşan efektlerdir. Üzümlü Dastar dokumalarında Brokar tekniği uygulanırken ağartılmış veya renkli temel ipliklerden daha kalın pamuk ipliği kullanılmaktadır. Atkı iplikleri arasına desen özelliğine göre yerleştirilen desen iplikleri birbirine yakın ise ende ve boyda atlanarak devam edilmektedir. Desen aralıkları çok açık ise iplikler desen yerlerinde ayrı ayrı kullanılarak yapılmaktadır. Desenler atkı ve çözgü iplikleri yönünde farklı iplik kalınlıkları, renkleri ve iplik çeşitleri ile çizgili, kareli zeminler dokunmaktadır. Desenler kare veya boyuna çizgilerin içlerinde kullanılmaktadır.



Fotoğraf: 4; Nakış (Brokar) tekniğinin yapılması

Dastar dokumalarda *kullanılan motif özellikleri* incelendiğinde; dokumanın teknik özelliğine dayalı olarak geometrik formdaki motifler yapılmaktadır. Bu motiflerde bitkisel, figürlü ve sembolik (soyut) bezemeler kullanılmaktadır. Yöresel isimleri, Yılan yanışı, sülük yanışı, kilim yanışı, çomak yanışı, ulama veya elinden tutma yanışı, çerkez yanışı, kabak çiçeği yanışı, papatya yanışı, deve tabanı yanışıdır.



Çerkez Ulama Çomak Yılan Kilim



Papatya Sülük Deve tabanı

Fotoğraf: 5; Dastar dokumalarda yer alan motifler

Dastar dokumalarda kullanılan **kompozisyon** çeşitleri şöyledir*;*



1-Tek motif boynuna veya enine doğru tekrarlanan . 2-Farklı motifler boyuna veya enine tekrarlanan. 3-Motif bütün yüzeye yayılan benekli

4- Sağ veya sol tarafına doğru yerleştirilen verev



5-Kumaşın merkezinde madalyon. 6-Kumaşın köşelerine yerleştirilen
7- Kenar ve orta kısımlarda su şeklinde yerleştirilen

Dastar dokumalar önceleri başörtüsü, çarşaf vb. örtüler, günümüzde ise Başörtüsü, şal, kaşkol, perde, ve çeşitli örtüler (sehpa, yatak vb.), giyim eşyası yapımında kullanılmış ve kullanılmaktadır.



Fotoğraf: 7; Dastar sokağından görüntüler

**SONUÇ**

Araştırma kapsamında 2012 yılında Gazi Üniversitesi Türk El Sanatları Merkezi ve Üzümlü Belediyesi işbirliği sonucu yürütülen proje sayesinde yörede daha önce az da olsa yapılan ve unutulmaya yüz tutmuş Dastar dokumanın ürün envanteri çıkarılmış ve teknik, motif ve kompozisyon özellikleri ayrıntılı olarak tespit edilmiştir. Elde edilen veriler doğrultusunda sürdürebilirlik konusunda yörede dastar dokumacılığının canlandırılmasına yönelik hanımların tezgâhları çoğaltılmış ve dokuma yapmaları teşvik edilmiştir. Günümüzde 20 kadının dokuma tezgâhı sürekli çalışmakta ve Dastar sokağının üzerinde karşılıklı dokuma dükkânları bulunmaktadır. Her yıl Nisan ayında Yeşil Üzümlü beldesinde *"Kuzu Göbeği Mantarı ve Dastar Festivali"* düzenlenmektedir. Yurtiçi ve dışından çok sayıda vatandaş katılmakta, kuzugöbeği mantarı ve dastar ile ilgili bilimsel ve sanatsal etkinlikleri izlemektedir.

Proje sonucunda;

1. Dastar dokumalarının eski örneklerinin renk ve motif özelliklerine dayalı yeni dokuma üretimleri yapılmıştır.
2. Yeni üretilen dastarlarla Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi Yrd. Doç. Dr. Songül kuru atölyesinde; Yeşil Üzümlü geleneksel giysilerinden esinlenerek Uz. Gamze Özdemir tarafından çizilen giysiler üretilmiştir. 29 Haziran 2013 tarihinde Yeşil Üzümlü'de ilk defile yapılmıştır.



Fotoğraf: 8; Yeşil Üzümlü'de yapılan ilk defile

3. Yeşil Üzümlü'de Proje çerçevesinde, kurulan müzede; yeni tasarlanan ve üretilen giysiler ve eski dastar dokuma örnekleri sergilenmektedir.
4. Yörede örtü, şal satışı yanında kumaş olarak ürün satışı başlamıştır.
5. *"Yeşil Üzümlü Dokumaları Geleneksel Giysileri Ve Çağdaş Tasarımlar"* kitabı Prof. Dr. H. Feriha Akpınarlı ve Yrd. Doç. Songül Kuru tarafından hazırlanmış Yeşil Üzümlü Belediyesi tarafından bastırılmıştır.
6. 2007 yılından beri Prof. Dr. H. Feriha Akpınarlı tarafından Nisan ayında yapılan festivalde dokumacı kadınlarla görüşmeler yapılmakta, projenin sürdürülebilirliği ile ilgili yeni görüşler kadınlara sunulmaktadır.
7. Fethiye Belediyesi tarafından Yeşil Üzümlü'de *"Dastar Evi"* inşaatına başlanmıştır. Dastar Evi'nde dastar üretim süreci sergilenecek, gelen konuklar canlı olarak üretimi izleyecek ve ürünleri temin edeceklerdir.

Günümüzde dastar dokumalar Yeşil Üzümlü kadınları için önemli bir gelir kaynağı olmuştur. Yerel kalkınma projelerinin önemi yöreler için kaçınılmazdır ancak projeyi yapmaktan çok sürdürülebilirliğini sağlamak gerekmektedir. Bu nedenle valilikler, kaymakamlıklar, üniversiteler ve belediyeler işbirliği içinde çalışmalıdır.

## KAYNAKLAR

Akpınarlı, H. Feriha (2001). Geleneksel el sanatları ile ilgili projeler kapsamında dokumacılık, örücülük sanatının yerel kalkınma ve turizmdeki önemi. Türk Folklorunun Turizm Açısından Değerlendirilmesi Sempozyum Bildirileri Sempozyumunda bildiriler kitabı içinde (ss. 9-11). Ankara.

Akpınarlı, H. F. ve S. Kuru (2014). Yeşil Üzümlü dokumaları geleneksel giysileri ve çağdaş tasarımlar. Muğla: Arya Reklam ve Danışmanlık.

Başer, Güngör (2004). Dokuma Tekniği ve Sanatı. Cilt 1. İzmir: Punto Yayıncılık Ltd. Şti.

Onuk, Taciser ve Akpınarlı, H. Feriha (2012). Geleneksel el sanatlarımızın yerel kalkınmada ve ekonomideki yeri ve önemi. Halk Kültüründe İktisat ve Ticaret Uluslararası Sempozyum bildiriler kitabı içinde (ss. 1-12). Şanlıurfa.

Özkeçeci, İlhan. (2004). Zamanı aşanlar IX. yüzyıla kadar Türk sanatı. İstanbul: Güzel Sanatlar Matbaası.

Öztürk, İsmail (2007). Dokumaya giriş. Ankara: Mor Fil yayınları.

Yağan, Ş. Yüksel (1978). Türk el dokumacılığı. İstanbul: APA Ofset Basımevi.

### Kaynak Kişiler

Meziyet Genç, Fatma Özbalı, Cahide Coşkun, Miray Horosan, Birnur Koca, Nurten Arıcan, Perihan Yılmaz, Günay Yılmaz, Cavidan Öztürk, Gülbayan Çatanoğlu, Ayten İçöz, Fatma Nebile Ergün, Turan Coşkun, Güray Yılmaz

# GAGAUZLARIN KİLİM VE DOKUMALARINDA ESKİ TÜRKLERİN TARİHİ KÜLTÜR İZLERİ

# (ANCIENT TURKIC HISTORICAL AND CULTURAL ELEMENTS IN THE CARPET WEAVING OF THE GAGAUZIANS)

**Olga RADOVA***

## ABSTRACT

"Dokumalar" ("Dokumalar") - the general name of homespun products.

Depending on the method of production, they are called "dokuma" - hand woven on a machine that is called "düzen" in Gauz, "kırma" is a way of weaving carpets by hand, with the making of various patterns on it, "örmä" - knitted, as an exception, when crochets are knitted round rugs, usually it is laid on the corridor in front of the threshold or beyond the threshold, at the entrance to the house. In this case, the term "dokuma" means "homespun," and "kırma" means a hand-woven pattern.

The original, more ancient meaning of the term "kırma" is the term meaning "pattern", and later the meaning of the term "kırma", with the appearance of machines, was transformed and the term "kırma" was used to mean the method of making carpets by hand.

The term "kırma" has two meanings: its initial semantic meaning is "kırma", and gradually the meaning of the word or the term "kırma" has become, to a greater extent, the way of making carpets, with different patterns, by hand. The original, semantic meaning of the term "kırma" was gradually forgotten in the Gagauz language and it was replaced by the term "uzor", taken from the Slavic language. The term "uzor" is more common among the Gagauz youth, and in the dialogue with the older generation of Gagauzians, the term "kırma" finds its original meaning and place, which reflected in this article.

Communication with informants gave us the opportunity to establish that in Gagauz the term "pattern" means "kırma" - it was possible to establish the author of this article when communicating with informants of the Gagauz nationality, who have Gagauzian language in perfection and thus contribute to the vocabulary of vocabulary a new term "kırma", meaning in Russian "pattern". It should be noted that in the Gagauz-Russian-Moldovian dictionary, published in 1973, the term "kırma" is absent, it was not added to the dictionary. This scientific study allowed the author of this article (O. K. Radovoy-Karanastas) to introduce the term "kırma" into the scientific circulation in the Gagauz language, meaning in Russian the term "pattern", which in this case refers to a part of speech as a noun. In the Gagauz language the term "kırma" has one more meaning - "broken" and appears in the part of speech already as an adjective. The scientific novelty in this article is multifaceted, it can be traced as a historical aspect - the ethnic history of the Gagauz people, the acceptance by them and their ancestors of the Christian religion and worship in ancient times to the God of the Sun - Heaven - Tanra - Alla, and also in terms of terminology.

In addition to the above terms in the summary, the author introduced into scientific circulation a multitude of other Gagauz terms that will be systematized and published together with the article in its entirety. The article also presents samples of homespun articles and names of their patterns in the Gagauz language. It should be noted that the

* BBS Akademisi Çlen-Korr., Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Olga RADOVA, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü Misafir Öğretim Görevlisi, Moldova Cumhuriyeti N.Milesku Spătaru adına Bilim Adamları Assotsiatsiyanın Bilim Sekreteri. Akademik Ünvanı: Bulgaristan Bilim ve Sanat Akademisi Asil Çlen-Korrespondenti (Диплом №232 Българска Академия на Науките и Изкуствата избра Док-р ОЛГА РАДОВА д.и.н. – история, археология за ДОПИСЕН ЧЛЕН. Издадена в София на 07.04.2015 г. - Tarih ve Arkeoloji alanında Tarih Bilimleri Doktoru sahibi Dr. OLGA RADOVA Bulgaristan Bilim ve Sanat Akademisi'ne seçildi ve ASİL ÇLEN-KORRESPONDENT (ДОПИСЕН ЧЛЕН) Akademik Unvanı verildi), İstanbul-Kişinev

author goes beyond the scope of this topic, cites other ethnographic materials that supplement and give more originality to the material outlined in this article. The comparative analysis of material and spiritual culture, the identification and reflection of their parallels in this article, allows us to penetrate into the more ancient period of the ethnic history of the Gagauz people, preserve their ancient cultural heritage.

## GİRİŞ

Gagauzların material kulturasında *“dokumak”, “dikmäk”, “örmäk”* pek evelki zamannardan kalma zanaatlar, bu gibi material kulturasına, ayni zamanda,[1] var nasıl deyäbilelim ruh kulturası da,[2] çünkü bu material el işlerindä, yaradıcılar gagauz ruh kulturasının elementlerini dä göstererlär, angılar temellenerlär adetlerä, dinimizä - ortodoks hristiyan dininä, istoriyä yolumuzun gerçek olaylarına; dedelerimizin, evelki zamannardan beeri, yerleşim yerlerinin dolayda tabiyata, o geografiyada, onnarlan komşulukta yaşayan kuşlara, hayvannara. Hepsi bu elementleri gagauz milletin ruh hem material kulturalarında bulabileriz. Bunnar gibi zanaatlarda *(“dokumak”, “dikmäk”, “örmäk”)* gagauzların hem material kulturasını, hem onnarda ruh kurturasının êlementlerini dä göstererlär. *“Dokumak”, “dikmäk”, “kilim kırmak”, “örmäk”* zanaatlarda taa çok karılar çalışardılar, onnar karıların işleriydi.

Gagauzların adetleri, folkloru, literatura yaratmaları, istoriya olayları, dedelerinin yerleşmiş yerleri/topraklar, o arhitektura yapıları – binalar, su arıkları, kliselär, evlär hem taa başka yapıntılar, ani düzülmüş gagauzların hem onnarın dedelerinin yaşadıı yerlerdä/topraklarda – hepsicii bunnar gagauzların kultura mirasları - gagauzların zenginnii, kultura varlıı, angılarını biz gözümüz kadar läazım koruyalım da nasıl bizim dedelerimiz bizlerädän korutmuşlar, etiştirä bilmişlär bizim – gagauzların kultura varlıklarını, biz dä hep ölecä läazım devam edelim kultura mirasımızı korumaa.

Bilim araştırmaları göstererlär, ani kimi tarihsel zamannarda gagauzların okadar kolaylıı olamamış kendi kultura varlıklarını – kultura miraslarını korumaa, da zaman geçtikçä, onnarın kultura miraslarını, varlıklarını, yazılarda başka milletlerä başlayıp, vermişlär. Gagauzların kultura varlıklarını, başka halkların oldukları gibi yazmışlar, ölä kiyatlarda yazılara geçirmişlär. Şindi biz, gagauzlar, ne yapabiliriz, ani ileri dooru koruyabilelim makar oncaazları, necezlär korunabilmişlär büünkü günädän bizim çevremizdä?

Düşüneriz, ani biz hepsimiz, kim biler gagauzça, aklı erer yazmaa da ana dilimizdä – gagauz dilindä, hen ilkin bizim adetlerimizi, portuları, hepsı kultura miraslarımızı gagauzça yazalım, sora da başka dillerdä - rusça, bulgarca, molduvanca, Turkiyä türkçesindä, ingilizçä hem t.b. dillerdä, oleliklän, biz koruyabiliriz bizim kultura varlıımızı. Elbetki, bu günä kadar bizim kultura varlıımızdan çok alındı da başka millerin oldukları gibi yazılara geçirildi, ama burada bir önemni iş var, gagauzların adetlerini, mentalitetini biz gibi, gagauzlar gibi, büünkü gündä hiç biricii bilmerlär, onun için bizim genetik hem êtnogenez kodumuzu kıramadılar, gagauzlar onu korudular. Sadecä gagauzlar pek incä annêrlar hem duyêrlar gagauz dilini, bizim mentalitetimizi. Burada taa bir iş söleyäbiliriz, gagauz dili pek evelki, eski zamannardan kalma olduu için, Turkiyädä yaşayan türklär dä, Azerbaycanda da, başka yerlerdä dä, okadar annayamêêrlar bizim gagauz dilimizim özelliini.[3] Söz gelişi, Turkiyädä çalışan türkologlar var, angıları annayamêêrlar[4] gagauz dilinin çok yerlerini, sözlerin maanalarını, kullanma yerlerini da o üzerä yazamêêrlar o bilim yazılarını, nelerini istärmişlär

[1] Ayni zamanda. – Одновременно.
[2] Taa dorusu: bu gibi zanaatlar birdän, hem material, hem da ruh kurturasının êlementlerini göstererlä
[3] Özellik (*tur.*). – Неповторимость, оригинальность.
[4] Ne ulavlivayut tonkosti gagauzskogo yazıka, iz-za togo çto ne znayut v soverşenstve drevnetyurkskiy – gagauzskiy yazık, kak ego znayut sami nositeli yazıka–gagauzı. V gagauzskom yazıke esti mnogo terminov, kotorıh net v tureţkom yazıke.

yazmaa. Gagauzlar sa gagauz türkçenin hem Turkiyä türkçenin ölä özel yerlerini o farklılıını[5]/ayrılıklıını görerlär.

Gagauz dili ayırı bir türk dili, angısının kökleri gelerlär oguz grubunun, oguz-bulgar kolu altında bulunan türk dillerindän – oguz, ogur, türk-bulgar kollarından yeki soylarından – evelki vakıtlarda bu soyların kullandıı dil(ler)dän. Bu konuylan ilgili yeni bilim açılkamalarını taa derindän bakabilirsiniz kaynaklarda – bu statyayı yazan avtorun Dr. Olga Radova-*Karanastasın* bilim yazılarında "Древнетюркские – булгаро-огуро-огузские компоненты в культуре и этногенезе гагаузов (на примере этимологии антропонима Пушней)",[6] "Болгары и гагаузы Юго-Восточной Европы: общие этноисторические реалии и современность".[7]

Adamnarın zanaatları taa çok "*ustalık", "kaluplan kerpiç dökmäk",* evin üstünü yörtmää deyni *"keremit hem çölmek dökmäk",*[8] *"tafta işlerindä" – "tafta kesmäk" – "taftaları kertiklemäk"*[9]*;* sepi yapıp/hazırlayıp, *"deeri sepilemäk";* turşu kurmaa deyni hem şıraları/şarabları dökmää/tutmaa deyni (hem şıraları dökmää deyni *"fıçı")* hem *"kada"* yapmak; taftadan *"vedrä", "suvacı", "sofra", "tafta kaşık", "taliga",* atları/beygirleri koşmaa deni *"boyundruk"* yapmak; *"kürk", "keptar", "mintanı"* dikmäk; *"maasullara deyni toprak çölmek yapmak/dökmäk* hem t.b.

Burada lääzım söleylim, ani gagauzlar *"kaluplarlan"* kerpiç dökärdilär, meciylän. Bu mecilerdä, çamurda, adamnarlan bilä karılar da kerpıç dökärdi. Elbetki, bölä çamurlar adamnara deyni zoor işti, ama karılara deyni taa da zoordu. Küçücük topalak uşaklar da taşıyardılar, hepsi, bütün senselä, komşular da, yardımdaydılar – mecidäydilär.

Gagauzlar ortaklaşıpta, kerpiç dökärdilär, evlerini düzärdilär – duvarları kaldırardılar, evi örtärdilär, tavan bastırardılar, evin üstünü örtärdilär, herbir adam evi örtmää bilärdi/becerärdi. Adetlerä görä herbir adam kendi evini kendisi lääzımdı örtsün, kalanı da ona yardım edärdi. Evi örttüktän sora, tavannarı bastırmaa başlardılar. Tavannarı bastırarkan, topalakları tavanın aazından adamnar tavan üstünä atardılar, oradan da o topalakları hep adamnar taşıyardılar da tavanda kakılmış plankaların[10] üstlerinä (*yeki* parmaklık aralarına) atardılar/koyardılar, karılar da artlarından o çamurları plankaların üstündä[11] parmaklık aralarına bastırardılar/bastırdardılar - buna deniler "tavan(narı) bastırmaa" yeki "tavan(narı) bastırmak", çamurun üstünü da parmaklarınnan doorudup, "suva taftasınnan" düzeldärdilär. Tavannarı samannı, sarı çamururdan yapılı (samannan sarı topraktan çamur) topalaklan bastırardılar. Kimi sıra, çamuru doorutturup, üstünü sadecä parmaklardılar da brakardılar tavan ölä kurusun, ozaman tavanı bastırarkan çamuru taa inceräk koyardılar, da sora, ikincilää, başka bir gün, genä samannı çamurlan o tavanı

---

[5] Farklılık (*tur.*) – различие.

[6] *Радова-Каранастас О.К.*, *Пушнеев Д.А.* Древнетюркские – булгаро-огуро-огузские компоненты в культуре и этногенезе гагаузов (на примере этимологии антропонима Пушней) // Материалы всеукраинской научной конференции с международным участием «Достижения социально-гуманитарных наук в современной Украине», Симферополь-Бахчисарай, 2013 год.

[7] *Радова-Каранастас О. К.* Болгары и гагаузы Юго-Восточной Европы: общие этноисторические реалии и современность // Межкультурная коммуникация: современная теория и практика. Материалы VII Конвента РАМИ. 28-29 сентября 2012 г. МГИМО. – Университет. Изд-во «Аскет-Пресс», изд-во «МГИМО - Университет». Москва, 2013, стр.210-231. [ISBN 978-5-7567-0700-7].

[8] O çölmekleri, yevi örttüynän, evin üstänä - yörtünün tepesinä - evin yörtüsünün tepesindä köşeyi örtmää deyni hem evin yötüsünün köşelerinä hem "çölmekleri koyêrız (örteriz). Evin örtüsünün tepesini hem da örtünün köşelerini, aşaa dooru çölmeklän örtüler. Evin tepesi sayılêr neredä yörtüdä makazlar biri-birinä gelerlär, hem da yannarına, aşaa dooru köşesinä (çölmeklän örtüler) hem da yannarına (örtünün yannarı keremitlän örtüler)".

[9] "Taftaları kertiklemäk". – "Резьба по дереву".

[10] Plankalar kirişlerä içerdän kakılêrlar.

[11] O plankalara "parmaklık" denilärmiş, bu terminnän ilgili informatorlar: Nina Staev hem Lena Kuliş (Gagauziya avtonom bölgesinin Kongaz küüyündä yaşêrlar, sokak Oktyabirskiy, №32).

suvadılar, suva taftasınnan da düzeldärdilär, da tavanın suvası biraz taa kalınnardı.[12] Tavanı bastırarkan, evin içindä, plankaların/parmaklıkların arasından,[13] samannı çamır fırlardı, o çamurlar kurumasınnar deynı, insannar birdän (içerdä tavannarı bastırarkan), masalara hem (i)skelelerä pinip, tavanda o çamurları parmaklradılar, bir incä parmaklı suva olardı, hep bu zaman duvarları da parmaklardılar – bu parlaklamak işlerini taa çok karılar yapardılar.

Duvarların iki tarafını da, hem evin içindän/içyandan, hem evin dışandan/dışyandan, ilkin samannı parmaklardılar da öleliklän duvarları doorudardılar hem suvayı düzeldärdilär. Parmaklı suva kuruduktan sora, genä duvarları samannı çamurlan suvardılar da "*suva taftasınnan"* duvarları düzeldärdilär, köşeleri dä uzucuk yapardılar, onnar dübä-düz[14] (duvarlar) hem upa-uz[15] (köşelär) olardılar. Bu samannı suva da kuruduktan sora, hen üstünä, bir kerä dä mayızlı çamurdan suva urardılar/suvardılar da suva taftasınnan duvarları doorudardılar, duvarlar taa da düzücük olardılar. Açan mayızlı suva da kuruyardı, sora duvarları kireçlärdilär, duvarlara iki-üç kerä *"kireç"* urardılar/çekärdilär, kireci da sinkalardılar, da duvarlar, tavannar – içerdä bütün dolaylar, gök-maavi – göktaşı benizdä olardılar.

Adamnar toplanıp, sokakça pınar kazardılar, pınarı kazarkan karıları orêy yaklaştırmardılar, brakmazdılar kazılan pınarın içinä karılar, kızlaar hem küçük kızçaazlar baksınnar, neçim ki karılar varmış nicä nazarlasınnar pınarı da duvarlar yıkılsın. Pınarı kazarkan karılar, genç gelinnär, delikannı kızlar, taa küçük yaşta çocucaklar hem kızçaazlar da yrdım edärdilar, ama onnar bir çatıya baalı olan, kazannan toprakları pınar içindän dışanna çekärdilär. Git-gidä dişanda, kazılan pınarın yanında topraklan tepä hep büülärdi, tepä büüldükçä, tepä üstündeki topraklar taa da saarılaşardılar, kazılan pınarın içi da deerinneşärdi.

Maalenin, meciylän yapılan pınarından, gelän-geçän(i) su içärdi hem şindi da içerlär. Gagauzlar sölerlär, ani pek büük günaamış birkimseyi pınardan koolamaa, birkimseyi brakmamaa su içsin ya da pınardan su alsın, ozaman o pınarın suyu acı olarmış yeki da pınarın suyu kaçarmış. Kongaz küyündä yaşarkan vardır işittiim nicä karılar biri-birinnän lafedärdilär ("fısırdanardılar") "...marii, filan-pişman (*avtorun sözü*), koolamış, brakmamış bu insan (*avt. - adını sölärdilär*) su alsın pınardan da sora o pınarın suyu acı sızmaa (çıkmaa) başlamış, şindi tä bän gittim orayı suya da o pınardan acı su çıkêr, ileri sa onun suyu pek tatlıydı...".

Bu olaylar göstererlär gagauzların büük kulturalarını, ani onnarın çevrelerindä suyun pek büük rolü hem yeri var. Onnar (gagauzlar) diil sadecä kendilerini, ama bütün çevrenin insannarını, bütün dolarlarda komşularını da düşünärdilär. Bölä inançlar (suylan ilgili) göstererlär, ani gagauzların dedeleri kendi istoriya yollarında pek çok zoorluk, susuzluk çekmişlär, bu suzuzluk olayları onnarın folklorunda da iz brakmışlar, deycez tä nasıl gagauzların "Üç altın alma" masalında. Bu masalda annadılan olaylar, gerçek tarihsel olaylardır – onnarda gösteriler gagauzların dedelerinin istoriya yollarında halizdän olmuş, gerçek işlerin izleri. O olayların gerçek izlerini istoriya bobanın – Gerodotun yazılarında da gördük. Bulduk (bulêêrız) paralel izleri Gerodotun yazılarında hem gagauzların kultura miraslarında – masallarında, dokumalarında, ruh yaratmalarında. Bu paralel olaylarlan ilgili, Gerodotun yazılarında hem gagauzların "Üç altın alma" masalında paralel işlär (olaylar) gördük da bilim yazılarımızda (*bu statyanın avtoru/yazıcısı – Dr. Olga Radova-Karanastas*) yeni bilim açıklamalarımızı dünnääyä açıkladık, angılarından belli olêr, ani gagauzların dedeleri Hristosun duumasından taa ileri, 2500-3000 yıldan evel, Üülen-Günduusu Evropada varmışlar, yerleşik bu bölgenin topraklarında yaşarmışlar. Bu konuylan ilgili, taa derindän, bilim yazılarımızı hem açklamalarımızı *(Dr. Olga Radova-Karanastasın*) bilim

[12] Информаторы: Моя мама, Маслин Пелагея Мариновна, родилась 9 февраля 1936 года в селе Конгаз, проживает и по сей день в своем родном селе; сам автор данной статьи, в детстве, помощница/участница во всех этих событиях.
[13] "Parmaklık aralıklarına" samannı çamurdan topalakları bastırardılar.
[14] Duvar olardı.
[15] Koşelär olardı.

yazılarında "Элементы эпохи эллинизма в гагаузском фольклоре, их исторические и географические реалии",[16] "Этническая история гагаузов Юго-Восточной Европы, их право на культурное наследие и геополитика"[17], "Болгары и гагаузы Юго-Восточной Европы: общие этноисторические реалии и современность" bakabilirziniz.[18]

Evelki zamannarda adamnar (kırlar da) bayırlarda, daalarda avlanardılar, uşaklarına, aylelerinä imeelik bulardılar da evä taşıyardılar. Bundan başka, adamnarın birazı hayvannarı güdärdi, birazı topraa kazıp hem sürüp, işlärdi, karılar da ev işlerini yapardılar – ateşliin başında, ateşliktä, ocaklarda, evin dolayanında izmet edärdilär, uşaklarını bakardılar, kocalarını evdä beklärdilär. Aylelerdä, adamnarın hem karıların arasında, bölä iş paylaşmasını şindiki zamanda da göreriz, ama git-gidä karıların hem adamnarın bu iş paylaşmalarının sınırları belgiliksizlener (belliliksizlener/belgisizlener/belgiliksiz olêr),[19] çünkü modern yaşamak şartları (standartları) insannarı zoorladıp, bu duruma getirttilär. Git-gidä karıların omuzlarına pek büük ük üklen(il)di: hem uşakları bakmaa, hem ev işleri (karı işleri), hem adam işleri – ekmek ayleyä kazanmaa, hem üürenmää, hem çalışmaa hem t.b. Bu duruma gagauz topluluklarını getirtti o dışar(ı)dan karışan olaylar, çünkü gagauzlar kendi istoriya yollarında, zamanca, ba bir devletin sınırları içindä kaldılar, ba başka devletin, kim o zaman kuvettäysa, kim taa güçlüsaydı.

Gagauzların dedeleri Vizantiya sınırları içerisindä bulundular, Osmannı Devletin (Osmannı Devletinin genişlendikçä toprakları, artık Osmannı İmperatorluu oldu, 1453 yılda, açan Vizantiya İmperatorluunu onnar elä geçirdilär/aldılar), Russiya İmperatorluun, Sovetlär Birliin, Romun devletinin, sora genä Sovetlär Birliin çevresi içindä bulundular.

Sovetlär birlii daaldıktan sora da, gagauzların bir kısmı, serbest devletin[20] – Moldova Respublikanın içindä, kalanı da, yakın hem uzak, sınır aşırı devletlerdä (yaşamaa kaldılar) büün dä yaşamaya devam ederlär. Gagauzlar istär-istemäz, zoorunda kaldılar ayırı-ayırı devletlerin sınırları içindä yaşamaa, çünkü Osmannı İmperatoluu çöktüktän sora ayırı-ayırı devletlär Üülen-Günduusu Evropa bölgesindä peydalandılar. Osmannı

---

[16] *Radova-Karanastas O.K.* Элементы эпохи эллинизма в гагаузском фольклоре, их исторические и географические реалиireалии // Путь к себе: Аспекты истории, культуры, демографии, этнографии, этногенеза гагаузов. *Сборник научных статей О.К.Радовой-Каранастас.* . (Recenzii la lucru: Демченко Н.А. – доктор хабилитат исторических наук; Булгар С.С., директор научного Центра при Исполкоме АТО Гагаузии; Тунджер Гюленсой, доктор филологических наук, профессор, алтаист-тюрколог (Prof.Dr. Tuncer Gülensoy, Altaist-türkolog (Ankara, Türkiye)); Ахмед Джебеджи, доктор исторических наук, профессор Газийского Университета г. Анкары (Dr. Ahmed Cebeci, Gazi Üniversitesi, Eğtim fakültesi, tarih bölümü). Кишинев, 2008. –С.209-211. Изд. «Elena-VI» SRL, Кишинев. - 2008. – С. 209-211.

[17] *Радова-Каранастас О.К.* Этническая история гагаузов Юго-Восточной Европы, их право на культурное наследие и геополитика // Беларусь и Россия в современном контексте: проблемы государственного управления процессом модернизации. Материалы Международной научной конференции, г. Минск, 20-21 октября 2011 года // Науч. редак. Совет А.А.Лазаревич [и др.]. Нац. Ак. Наук, Институт философии.- Минск: право и экономика, 2012, 86-97. [ISBN 978-985-552-088-8]; см. также: *Радова-Каранастас О.К.* Этническая история гагаузов Юго-Восточной Европы, их право на культурное наследие и геополитика // Довгидовские чтения II: философская классика и современные проблемы социокультурного развития: материалы международной научной конференции. Г. Минск, 11 ноября 2011 г. – Минск: Право и экономика. -2012. - С. 273-281. [ISBN 978-985-552-076-5]; *Радова-Каранастас О.К.* Болгары и гагаузы Юго-Восточной Европы: общие этноисторические реалии и современность // Межкультурная коммуникация: современная теория и практика. Материалы VII Конвента РАМИ. 28-29 сентября 2012 г. МГИМО. – Университет. Изд-во «Аскет-Пресс», изд-во «МГИМО - Университет». Москва. - 2013. – С. 210-231. [ISBN 978-5-7567-0700-7].

[18] *Радова-Каранастас О.К.* Болгары и гагаузы Юго-Восточной Европы: общие этноисторические реалии и современность // Межкультурная коммуникация: современная теория и практика. Материалы VII Конвента РАМИ. 28-29 сентября 2012 г. МГИМО. – Университет. Изд-во «Аскет-Пресс», изд-во «МГИМО - Университет». Москва. - 2013. - С. 210-231. [ISBN 978-5-7567-0700-7].

[19] Sınırları belgiliksizlener (belliliksizlener, belgisizlener / belgiliksiz olêr). – Идет стирание границ.

[20] Serbest devlet *(gag.).* – Bağımsız devlet *(tur.).* – Независимое государство.

İmperatorluuna girän topraklar bölündükçä, Balkan Yarım Adada yeni devletlär temellendi, onnarın arasında sınırlar geçtilär.

Hep bölä, paralel, toprak bölünmä proţeslarını, göräbileriz Sovetlär Birlii daaldıktan sora da, genä yeni serbest devletlär dünnääda oluştular – eskidän Sovetlär Birliinä girän respublikalar, onbeş taanä vardılar, onnar ayırı-ayırı serbest devlet oldular. Topraklar bölündükçä, yeni devletlär oluştukça, gagauzlar da genä bölündülär, devlet sınırları onnarı ayırı-ayırı devletlerin sınırları içindä braktılar, öleliklän, bölgelel, gagauzların çokluu (çounluu) – aazlaa döndülär (birazını da gagauzları kendi topraklarından kaldırıp, zoorladılar başka devletlerdä yaşamaa geçsinnär, yeki da hep bir devletin içindä dä bulunsalar, zoorladılar Gagauzları, ki onnar başka yerlerä yaşamaa geçsinnär. Deycez Sovetlär Birliindä gagauzlar lääzım oldular Sibirä yaşamaa geçsinnär/göç etsinnär, Kazakstana; onnarı ozaman kaldırdılar Sibirä/Sibiriye(ä)yä hem Orta Aziyaya; romunnarın vakıdında (XX asirin 40-cı yıllarında) zorunda kaldılar taa Latin Amerika kıtasında[21] bulunan devletlerä – Braziliyaya, Amerikaya, Argentiyaya gitsinnär/göç etsinnär, heptän orada yaşamaa kalsınnar. Zamanca, Balkan Yarım Ada kıtasında bulunan devletlerdän, gagauzların bir kısmı çıkıp (XVIII yüyılın sonlarında – XIX yüzyılın ikl çereendä) – şindiki Bolgariya, Greţiya, Makedoniya, Rumınıya sınırları içindä bulunan topraklardan/yerlerdän hem daa başka yerlerdän, Besarabyaya yaşamaa geçtilär da yerleştilär yerli/avtohton – Bucaklı[22] gagauzların içindä.

Araştırmalar göstererlär, ani evelki zamannardan beeri, gagauzların hem onnarın dedelerinini yaşadıı şu tarihsel bölgelärdi – Altay, Orta Aziya, Orhon derenin dolayannarı, Orta Volga, Bucak, Dobruca, Frakiya, Makedoniya, Anadolu.[23] Ama gagauzlar, bir halk, sora da bir millet gibi Üülen-Günduusu Evropada oluştular, gagauz êtnosun oluşma pruţesları da 1400-1800 yıldan çok sürttü. Hem da araştırmalar göstererlär, ani gagauzların dedeleri, nasıl da hepsi insannar, evelki zamannarda ilkin yazıçnikmişlär,[24] onnar sadecä Gökä-Günä-Güneşä dua edärmişlär; gagauzların dedeleri Tanrıya – bir Allaaya(ı) inanarmışlar/tanıyarmışlar, Günä hem Gökä bakarmışlar da dua edärmişlär, sora I-II asirlerdä, Apostolların zamannarından beeri, Hristian dinini kabletmää başlamışlar.[25]

Araştırmalar göstererlär, ani gagauzların dedelerinin çoyu hristian dinini Apostol zamannarından I-II-III yüzyıllardan beeri kabletmää başlamışlar, taa çoyu da IV, VII, IX, XI-XII asirlerdä kablettilär, demek XII asirädän gagauzların dedeleri artık hepsicii hristian dinini kabletmişlär. Gagauzlar hem gagauzların dedeleri binnärcä yıl, 2500-3000 yılda çok, hepbir, kendi türk dilini – şindiki gagauz dilini koorudular, onuştan, gagauz dili büünkü gündä sayılêr gagauzların kultura mirası,[26] kultura varlıı, onun için biz lääzım devam edelim bizim dilimizi koorumaa, gagauz dilinin yazılarında, ileri dooru onu örütmää. Gagauzlar hem onnarın dedeleri pek kıskanç kendı hristian dinini korudular hem koruyêrlar da. Herbir yotuda, sırada, masada, gagauzlar Allaalan[27] bilä.

Deyceyz, ki XX asirin 60-70-ci yıllarında, bu türlü ayledä iş paylaşması çiftin (karının hem adamın) arasında hep korunulurdu, en zoor ük damnarın arkasındaydı. Ozamannar gagauz aylerindä çok üçak vardı, beştän yukarı – 5-6-7-12 uşaadan bir ayledä vardı, pek siirek ayledä 4 ya da 3 uçak vardı. Evelki vakıtlarda da hep ölä, sadecä çok uşaklı aylenin (soyun) ömürü vardı nasıl uzun vakıtlara sürtsün. Çok uşaklı aylenin ömürü uzundu,

---

[21] Kıta *(tur.).* – Материк.

[22] Bucak deniler tarihsel topraklara – Besarabiyanın Üülen tarafında bulunan topraklara, bu topraklarda gagauzlar hem gagauzların dedeleri taa evelki zamannardan beeri – 2500-3000 yıldan evelel yaşêrlar, onnar artık avtohton, yerli insannar bu topraklarda, bu topraklar Gagauzların kultura mıraslarının bir kısmı, çünkü o kuru, susuz toprakları gagauzlar işledilär, cennet gibi gözelletti(rdi)lär.

[23] Anadolu – Анатолия.

[24] Yazıçniklär inanardılar çok -

[25] "Dan", " Dan yerleri" – ondan "Tanrı", gagauzlar Tanrıya taparmışlar (поклонялись солнцу). Tapmak *(gagauz.)* – поклоняться. "Dan"/ "Tan", "Dan eri"/"Tan eri" = "Tanrı". Allaa *(gagauz.)* – Tanrı *(gagauz.*).

[26]

[27] Allaa(y)lan *(gagauz.)* - Tanrıylan *(gagauz.)*.

onun için, açan gelin alardılar ayleyä, o gelini bütün senselä seçärdi, ani gelin ii soylardan olsun; çemrek, becerikli, şeremet olsun, herbir iş elindän gelsin. Hem pek önemliydi gelinin (güvenin dä) soyları, kendileri dä saalıklı olsunnar. Gelinin da siması/dış görüntüsü[28] ölä lääzımdı olsun, ani göstersin ki bu insan (gelin olacaa) duudurabilecek saalıklı uşak.

Gagauz aylelerindä kızçaazları taa küçüktän beeri üüredärdilär ev işlerinä – imää yapmaa, dikmää, örmää, uşak bakmaa, içerleri tertiplemää, evin içini süslemää; içerleri, evin dolayanını, sokaa tertipli, kırnak tutmaa. Hepsi bu işlär karıların, genç gelinnerin, kızların hem küçük kizçaazların ellerinnän olardılar, onun için git-gidä, açan artık dünnäädä bilim zanaatları peydalandı, bu türlü el işlerä (angılarını ellän yapêêrlar), bilimdä, geneldän bir terminnän - "el işleri" denildi.

Türlü-türlü el işleri adamnarın da uurlarında vardı, ama büün, bizim konumuza görä, bakaceyz, açıklayaceyz gagauz karılarının el işlerinin bir kısımını – "dokumaları", "kilimneri" hem kimi örmeleri.

Geneldän alarsak *"dokuma"* hem *"kilim"* (yeki *"kırma")* terminnerini, bakarsak onnarın maanalarına, neyä onnar geler iş tarafından, hem bakırsaydık iş hem çalışma proţesların gelişmesinä, göreriz, ani *"dokuma"* sözü yeki termini taa evelki zamannardan geler *"kilim"* (yeki *"kırma"*) terminindän. *"Kilim"* (yeki *"kırma")* terminneri sa taa sora paydalanmış olduunu göreriz, neçinki var nicä demää, ani kilimnär dokumaların bir dalı(dır). Onun için *"dokumalara"* hem *"kilimnerä"* (yeki *"kırmalara")* bölä klasifikaţiya[29] olabilir olsun:

**Tablo №1**[30]

**Gagauzların "dokuma" hem "kırma" el işlerin klasifikaţiyası/çeşitlii**

| ***Dokumaların hem kilimnerin (yeki kırmaların) adları*** | ***Dokumaların hem kırmaların çeşıtlii***[31] |
|---|---|
| Pala(lar) | *a) "Parça pala".* Bu türlü parça palaların korafları yok, parça ipliindän dokuyêrlar; bütün pala, herersi birtürlü – sadecä tekir olêr, korafları yok;<br>*b) "Koraflı parça pala".* Parça ipliindän dokunulêr(lar), bu türlü palaların korafları var, onnar hertürlü benizdä olabilir, ilpliklerä görä, hen geniş korafları taa çok tekir ipliktäk olardılar (hertürlü benizli parçalardan, makazlan iplik kesersin, sora o iplikleri biri-birinä eklersin – iinäylan tutturêrsın, sora da iilän o iplikleri kıvrıdêrsın; ondan sora, o kıvrıdılmış iplikleri, masura saarêrsın, masuru da mekää geçirersin da sora düzendä dokuyêrsın, bölä ipliktän palanın platı tekir olêr);<br>*v) "Koraflı yapaa pala".* Bölä pala yapaa ipliindän dokunulêr. Hen geniş korafı taa çok kara benizli ipliklerdän dokunulêr/dokunêr.<br>g) "Parmaklı pala". [32]<br>d) Bir tülü dä *"haylaz palası"* var, ona *"gegalı kukaylan örmä parça* |

[28] Sima(sı) *(gagauz.)* – внешние данные (человека).
[29] Bu klassifikaţiya original, onu ilk sefer bu statyanın avtoru *Dr. Olga Radova (Karanastas)* yaptı.
[30] Gagauzça okunulêr – "Birinci numaralı tablo".
[31] İnformatorlar: Sakalı Pelageyä Marinovna, hepsini gagauzça annattı, ondan yeni gagauz dilindä terminnär üürendik hem bu statyanın yazarı (Olga Radova-Karanastas).
[32] Tutêrın aklımda, bän küçükkän, Vasi yuçularda, Mani bulüylan vardı "parmaklı yapaa pala", onnarın küçük evlerindä (kuhnelerindä), benim Kati babumun hem Marini dädunun evindä, patın uurunda duvarda asılıydı. Bän hepbir siiredärdim o palanın "parmaklarını" da Mani bulüyä sorardım "näända palanın elleri"? Çünkü palanın parmaklı kırmalarını bana gösterärdilär, ama "ellerini" göstermäzdilär, çünkü kırmalarda onnar yoktular.

| | |
|---|---|
| | *pala"* deelär, bu türlü palaları kapunun önündä eşiklerä döşerlär yada evin içyanından/içanda, hep kapunun yanında, eşiin uurunda döşerlär. Onu dolaya örersin da olêr tombarlak pala. |
| Niţurka(lar) | *"Niţurka"*. Niţurkalar hertürlü var, niturkaların "kırmalarına" görä onnarı türlü-türlü adları var.[33] |
| Kilimnär | Kilimnerin kırmalarına görä adları var: |
| Koraf arası dokumalar hem kırmalar | *"Koraf arası yapaa pala" yeki "koraf arası".* Onnarı yapaa, türlü-türlü boyalı ipliktän dokuyêrlar, korafların aralarını da kırêrlar, nicä kilimneri.[34] Kimi gagauz küylerindä bu türlü "koraf arası" el dokuma işlerinä hem çalışmalarına hep "kilim" deelär.[35] "Koraf arasında" mekiklän dokuyêrsın korafını, "kırmasını" da ellän kırêrsın. |
| Platlar | a) "*Çukman".* Yapaa ipliindän dokuyardılar da çukman fistan dikärdilär;<br>b) *"Haba".* Habayı da hep ölä dokuyêrlar, nicä dä çukmanı, yapaa iplindän da sora onu vererlär "dolaplaştırmaa". Demäk, o yapaa platı "dolaplaştırdıktan" sora, plat "pişkin" olêr.[36] Onu dolapladêrsın da o plat pişkin olêr.[37]<br>b) "*Keten".* Kenevir ekärdilär, o büver üüsek, sora onnarı saplarınnan bilä kesärdilär da koyardılar su içinä, daje onu götürärdilär dereyä da orada, deredä, suyun içindä durardılar, kaç gün durarsalar, bir afta mı, da onnar orada yımışardılar. Sora onnarı (kenevirlerin saplarını) alardılar evä, da bir sopaylan duvärdilär aşaa-yukarı, da onnar ezilärdilär, olardılar ımışak, onnar daalardilar, "ip-ip" olardılar da sora iplerdän plat dokunardı. O iplikleri da dokuma halına getirmää deyni, taa hazırlardılar onnarı;<br>v) "*Pamuk".* Pamuk ipliindän plat dokunulardı;<br>g) "*Büründcük".* Büründcük ipliindän dokuyardılar platları. Büründcüktän dokumalar hen paalıydılar. Onnarın hem dokumaları zoordu, hen da pek çok vakıt alardılar. Büründcük dokuyarkan, |

[33] "Niţurkalar hertürlü var, niturkaların "kırmalarına" görä onnarı türlü-türlü adları var."- Информатор: Сакалы Пелагея Мариновна (урожённая Маслин Петра (Пелагея) Мариновна), родилась 09 февраля 1936 г. в селе Конгаз, Комратского района (долая) АТО Гагаузия (Гагауз Ери) Республики Молдова, где проживает и в настоящее время. Информация Сакалы Пелагеи Мариновны позволило автору данной статьи сделать открытие и ввести в научный оборот, на гагаузском языке, новый термин "kırma", который обозначает на русском языке термин "узор", а более позднее время, вследствии трансформационных процессов, термин "kırma" стал обозначать "способ изготовления ковров" – "kilim kırmaa" - означает ткать ковры вручную. Следует отметить, что равнозначного гагаузскому термину "kilim kırmaa", в русском языке нет. В "Гагаузско-русско-молдавском" словаре, изданный в 1973 году, а также в словарях, изданные в последующие годы, также нет термина "kırma", обозначающий на русском языке термин "узор" или равнозначный русскому термину "узор". См. словари: Гагаузско-русско-молдавский словарь. Составители: *Г.А.Гайджаржи, Е.К.Колца, Л.А.Покровская, Б.П.Тукан*, Изд. «Советская энциклопедия», Москва, 1973, 664 с.; «Гагаузско-русско-румынский словарь» - «Gagauzça-Rusça-Romınca sözlük». Hazırlayannar: *Petri Çebotar, İon Dron*. Chişinău "Pontos", 2002, 739 s.

[34] Bu statyanın avtoru niţurkaların kırmalarını araştırmaa devam eder, çünkü unudulmuş adları, informatorlarlan, kiminnän dä lafettim, hiç biricii aklılarına getirämedilär niţurka kırmalarını (uzorlarını) aklılarına.

[35] Ukrainada

[36] "Demäk, o yapaa platı "dolaplaştırdıktan" sora, plat "pişkin" olêr". – После вяления (шерстяного) сукна, ткань становится плотной ("pişkin" olêr).

[37] Olga Radova-Karanastas: "Neyä geler "dolaplaştırmak", mo?". "Platı "dolaptan" geçirersin", ama nesoy geçirerlär, onu artık o zanaatçılar bilerlär". Olga: "Çitçeezleri nedän, nesoy ipliktän dokuyardılar?",- Mamu: "Çit insan dokumazdı evdä, çitçeezleri fabrika yapardı".

| | |
|---|---|
| | burada büük beceriklik lääzimdı insannarga olsun. Büründcük iplii olsun deyni, gagauzlar ilkin koza/büründcük kozası büüdärdilär.[38] |
| Hazır dokuma el malları | *a) "Çotra"/ "Çotra peşkiri".*Büründcük ipliktän dokunulêr.<br>*v) "Sargı(lar)".* Yapaa ipliktän dokunulêr. Sargıların platlarını dört ayaklıklı düzündä dokuyêrlar.<br>*g) "Kuşak".* Yapaa ipliktän dokunulêr. Sargıların platlarını dört ayaklıklı düzündä dokuyêrlar.<br>*d) "Yorgan üzü/ulama".* Evdä dokuma yorgan üzlerinä gagauzlar *"ulama"* derlär. Ulamaya görä var: *"mekiçekli yorgan üzü", "damalı yorgan üzü"* ya da *"mekicekli ulama"*, *"sıracıklı ulama"*, *"sekercikli ulama"*, *"yolcaazlı ulama*", *"makazçıklı ulama"*, *"büük hem küçük damalı"* ulamalar. Ulamayı dokuyarkan, onun "büük hem küçük daması" platta birdän olêrlar.<br>*e) "Yorgançi üzü"/ "ulama"*<br>*j) "Döşek".* Döşek dokumalarına "dimi" deniler. "Diminin" platı olêr *"sıracıklı"* yeki *"yolcazlı"*.<br>*z) "Yastık üzü"/ "Ulama yastık üzü"* |
| Kırma suvenirlär - küçük kilimciklär (*yeki* küçük kırmalar) | Bölä "dokuma" hem "kırma" küçük, modern suvenirlär, son zamannarda, XX asirin 80-90 yıllarında – XXI asirin başlantısında çıktılar. Bilim araşırmaları göstererlär, ani küçük boyda kırma kilimciklär, angılarına şindiki zamanda suvenir-kilimnär deniler, taa evelki zamannarda da varmışlar, onnarın izleri taa 2500-3000 yıldan çok evelki zamannara giderlär. |

Zaman geçtikçä artık *"kilimnär" "dokumalardan"* ayırı bir büük zanaat dalı oldular, *"kilimnär"* kendi serbest zanaat yolunu kazandılar yeki aldılar – onnara var nasıl deyäbilelim *"kırmalar"* yeki/yada *"kırma"* el işleri. Bundan sora, artık yoktu nasıl demää *"kilim dokudum"*, neçin ki kilimi "*kırêrlar"*, sadecä ellän, mekik bu çalışmalarda kullanılmêêr. Gagauzlar deerlär "...biz evdä, "*stanokta"*, kilim kırêrız...", "...büük bulü hem bän, iki güüllü bir kilim kırdık...". Palaları sa "*düzendä"* dokuyêrlar, dokuyarkan "*mekik"* kullanêrlar, mekik dokuma işini çabuklaştırêr; dokuyan insan, dokumayı taa hızlı başarêr.

Bilim araştırmaları göstererlär, ani "*düzen"* hem *"dokuma"* terminneri, *"stanok"* nem *"kırma"* terminnerindän taa ileri paydalandılar, bu gösterer, ani *"kırma", "kilim", "kilim kırmaa"* - dokumanın bir incäzanaat dalı olarak, taa sora peydalandılar, dünnää üzünä çıktılar. *"Palaları"* düzendä dokuyêrlar hem dokuyarkan iplii atmaa deyni *"mekik"* kullanêrlar,[39] *"mekik"* buraz mehanikleştirer hem çabuklaştırêr evdä el dokumalarını. Kilimneri sa *"stanokta"* ellän kırêrlar, evdeki kilim kırmalarında mehanikleştirilmiş iş yok.

Açan söz gider *"niţurkalar"* için, burada informatorlar – insannar kimi sıra niţurkalara deerlär *"kırma",* kimi sıra *"dokuma".* Baktıynana yeki alırsaydık esaba, nasıl niţurkayı yapêrlar,[40] göräbiliriz niţurkanın "*dokumasını"*, ozaman biz niţurkayı da dokumalara sıralarız, çünkü niţurka düzendä dokunulêr, ama hep o (ayni) zamanda, niţurkada *"kırma"("uzor")* da peydalanêr. Niţurkayı dokuyarkan bir uzun "*spiţa*"ya, "*kırma*" *("uzor"*) örneyinä bakarak, "*güçü ipliklerini*" sayarak, "*yapaa iplii*" lääzımnı yerlerdä (spiţaya) geçireriz(sin), sora da

[38] Mamuylan bilä, bändä vardır koza büüttüüm. Maasuz skelä onnar için yapardılar, böcekleri o skelelerin üstlerinä daadardılar, sora böceklerin üstlerinä dut yapraa yenikunuca sepelärdik, çünkü böceklär pek küçücüktü da pek bastırdarsan yaprakları vardı nasıl onnara zarar yapmaa. Açan ikincilää ya da üçüncülää, dördüncülää hem taa nekadar lääzımdı böcekleri doyurmaa, lääzımdı ilkin onnarı paklardın (yaprak kırıntılarını, böceklerin "temizlenmelerini"), sora da genä yaprak üstlerinä sepelärdin.

[39] Burada el işlemelerindä yarı mehanika kullanmaları görüner, bu yarı mehanik işlerini "mekik" yapêêr.– Здесь наблюдаем полумеханизированное ручное ткачество, полумеханизированную работу выполняет "мекик".

[40] Nasıl *"niţurkayı"* yapêêrlar. – Способ ткачества *"ницурки".*

*“mekii”* atıp[41], biyaz iplii *“gücülerin”* arasından geçirersin, gücüleri *“iki ayaklık”*lan diyştirersin (*yeki “aazlıkları açêrsın”*), da öleliklän, başardıımız zaman *“nitşurkayı”* dokumaa, göreriz onun *“kırmalarını”* (*yeki “uzorlarını”*). Aşaadakı örneklerdä görersiniz nitşurkaların kırmalarını, kırmalara görä nuţurkaların adları var...



Fotoda: “Nitşurka”,[42] gagauzların “dokuma” hem “kırma” el işi
Fotonun avtoru: Dr. Olga Radova-Karanastas



Fotoda: Nitşurkanın parça örnekleri. Fotonun avtoru: Dr. Olga Radova-Karanastas

Burada söleyäbiliriz, ani nitşurkalar, el işlemesi gelişmä proţesları tarafından, ortada, *“palaların”* hem *“kilimnerin”* arasında bulunêrlar. Bilim araştırmaları gösterelär, ani nitşurkaların hatırınnan kilimnär paydalandılar, dünnääyä çıktılar. Nitşurkalar bir geçici yol verdilär (oldular *yeki* gösterdilär) kilim kırmalarına. İşlemelerä görä,[43] kilimneri kırarkan, göreriz ani burada artık dokuma yok *(“mekik atmat yok”),* burada sadecä el işleri var, ellen herbir *“kırmayı” (“uzoru”)* kırêrsın, herbir *“kubii”* saya-saya yapêrsın, sora da taraa benzeyän, “taraklan” o kırmayı *“dakêrsın”*. Kilim kırmaa pek zoor hem becerikli bir çalışma, kim kilim kırêr, onnara var nasıl deyelim ki o insannar “*çalışêêrlar”* diil “*işleerlär”*, çünkü onnarın el işlemelerinä artık incäzanaat çalışmaları da girerlär, türlü-türlü “*kırmalar”* (“*uzorlar”*) peydalanêrlar: “tabla”, “gül”, “guguş”, “yaprak”, “at”, “atta atlı bir kız” hem taa başka işlär.

***Kilim ornamentlerindä istoriyadan aspektlar***

Gagauzların kilim kırmalarında göreriz kimi evelki istoriyalı aspektların ornamentlerini. Deyceyz kilimim kırmasında “Atta atlı bir kız” bizä gösterer istoriyä olaylarını, bu istoriyä olaylarını gagauz folklorunda, gagauzların ruh kulturasında da paralel göreriz.

Hep bu motivi, angısı gösterili gagauzların el çalışmalarında – kilimimnerin kırmalarında - “Atta atlı bir kız”, göreriz gagauzların balladalarında, ballada türkülerindä.[44]

1991 yılda gagauz foklorcusu hem yazıcısı Mariya Angelovna Durbaylo (Kuyumcuklu) baskıdan çıkardı bir kiyat, onun adı “Ballada türküleri”, kiyatta toplu gagauzların halk sölpetleri – ballada türküleri. Bu toplumda gagauzların kultura varlıklarının, miraslarının, bir kısmı – ballada türkülerini toplu. M. A. Durbaylo ballada türkülerini gagauz

[41] *“Mekiin”* da ortasında, bir teldä, *“masur”* geçirili, *“masurda*” da biyaz iplik saarılı.
[42] Bu nitşurkayı benim eltiykam, *Marusä,* dokuduydu, da sora nitşurkaların birini bana baaşladıydı.
[43] İşlemerä görä. – В зависимости от способа производства.
[44] Баллада тӱркӱлери. Сӧлпет топлуму. Гагаузларын халк йаратмалары. Баллада тӱркӱлери тюплады хем типара хазырлады *М.А.Дурбайло*. Кишинев, 1991, 200 с.

küylerindä, evdän-evä gezip topladı. Sora onnarı sistemnedi da gagauz halk yaratmalarına – ballada türkülerinä analiz yapıp, kiyadın ön sözündä kendi görüşlerini yazdı da gagauzların[45] ballada türkülerini hazırlayıp, söleditimiz kiyatta tiparladı. Öleliklän, oldu kolayı dünnää da üürensin, tanısın, gagauzların halk kultura varlıklarını – ballada türkülerini. Bu kiyatta var gagauzların ballada tütküsü "...", bu ballada da göreriz, nicä dä gagauzların kilim kırmalarında, hem halk yaratmalarından, parallel motivleri.

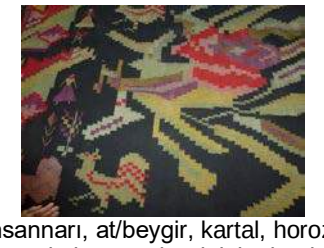
***Komrat ve Bulkaneşt muzeylerin fonlarından alınma gagauz*** kilimin kırma örnekleri - "*kırmasında"* (*yeki "ornamentindä"*) hem da ballada türküsündä "Marinkiyä türk paşası dünür yollamış",[46] "Tudorka gider saldat"[47] göreriz gagauzların kilim kırmalarında hem ballada türkülerindä istoriya aspektından alınma, "Tudorka mari, gitmä şu haydutlara..."[48] kilimdä "kırma" ornamentini. Gagauzların halk ballada türkülerindä annadılêr istoriyada olmuş gerçek olaylar.

Yukarıda, yazdıımız gagauz halk ballada türkülerindän görüner, ani Tudorka hepbir savaşta, kendi aylesi, anasını-bobasını, türlü-türlü duşmannardan - ba haydutlardan, ba voyvodalardan, ani soradan haydut olmuşlar, koruyêr; paşanın askerinnän da savaşa çıkêr da kendi-kendisini, kendi kızlık temizliini koruyêr, çünkü istämeer ona (paşaya) evlenmää. Bu aşaadakı gagauz kilimin ornamentindä, kilimin kirmalarında, göreriz atta atlı Todorkayı, kılıç ta elindä.



Gagauzların içer dizmesinin örnää. Foto çekili Komrat kasabanım istoriya muzeyindä
Kilim "Atta atlı bir kız". Foto çekili Komrat kasabanım istoriya muzeyindä
Fotonun avtoru: Dr. Olga Radova-Karanastas

Valkaneş muzeyin fondlarından kilim, kırmalarınada (*yeki* uzorlarında) çiçek, karacaya, geometriya figuraları hem taa başka işlär var; karaca gösteriyor Gagauz Türklerinin, M.Ö. çok evelki (olabilir M.Ö. otuz beş bin önce) kültür miraslarının izlerini.



Bu kilim parçasında insannarı, at/beygir, kartal, horoz, çiçek, fidan göreriz. Kırmaların birazı yapılara da benzeerlär, lüläka benizli kırmaların içindä bir stavro/kruça göreriz, orada olabilir klisenin eri kilim kırmalarında gösterilsin
Kilim örnää Valkaneşin kasabanın Müzesinden fotonun avtoru: Dr. Olga Radova

[45] Hepsi ballada türküleri gagauz dilindä, original, informatorların annattıklarına görä yazılı.
[46] Баллада тӳркӳлери. Сӧлпет топлуму. Гагаузларын халк йаратмалары. Баллада тӳркӳлери тюплады хем типара хазырлады *М.А.Дурбайло*. Кишинев, 1991, с.107.
[47] Баллада тӳркӳлери. Сӧлпет топлуму. Гагаузларын халк йаратмалары. Баллада тӳркӳлери тюплады хем типара хазырлады *М.А.Дурбайло*. Кишинев, 1991, с.108.
[48] Баллада тӳркӳлери. Сӧлпет топлуму. Гагаузларын халк йаратмалары. Баллада тӳркӳлери тюплады хем типара хазырлады *М.А.Дурбайло*. Кишинев, 1991, с.118-120.

Bu statyanın devamı var, bütünnü benim, *Dr. Olga Radova-Karansatasın*, ayırı bir kıyadımda (hem statyalarımın toplumunda) tiparlanacêk. Sadecä, sonuçta rus dilindä bu styaylan ilgili kısadan bir rezüme veräbiliriz.

**РЕЗЮМЕ**

**ДРЕВНЕТЮРКСКИЕ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ В КОВРОТКАЧЕСТВЕ ГАГАУЗОВ**

"Докумалар" *("Dokumalar")*–общее название домотканных изделий.

В зависимости от способа изготовления их называют "докума" ("dokuma")-тканное вручную на станке, который называется на гаузском языке "дюзень" ("düzen"), "кырма" ("kırma")–способ ткачества ковров вручную, с выделкой на нем разных узоров, "ёрмя" ("örmä")-вязанный, как исключение, когда крючком вяжут круглые половики, обычно его стелят на в коридоре перед порогом или за порогом, у входа в дом. В данном случае термин *"докума" ("dokuma")* означает *"домотканный",* а *"kırma"* – означает с узором, вытканный вручную.

Первоначальное, более древнее значение термина *"kırma"* – это термин, означающий "узор", а более позднее значение термина *"kırma"*, с появлением станков, трансформировалось и под термином *"kırma"* стали подразумевать способ изготовления ковров вручную.

Термин *"kırma"* имеет два значения: его первоначальное смысловое значение – это *"узор" ("kırma"),* а постепенно смысловое значение слова или термина *"kırma"* стало, в большей степени, подразумевать способ изготовления ковров, с разными узорами, ручным способом. Первоначальное, смысловое значение термина *"kırma"* постепенно забылось на гагаузском языке и он был заменен термином *"узор" ("uzor")*, взятый от славянского языка. Термин *"узор" ("uzor")* больше в обиходе среди гагаузской молодежи, а в диалоге со старшим поколением гагаузов, термин *"kırma"* находит свое первоначальное значение и место, которое отразила в данной статье.

Общение с информаторами дало нам возможность установить, что по-гагаузски термин "узор" означает *"kırma* " – это удалось установить автору данной статьи, когда общалась с информаторами гагаузской национальности, владеющие гагаузским языком в совершенстве и, таким образом, внести в копилку словарных запасов новый термин *"kırma"*, означающий по-русски "узор". Следует отметить, что в Гагаузско-русско-молдавском словаре, изданный в 1973 году термин *"kırma"* отсутствует, его не внесли в словарь. Данное научное исследование позволила автору этой статьи (О.К.Радовой-каранастас) ввести в научный оборот на гагаузском языке термин *"kırma",* означающий на русском языке термин *"узор"*, означающий в данном случае часть речи, как имя существительное. В гагаузском языке термин *"kırma"* имеет еще одно значение – *"сломанный"* и выступает в части речи уже как имя прилагательное. Научная новизна в данной статье многоаспектна, она прослеживается, как историческом аспекте – этнической истории гагаузского народа, принятия ими и их предками христианской религии и поклонении ими в древности Богу Солнца – Небу – Танры – Аллаа, а также и в терминологическом плане.

Кроме вышеприведенных терминов в резюме, автором введено в научных оборот множество и других гагаузских терминов, которые будут систематизированы и изданы вместе со статьей в полном объеме. В статье также приводятся образцы домотканных изделий и названия их узоров на гагаузском языке. Следует отметить, что автор выходит за рамки данной темы, приводит и другие этнографические материалы, которые дополняют и придают еще большую оригинальность материалу, изложенный в данной статье. Сравнительный анализ материальной и духовной культуры, выявление и отражение их параллелей в данной статье, позволяет проникнуться в более древний период этнической истории гагаузского народа, сохранению их древнего культурного наследия.

# ÖZEL BİR KOLEKSİYONDA YER ALAN İRAN MENŞEİLİ HALIYA DAİR

**Ahmet AYTAÇ***

**ABSTRACT**

Turkish carpets have an important place in the soil textiles. The carvings maintained this importance from Central Asia to Anatolia.

The carpet, which is found in a private collection in Iran, is connected with the features of the Ottoman Palace with technical and design features.

The technical and pattern features of this carpet will be introduced in the declaration. Information about the paint analysis will be given.

Key words: carpet, pattern, paint, collection, knot, woven.

## GİRİŞ

Zemin tekstilleri içerisinde oldukça uzun bir tarihi sürecin üretimi olan, zengin çeşitliliğe sahip Türk el dokumaları, milli ve maddi kültür öğelerinin en değerli belgeleridir.

Günümüz tekstil endüstrisinin kat ettiği mesafe ve hızdan dolayı ülkemizde el dokuması üretimi artık yok olan el sanatları içerisine girmek üzeredir. Oysa dokumacılık Türklerin eski vatanları olan Orta Asya'da en önemli sanatlarıydı (Yağan, 1978: 5) ve Selçuklular tarafından Anadolu'ya getirilmiştir[1].

Anadolu'da tıpkı tarım gibi, hayvancılık gibi el dokumacılığının bu kadar zaman devam etmesinde; gelenekli bir sanat olması, alışkanlıkların terk edilmesinde zorlanılması, kendi hayvanlarının azalarından faydalanarak daha ekonomik ürünler elde edilebilmesi gibi nedenler etkili olmuştur. Ayrıca, tarımın ve hayvancılığın yanı sıra boş zamanları değerlendirme adına ek bir iş olarak dokumacılığın seçilmesi, hatta bazen azda olsa kazanç sağlanması gibi faktörlerde etki etmiştir[2].

Anadolu'da her köy ile kasaba bir dokuma merkezidir[3] ve el üretimi dokumalar sayıları azaldıkça daha da değer kazanmaktadır[4].

Kültürel anlamda değerlendirildiğinde ise halı-kilim; geçmişle günümüz arasında köprü oluşturan, bir sanat/zenaat eseri olma özelliğini bünyesinde barındıran maddi kültür kimliğinin temsilcileridir.

Türk halı sanatı, Türklerin 1071 yılında Anadolu'yu fethetmesiyle birlikte, gelişimini Anadolu'da sürdürmüştür. Anadolu-Türk halı sanatının temeli Orta Asya Türk halı sanatına dayanır ki, Anadolu'ya geldiklerinde halı geleneğini de beraberlerinde getirmişlerdir[5].

---

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

[1] BİLGİ, Hülya, *Osmanlı İpekli Dokumaları Çatma ve Kemha,* İstanbul, Vehbi Koç Vakfı Sadberk Hanım Müzesi, 2007, s. 11.

[2] AYTAÇ, Ahmet; İLBAK, S. Merve, *Osmanlı Arşivi'nde Türk El Dokumalarına Dair Önemli Kayıtlar*, İstanbul, 2014, s. 13.

[3] SOYSALDI, A. ve Güldür, M. M., "Kirkitli Düz Dokumalarda Teknik ve Mahalli Terminoloji Üzerine Bir Araştırma", *8. El Sanatları Sempozyumu*, İzmir, 2005, s. 381-390.

[4] SOYSALDI, A. ve BALKANAL, Zeynep, Burdur'da Yapılan Bir El Dokuması İbecik Bezi", *III. Uluslararası Türk El Dokumaları/Tekstil) ve Gelenekli Sanatlar Kongresi*, Konya, 2011, s. 149-156.

[5] SÜMER, Faruk, *Anadolu'da Türk Halıcılığına Dair En Eski Tarihi Kayıtlar*, s. 46- 47.

Üç kıtaya yayılan Türk milletinin geniş bir tarihi ve kültürü yanında kendine has, zengin sanat kollarında olduğu gibi dokumlarında da motif çeşidi oldukça fazladır. Anadolu'ya yağma amacıyla değil yurt edinme gayesiyle gelen Türkler, Gazali, Ahmet Yasevi, Yunus Emre, Mevlana gibi bilgileriyle de o çağların ilerisindeydiler. Yüzey süslemelerinde ne Bizans kültürünün ürünü olan kıvrılıp, bükülmüş antik çağ izleri taşıyan motifleri, nede İslam süslemelerindeki geometrik denge temeline dayanan katı matematik düzendeki süslemeleri kopyalamışlardır. Orta Asya'dan getirdiklerini, tasavvuf inancı ile bütünleştirmişlerdir[6].



Fotoğraf: 1-2-3.

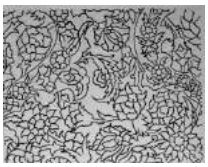
Günümüzde İran'da bir koleksiyonerin elinde bulunan halı, 120x800 cm ölçülerinde olup ilme ve atkı iplikleri yün, çözgüsü ise ipektir. Ancak ilmelerde kimi kontürlerde altın (zerbaht) vardır. Türk düğümü ile dokunmuştur.



Fotoğraf: 4-5.

Desen yapısı itibariyle bitkisel bezeme hâkimdir ve raport bir kompozisyon şemasına sahiptir.

[6] UĞURLU, Aydın, "Anadolu Dokumalarında Motif Felsefesi", Tekstil ve Mühendis Dergisi, İstanbul, S: 26, Nisan 1991, s. 76-82.



Çizim: 1, Hatailerden oluşan bir desen şeması örneği

Kıvrık dallarla birbirine bağlanmış adeta iğne ile işlenmişcesine küçük hatailer dikkat çekmektedir.





Fotoğraf: 6. Fotoğraf: 7, 16. yüzyıl Osmanlı Saray halısı, T.İ.E. Müzesi, Envanter no: 153, (Fotoğraf: A. Aytaç arşivi)

Halının sırt kısmından yapılan incelemeden anlaşıldığı kadar ile düz ağızlığa bir ilme sırasından sonra çapraz ağızlığa tek atkı atılarak dokuma yapılmıştır.





Fotoğraf: 8-9, Osmanlı Saray halıları

Kullanılan yanışlar, desen yapısı ve tekniği ile üretim zamanı olarak, 18. yüzyıla ait olduğu düşünülmektedir ki benzer desen şemalarını Dolmabahçe Sarayı'nda görüyoruz.

Bütün büyük devlet ve imparatorluklarda sultanların, devletin ileri gelenlerinin himayesinde toplanan sanatkârlar kurumsallaşarak ve o devletin gelenek- göreneklerine göre bir ekol oluşturarak sanatlarını yapmaktaydılar. Kök aynı olmasına karşın Herat, Tebriz, Bağdat ekollerinin oluşması buna bir örnek olarak gösterilebilir. Osmanlı'da da böyle olmuş, devlet olmanın gereği teşkilatlanma, halk edebiyatı, divan edebiyatı gelişimine paralel halk sanatı, saray sanatının oluşumuna zemin olan yeni kurumların var olmasına yol açmıştır. Bu, çağında devlet olmanın zorunlu bir haliydi. Bu oluşumda kurulan teşkilatlardan biri de, sarayın zatî ihtiyaçlarını karşılamak üzere kurulan "Ehl-i Hıref" (saray meslek ustaları) kurumudur[7]. Diğer taraftan zaman içinde İran'dan da Osmanlı Devleti'ne Türk kökenli sanatkârlar gelmiştir. İran'dan gelen bu sanatçılardan en ünlüleri Şah Kulu ile Veli Can'dır[8].

[7] ÇOKAY, Önder, "Osmanlı Saray Sanatı Ekolünde Sanatçılar Ve Halı Üretimi", *İstem Dergisi*, Yıl:1, Sayı:2, 2003, s. 147-148.
[8] ÇOKAY, *a.g.m.*, s. 149.

## ANALİZ

ANALİZ ÇIKTISI

**Tablo 1.** Analize konu olan örnekte tespit edilen boyarmaddeler.

| İndis No. | Örnek Özelliği | Örnek Rengi | Tespit edilen Boyarmaddeler | Boyarmadde Kaynağı |
|---|---|---|---|---|
| 17013 | İpek iplik | sarı | Quercetin, kemferol, isorhamnetin, alizarin, purpurin, ksantopurpurin* | İsparak (*Delphinium semibarbatum* B.) + Madder (*Rubia tinctorum* L.) |

Tablo: 1.

Bu halının sarı ipliğiyle ilgili yapılan, Yüksek Performanslı Sıvı Kromatografi analiz sonucunda, ipliğin sarı renge boyanmasında Quercetin, kemferol, isorhamnetin, alizarin, purpurin, ksantopurpurin türevi boyarmaddeler olduğu tespit edilmiştir. Dolayısıyla ipliğin boyanmasında bu boyarmaddeleri içeren isparak (Delphinium semibarbatum B.) ve dilkanatan (Rubia tinctorum L.) kullanıldığı da anlaşılmıştır.

## SONUÇ

Anadolu öncesi İran Selçukluları döneminde halıcılığın yoğun olarak yapıldığı İran'da daha sonra da günümüze kadar dokumacılık devam etmiştir.

Bildiriye konu olan bu halı büyük olasılıkla Orta Asya Türk kökenli ve Herat ekolüne mensup, Timur'un Tebriz'i işgaliyle oraya götürdüğü veya Safeviler döneminde Herat'ın alınmasıyla Tebriz'e götürülen sanatçıların ekolünden gelen bir gelenekle İran'da dokunmuş Türk menşeili bir üretimdir.

İran, Afganistan ve Kuzey Hindistan gibi bölgelerde yetişen ısparak, halının İran'da dokunma ihtimalini doğrulamaktadır.

## KAYNAKÇA

BİLGİ, Hülya, *Osmanlı İpekli Dokumaları Çatma ve Kemha,* İstanbul, Vehbi Koç Vakfı Sadberk Hanım Müzesi, 2007, s. 11.

AYTAÇ, Ahmet; İLBAK, S. Merve, *Osmanlı Arşivi'nde Türk El Dokumalarına Dair Önemli Kayıtlar*, İstanbul, 2014, s. 13.

SOYSALDI, A. ve Güldür, M. M., "Kirkitli Düz Dokumalarda Teknik ve Mahalli Terminoloji Üzerine Bir Araştırma", *8. El Sanatları Sempozyumu*, İzmir, 2005, s. 381-390.

SOYSALDI, A. ve BALKANAL, Zeynep, Burdur'da Yapılan Bir El Dokuması İbecik Bezi", *III. Uluslararası Türk El Dokumaları/Tekstil) ve Gelenekli Sanatlar Kongresi*, Konya, 2011, s. 149-156.

SÜMER, Faruk, *Anadolu'da Türk Halıcılığına Dair En Eski Tarihi Kayıtlar*, s. 46-47.

UĞURLU, Aydın, "Anadolu Dokumalarında Motif Felsefesi", Tekstil ve Mühendis Dergisi, İstanbul, S: 26, Nisan 1991, s. 76-82.

ÇOKAY, Önder, "Osmanlı Saray Sanatı Ekolünde Sanatçılar Ve Halı Üretimi", *İstem Dergisi*, Yıl:1, Sayı:2, 2003, s. 147-148.

# BURSA'NIN ORHANELİ İLÇESİNE BAĞLI DAĞ KÖYLERİNDEN SIRIL KÖYÜNDE BULUNAN HALI VE KİLİMLER

## (CARPETS AND RUGS INTHE VILLAGE OF SIRIL, ONE OF THE MOUNTAIN VILLAGES CONNECTED TO THE ORHANELI DISTRICT OF BURSA)

**Sevgi YÜKSEL UZUNÖZ***

**ABSTRACT**

One of the mountain villages connected to the Orhaneli district of Bursa is the "Village of Sırıl". It was a central village established during the Ottoman empire. Because it was a central village, it has two sanjaks (banner) and sanjak alems (finial). It also has manuscript Korans, correspondences, hair ground cloth weavings, carpets and rugs.

The village society looked out for and protected the works of art, one of our cultural heritages and having an ethnographical value. There are four woolen carpets and four woolen rugs. Apart from this, natural wools from goat hair were spun separately in their own colors (white, black and brown) and yarns were produced and then woven in the technique of plain weaving. On one or two of the weaving looms with which these hair ground clothes were woven, weaving is done today.

In this paper, design and composition features of the carpets and rugs were examined and the motifs used were determined. The part which might have been woven via the motif analysis tried to be determined. Moreover, it was also aimed to investigate the distinct motifs and if they were associated with mythological symbols and bring an interpretation to the deep meanings attributed and the ways they were taken in hand and operated in the weaving within the socio-cultural structure of the society. In order to introduce and exhibit this special situation of the Village of Sırıl and the cultural heritage which it has, some suggestions were made to bring the need for "a village museum house" for the agenda and make necessary attempts.

## GİRİŞ

Sırıl köyü, Bursa'nın Orhaneli ilçesine bağlı dağ köylerinden biridir. Güneydoğusunda $39.799^0$ enlem ve $29.106^0$ boylamda yer almaktadır. Orhaneli merkeze 15 km uzaklıktadır. Rakımı ise 787 metredir. Komşuları Ağaçhisar, Çeki, Fadıl ile Harmancık'a bağlı Çakmak köyüdür. "*Köyde; Bekirler, İmamlar ve Kabaşlar lakaplarıyla anılan sülaleler yaşamaktadır. Türkmen/Yörük kökenli olup yüzyıllardır örf ve adetlerini bozmadan günümüze kadar taşıyan köy halkı; düğün, nişan, ölüm, doğum, asker uğurlama törenlerinde; yağmur duası, Hıdırellez yemeği ve dinî bayramlarda örf ve âdetlerini sürdürmektedir*" (YAVAŞ, 2017:30).

Günümüzde genellikle ekonomik nedenlerden dolayı göç vermektedir. Göçe rağmen Sırıl gençleri nüfus kayıtları doğup büyüdükleri köylerinde tutmaktadır. "*130 haneli olan köyün nüfusu 500 kişiden oluşmaktadır*" (YAVAŞ, 2017:30). Köy halkının geçim kaynağı, hayvancılık,

* Uludağ Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim Anabilim Dalı Tekstil ASD.

çiftçilik ve tarımdır. Kiraz ve vişne üretimi son dönemlerde önemli gelir kaynaklarından biri haline gelmiştir.

"*Oldukça eski bir köy olan Sırıl'ın kaydına, H 937/M 1530 tarihli muhasebe defterinde rastlanmaktadır. 1847 tarihli temettuat kayıtlarında Harmancık'a bağlı olan 24 haneli bir köyde1, 1908 sâlnâmesine göre 37 hanenin2, 1927 sâlnâmesinde ise 339 kişinin yaşadığını öğrenmekteyiz3*"*...Eski mezarlıkta türbesi bulunan ve halk arasında Kurtçu Mehmet Dede diye bilinen Korucu Mehmet Efendi adındaki zat, evliyadan olup adına vakıflar yapılmış olmasıyla da köye manevî bir hava katmaktadır* (YAVAŞ, 2017:30).

Osmanlı İmparatorluğu döneminde merkez köy olma özelliğinden dolayı, köyde pek çok evrak, ferman, el yazma Kur'an-ı Kerim, iki adet sancak, sancak alemleri, halı, kilim ve günlük yaşamda kullanılmış etnografik değer taşıyan eşyalar mevcuttur. Sırıl köyü bu özelliğinden dolayı araştırılmaya değer bulunmuştur. Bu araştırmanın bir bölümünde halı ve kilimler yer almaktadır. Söz konusu halı ve kilimler bildiri konusu olarak seçilmiştir. Halı desenlerinin tanımlanması ile kilim motiflerinin mitolojik konularda yer alan sembollerle ilişkileri araştırılmıştır.

## 2. Yöntem

Halı ve kilimlerin ebatları ölçülerek belirlenir ve halılarda $dm^2$'deki düğüm sayıları bulunur. Halıların desen ve kompozisyon özellikleri belirlenir. Kilimlerde kullanılan motiflerin literatür araştırmalarında yer alıp almadığı araştırılır. Kaynaklarda yer alan motifler ve kaynaklarda rastlanmayan motiflerin tespiti yapılır. Söz konusu kilimlerde ortak kullanılan motiflerin olup olmadığı incelemesi yapılır.

Kilimlerde kullanılan motiflerin her biri orjinaline uygun çizilir. Motiflerin kökeni, mitolojik konularda yer alan sembollerle ilişkili olma durumu araştırılır.

## 3. Sırıl Köyü Halı Ve Kilimleri

Göçebe semboliklerinde doğurgan insan kutsanmış, sembolikler de, doğum, yaşam, ölüm fikirleri çerçevesinde çeşitlenmiştir (ATEŞ, 1996:118). İnanç toplumundan bilim toplumuna doğru gelinen bu süreçte, göçebe yaşayan toplumların kültürel birikimlerinin taşıyıcısı olan keçe, halı, kilim, çarpana gibi dokumaların üzerine resmettikleri motifler aracılığı ile orjinal çizgilerini kaybetmeden günümüze ulaşmıştır.

İslamla birlikte gelen yenilik cennet-cehennem kavramı özellikle insanlardaki cennet arzusu ve cennetin bol çiçekli bir mekân olarak öngörülmesi sonucu halılarda çiçek sembolizminin artmasına nihayet tüm yüzeyin çiçeklerle kaplanıp cennet tasvirine doğru bir yönelim oluşmuştur (ATEŞ, 1996:118). Batı Anadolu halılarının genel karakteristiğine bakıldığında, madalyon ve bordürler arasındaki zemini dolduran bitkisel karakterli desenlerin (ÜRER, 2002:67) yer aldığı görülmektedir.

### 3.1. Halı

Halılar, fotoğraf: 3.1'de, sırasıyla yer almaktadır.

**Fotoğraf: 3.1.1.Halı**, 19. yüzyıla ait olan dokumanın ebatları; 68x130 cm ve 33x37= 1221 düğüm/$dm^2$dir. Çözgüde pamuk ipliği, hav olarak yün ipliği kullanılmıştır. 1/4 simetrik kompozisyona sahiptir. Ortada dört yöne işaret eden palmet göbek desenini oluşturan birim motif, dört bir köşede de yer almaktadır. Kenar bordürü kendi içinde üç kısımdan oluşmaktadır ve sırasıyla 2+4+2 cm'dir.



Fotoğraf:3.1.1.Halı 3.1.2. Halı 3.1.3. Halı 3.1.4. Halı.

**Fotoğraf: 3.1.2.Halı,** 19. yüzyıla ait olan dokumanın ebatları; 92x140 cm ve 32x40= 1280 düğüm/dm$^{2}$dir. Çözgüde pamuk ipliği, hav olarak yün ipliği kullanılmıştır. Bir dal üzerinde açmış üç çiçek motifi, tomurcuk ve yaprakların yer aldığı madalyon kompozisyondan oluşmaktadır. Madalyonun dışındaki diğer kompozisyon öğeleri 1/4 simetrik düzene göre yerleştirilmiştir. Kenar bordürü kendi içinde üç kısımdan oluşmaktadır ve sırasıyla 3+9+3 cm'dir.

**Fotoğraf: 3.1.3.Halı,** 19. yüzyıla ait olan dokumanın ebatları; 86x160 cm ve 30x40= 1200 düğüm/dm$^{2}$dir. Çözgüde pamuk, hav olarak yün ipliği kullanılmıştır. Oval madalyon halı 1/4 simetrik kompozisyon özelliklerine sahiptir. Açmış çiçek motifleri dikkat çekmektedir. Madalyonun iki yönünden çıkarak sağa ve sola kıvrılan dalların ortasından yukarıya uzanan motif, hilal formundadır. Halının dört köşesinde iç konturlü dört kare bulunmaktadır. Kenar bordürü bu kare formuna göre yerleştirilmiştir. Karşılıklı kenar motifleri benzerdir. Kenar bordürü dört bölümdür ve en içteki bordür 1. halıda kullanılan bordürle renk ve şekil benzerliği göstermektedir. Halının dört bir kenarını çevreleyen su motifinin genişliği 4.5 cm'dir. Kenar bordürü kendi içinde dört kısımdan oluşmaktadır ve sırasıyla 4.5+1.5+9+4 cm'dir.

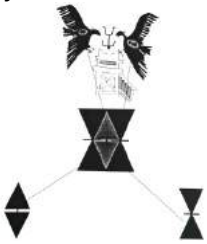
Anadolu kilimlerindeki Meander-suyolu motifinin formu, tıpkı Menderes Nehri'nin geri dönüşlerine, sonra tekrar yoluna devam etmelerine benzer. Bu motif, Ege ve Akdeniz bölgesi halı ve kilimlerinde çoğunlukta olmak üzere, tüm Anadolu dokumalarında sıklıkla kullanılan bir motiftir (ERBEK, 2002:104).

**Fotoğraf:3.1.4.Halı,** 19. yüzyıla ait olan dokumanın ebatları; 86x160 cm ve 52x72= 3744 düğüm/dm$^{2}$dir. Çözgüde pamuk, hav olarak yün ipliği kullanılmıştır. Karşılıklı gelen kenarların eşit olduğu iç içe geçmiş altıgen madalyonların oluşturduğu halının iç kısmı 1/4 simetrik kompozisyon özelliklerine sahiptir. Kenar bordürü yaprak figürünün bir sağa bir sola yön değiştirmesi ile devam etmektedir.

### 3.2. Kilim

Kilim, atkı yüzlü dokuma gruplarındandır. Kilimler de halılar gibi renkleri ve motifleri bakımından yöresel özellikler göstermektedir. Bir kültürün derinliklerinde *"...çağlar boyunca yaşadıkları toplumsal gerçeklerle, yaratıcı düşüncelerinin coşkulu birleşmesi sonucu halılar..."* ve kilimler *"...tarih içinde, en ilgi çekiçi "kayıt sistemlerinden* (ATEŞ, 1996:9) biri olmuşlardır.

Paleolitik örenlerde genel olarak 3 dünya (üst-orta-alt) ve bunların yerleşikleri (üstdünyada kuşlar; orta dünyada kara memelileri; ve altta da yılanlar, balıklar ve genelde su) vurgulanmakta ve tarih öncesi sanatsal sembolizmi süsleme ritmleri 5 ve 7'ye bölünebilmektedir (ATEŞ, 1996:25).



Resim: 3.2.1. (ATEŞ, 1996 :40)



Resim: 3.2.2. (ATEŞ, 2001:112)

Resim: 3.2.1. Çatalhöyük fresklerinde görünen gök cisimlerine ait iki kuşun üzerinde yer alan sembolik ifadeler. Resim: 3.2.2.'de Çatalhöyüklüler soyut grafik ifade türünün örneklerini de vermişlerdir...plasenta torbasında doğan çocuğun tasviri için çocuk resmi çizmek yerine kutsal olduğu anlaşılan soyut bir şekil kullanılmıştır...doğum konusunun önemi bu örende de güçlü bir şekilde vurgulandığını görüyoruz (ATEŞ, 2001:111-112). Yukarıdaki resimlerde kullanılan her iki sembolün (ruh ve madde) kilim motiflerinde sıklıkla kullanıldığı görülmektedir.

"*Üre, yaşa ve üret*" savsözünün çerçevelediği yaşama biçiminde, insan önce varolmanın çarelerini aramıştır (ATEŞ, 1996:18). En soyut formuna dönüşen şekiller aynı kültürlerde değişmeden kullanılmıştır.

Bir bütünü oluşturan en küçük birime motif ve bunun belirli bir düzende yerleştirilmesine kompozisyon denir. Motifler, doğada var olan genellikle güzel ya da hoş, bazen de anlam yüklenebilen bitkilerin, objelerin, canlıların renk ve biçimlerinin sadeleştirilmesi ile elde edilen bir çizimdir. Bu motifler, çizildiği kaynağa veya yorumlanışına göre isimlendirilir (UZUNÖZ, 2016:38). Benzer duygu, düşünce ve inanç için kullanılan motiflerin bölgesel özellikler gösterdiği görülmektedir.

Fotoğraf: 3.2'de sırasıyla yer alan kilimler, yün ipliğinden dokunmuşlardır.



Fotoğraf: 3.2.1.Kilim 3.2.2.Kilim 3.2.3. Kilim 3.2.4.Kilim



(a) (b) (c) (d) (e) (f) (g)



(h) (k) (l) (m) (n)

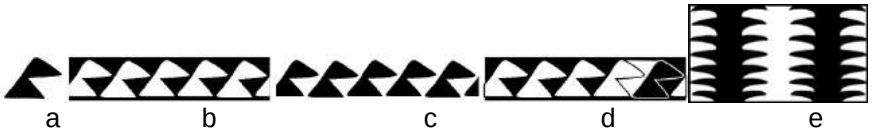
Resim: 3.2.3. Fotoğraf: 3.2.1.'de ki kilim motifleri

**Fotoğraf: 3.2.1. Kilim**, 19. yüzyıla ait olan dokumanın ebatları; 171x270 cm'dir. Resim:3.2.1.'de yer alan kuş figürünün içindeki sembolün yan yana gelmesi ile oluşan sembol, diğer kuş figürünün içinde yer almaktadır. Bu sembol kilimlerde sıklıkla insan figürü olarak kullanılmıştır. Anadolu kilimlerinde ki"*bukağı*" (Resim: 3.2.3.(a)) motifi ile benzerlik göstermektedir. Kadın-erkek birliğini, ailenin devamlılığını, bereketi ve sevgililerin birleşme arzusunu simgeler..aşk ve birleşim, küpe, saç bağı gibi motifler bu bağlamda anlamsal bütünlük içindedir (ERBEK, 2002:76). Boynuz (Resim:3.2.3.(d)) sembolü, insanlık tarihinde her zaman güç kuvvet timsali olan erkekle özdeşleştirilmiştir... koç boynuzu motifinin kullanılmaya başlanması neredeyse dokuma sanatıyla yaşıttır (ERBEK, 2002:30). Çengel motifi (Resim:3.2.3.(e)), kötü gözün etkisini yok etmek amacıyla kullanıldığı gibi, dişil ve eril kavramlar arasında bir köprü anlamında da kullanılagelmiştir (ERBEK, 2002:138). Tepesi yukarıda üçgen şiva'yı (pozitif enerji) aşağısına üçgen yoni'yi (rahim) temsil etmektedir (OĞUZ, 1980:372) (Resim:3.2.3.(l)).

Türk mitolojisinde hem iyiliği hem de kötülüğü temsil eden yılanın ikili karakteri dokumalara da yansımıştır. Yılan motifi bazı dokumalarda ölümsüzlük ağacının bekçisi iken, bazı dokumalarda ölümü temsil etmiş, bazı dokumalarda yılanın getireceği ölümden korunmak amacıyla kullanılmıştır. Bu çeşitlilik Anadolu'nun kültürel zenginliği içerisinde, dokuyucu kadının kendi yaşam tecrübesinden kaynaklanmakta, doğudan batıya her yörede farklı sembollerde kendini göstermektedir (ÖLMEZ, 2010:18) (Resim:3.2.2.(g)).

Suyolu (Resim:3.2.3.(f)) hayatın, arınmanın ve yeniden doğumun vuku bulduğu yerdir. Çanak çömleklerde zig-zag veya meander olarak da adlandırılan suyolu motifi belirgin bir şekilde uygulanmıştır (ERBEK, 2002:102). Yıldız motifi (Resim: 3.2.3.(b, c, h, k, n)) yer almaktadır. İki yıldız motifinin yan yana gelmesi ile ortada bukağı ve yıldız motifleri oluşmaktadır. Bu düzenleme bir döngü oluşturmaktadır. Çengel motifi zemine serpilerek yerleştirilmiştir (Resim:3.2.3.(k, n)). Motifler birbirleriyle belirli bir düzende kompozisyon oluştururken yılan motifinin "*n*"nin alt ve üst kenarlarına ustaca yerleştirilmesi dikkat çekmektedir.

**3.2.2. Kilim,** 19. yüzyıla ait olan dokumanın ebatları; 164x250 cm'dir. Resim: 3.2.3.'deki (e, f, g, k, n) motifler bu kilimde de aynı kompozisyon anlayışına uygun şekilde kullanılmıştır. Bu motif (a) stilize edilmiş kurt ayak izi ve kurtağzı şeklindedir (ERBEK, 2002:158). Kullanımı resim: 3.2.4. b, c, ve d'de görülmektedir. Resim:3.2.4'de (e) hayat ağacı motifinin düzenlenmesi görülmektedir.

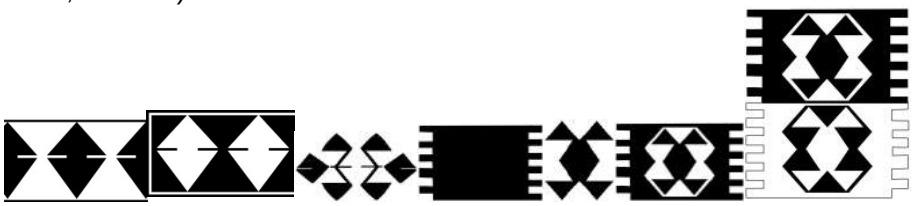


a b c d e

Resim: 3.2.4. Motifler (Kilim, 3.2.2.)

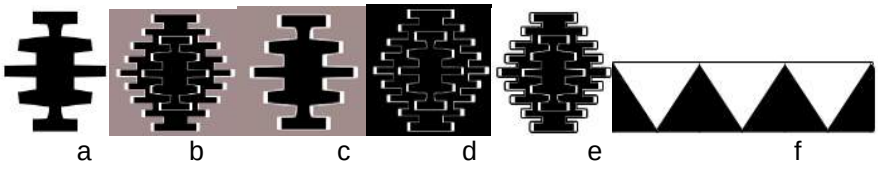
**3.2.3. Kilim,** 19. yüzyıla ait olan dokumanın ebatları; 145x224 cm'dir. Resim:3.2.5'deki (a, b) Resim: 3.2.1.'deki kuş figürlerinin üzerinde yer alan semboller art arda ve sadece kilimin bir kenarında bir sıra olarak kullanılmıştır. Resim: 3.2.5.'de kurtağzı (c) motifi, koçboynuzu motifi (e) farklı kullanım şekilleri (f, g) görülmektedir. El motifi d'nin zemin olarak kullanılması f ve g deki gibidir.

El, parmak ve tarak motifi, Neolitik ve Paleolitik dönem mağara resimlerinde el ve parmak figürleri görülmüştür. El şekillerin mağara duvarlarında dinsel veya büyüsel bir yaklaşımla tekrarlandığı tespit edilmiştir... Anadolu'da halk biliminde "*Pençe-i Ali Aba*", "*Fatma Ana eli*" veya "*Meryem'in Eli*" tanımlamaları vardır... Beş sayısı ile birlikte üç, yedi ve on iki sayıları da kutsal kabul edilir (ERBEK, 2002:11).




Resim:3.2.5. Motifler (kilim, 3.2.3.)

**3.2.4. Kilim,** 19.yüzyıla ait olan dokumanın ebatları; 195x430 cm'dir. El motifleri ve bu motiflerin iç içe kullanımları resim:3.2.6. a,b,c,d,e'de görülmektedir. Su yolu (f) motifleri kilimin eninde, el motiflerinin oluşturduğu enine sıraların aralarında geçiş oluşturmaktadır.




Resim 3.2.6. Motifler (Kilim 3.2.4.)

**SONUÇ VE ÖNERİLER**

Bir dağ köyü olan Sırıl köyü, kültürel birikim ve kayıtlarımızın yazılı olduğu, gizli şifrelerin yer aldığı bu nadide eserlerden sadece birkaçını barındırmaktadır. Halı ve kilimlerin köyde dokunmadığı, bu tür dokumalarla ünlenen diğer bölgelerimizden gelmiş olabileceğini düşündürmektedir.

Kilimlerde yer alan motif ve düzenlemelerin kökeni mitolojik çağlara dayanmakla birlikte motiflerin oluşturduğu kompozisyonlar, tekrar eden kafiyeli dörtlüklerle yazılmış şiir gibidir. Her bir motif bazen bir harf, bazen bir cümle, bazen de dörtlük gibi kullanılmıştır. Motiflerin anlamı, motiflerin iç içe kullanılması ile dile getirilmek istenen duygu ve düşüncelere renklerin de eşlik etmesi ile bir bütünlük oluşturmaktadır. İnanç sisteminden bilgi çağına gelinen bu süreçte motifler, kullanım amacını yitirirken, formunu koruyarak o büyülü gizemli dünyanın çizgilerini günümüze taşımayı başarmıştır.

Kilim dokumalarında yer alan bukağı, insan, çengel, el ve su motifleri ve benzerleri kaynaklarda yer almaktadır. Ancak, boynuz, yılan (bu şekilde

kullanımı), insan ve hayat ağacı gibi motiflerin biçim ve kompozisyon oluşturma özellikleri açısından değerlendirildiğinde bu kilimlerde yer aldığı şekline kaynaklarda rastlanmamıştır. Yapılan bu araştırma ile özgün ve orjinal olan motiflerin kaynaklarda yer alması sağlanmıştır.

Orhaneli Sırıl Köyü Güzelleştirme ve Kalkındırma Derneği, köyde bulunan değerli pek çok ürün ve eseri koruma altına almıştır. Ancak bunların sergilenmesi için uygun bir yapı bulunmamaktadır. Bu eserlerin, köy mimarisini yansıtan evlerden birinin restorasyonu yapılarak "*Köy Müze Evi*"ne dönüştürülmesi ile ait oldukları çoğrafyadan koparılmadan sergileneceği mekanların oluşturulması kültürel mirasımıza sahip çıkma adına yapılacak önemli adımlardan biri olacaktır.

Bu tür araştırma ve koruma yöntemleri araştırma konusu olmayı bekleyen daha pek çok köyümüze de örnek oluşturacaktır.

## KAYNAKÇA

ATEŞ M, Mitolojiler ve Semboller Anatanrıça ve Doğurganlık Sembolleri, Aksiseda Matbaası, İstanbul. 2001

ATEŞ M, Mitolojiler Semboller ve Halılar, Symbol Yayıncılık, İstanbul.1996

ERBEK M, Çatalhöyükten Günümüze Anadolu Motifleri, T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara. 2002

ÖLMEZ F.N, Dokumalarda Yılan Motifi, file:///Users/macbookpro/Downloads/2552-9400-1-PB.pdf Erişim Tarihi:10 Eylül 2017

OĞUZ B, Türkiye Halkının Kültür Kökenler C.II, İstanbul.1980

UZUNÖZ S.Y, Üsküdar Dokumalarının Müzelerde Bulunan Örnekleri Üzerine Bir Araştırma, T.C. Haliç Üniversitesi Sos. Bil. Ens, Sanatta Yeterlik Tezi (Basılmamış), İstanbul. 2016

ÜRER H, Yabancı Şirketlerin Batı Anadolu Bölgesindeki Halıcılık Faaliyetleri ve Bunun Geleneksel Türk Halı Sanatına Etkileri, Ege Ün. Sos. Bil. Ens. Doktora Tezi (Basılmamış), İzmir. 2002

https://eksisozluk.com/yanis--2777375 Erişim Tarihi:10Eylül 2017

YAVAŞ D, Bursa'da Zaman (Yerel Süreli Yayın),Sayı 21(Ocak), SalMat Basım Ankara. 2017

# YÖRESEL BOYARMADDE BİTKİLERİN RENK İLİŞKİSİ

**Kemal YANMAZ***

**ABSTRACT**

Turkey, which is a quite rich place in point of plant diversity, has an important position in point of colours. Thus, endless variety of plantal colours is used for every kind of fabric from apparel fabric to current fabric. In addition, main colours (such as yellow, red, blue) produced from plants are generally used in a wide range of flower, leave, tree, bird, insect, fish ornaments and pictures as well as figurative and geometric ornaments.

I strongly believe that plantal dyes and plantal ornaments which appear in carpets, rugs, various handicrafts, pictures and miniatures that are exhibited in several museums and private collections around the world will attract especially textile designers' attention.

Key words: Colour, plant

## GİRİŞ

Bitkisel boyamacılık, bitkilerin kök, gövde, yaprak ve çiçeklerindeki boyarmaddelerden yararlanılarak yapılan boyamacılık işlemidir.

Bitkilerin boya yapımında kullanılması; tarihin çok eski devirlerinden beri bilinen bir sanattır. Milattan önce 2000 yıllarında Çinli'lerin bitkisel indigo ve çin yeşili denen özel boyalarla ipek dokumaları boyadıkları bilinmektedir. Yine Mısır'da yapılan mumya kazılarında bitkisel ve madensel boyaların bilindiği anlaşılmaktadır.

Zengin bir kültüre sahip olan Anadolu'daki boyamacılık, çeşitli kültür alış verişi neticesinde doğu ülkelerinden sağlanan bilgilerle, Anadolu'daki mevcut bilgilerin sentezinden oluşmuştur (Demir, Çelik, Noyan Ö., 2010, 1188).

Doğal boya bitkileri yıllık veya iki yıllık bitkilerdir. Bu bitkilerin büyük çoğunluğu sarı renk verirler. En yaygın olarak kullanılmış sarı doğal boyarmadde içeren bitkiler, boyacı sumağı (Cotinus coggygria Scop.), katırtırnağı (Genista tinctoria L.), ve bazı cehri (Rhamnus sp.) türleridir (Şiraneci, 2014).

Kırmızı renk elde edilen en önemli bitkisel doğal boyarmadde kaynağı ise kök boya (Rubia tinctorum L. ve Rubia sp.) bitkisinin kökleridir. Bunun yanı sıra aspir (Carthamus tinctorius L.) ve safran bitkileri de kullanılmıştır (Şiraneci, 2014).
Eski çağlarda özellikle kırmızı renk elde etmek için bazı böceklerden yararlanılmıştır (Şiraneci, 2014).

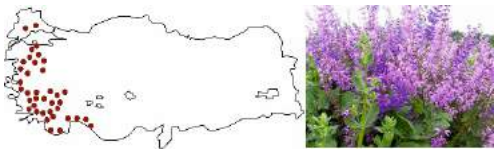
Doğal boyamacılık kapsamındaki boyamalarda kullanılan yöntemler geçmişten günümüze kadar geleneksel olarak kullanılmış yöntemlerin standart hale getirilerek yeniden güncelleştirilmesidir. Asit Boyalar, Mordanlıboyalar, Direkt boyalar ve Küp boyarmaddeler (Şiraneci, 2014).

Doğal boyamacılıkta kullanılan özellikle Türkiye'de yetişen bitki ve böceklerin seçilmesine özen gösterilmiştir.

**Ada çayı** (salvia triluba): Labiateae familyasının salvia cinsine ait adaçayı çalı durumunda bir bitkidir. Çiçekleri salkım ya da başak şeklinde olup yaprakları hafif tüylüdür. Gövde ve yaprakları boya için elverişlidir. Lutealin içeren bitkiden

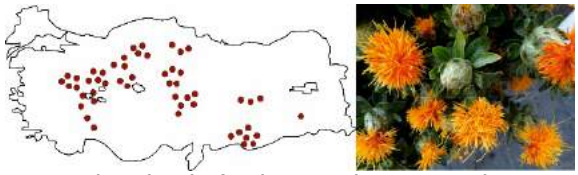
* Öğr. Gör., Ege Üni., Bayındır MYO.

mordan olarak şap kullanıldığında açık kahverengi elde edilir (El Sanatları Teknolojisi, 2011, 14), (Resim1).



(Resim1): Ada çayı ve yetişme yöresi

**Aspir** (carthamus tinatorlus l.): Carthamus cinsine ait tüysüz bir bitkidir. Aspirin yaprakları boya amaçlı kullanılır. şap mordanlı yün ile sarı tonları, potasyum di kromatla hardal sarısı, göztaşıyla koyu yeşil, saçıkıbrıs ile zeytin yeşili rengi almaktadır (El Sanatları Teknolojisi, 2011, 15), (Resim 2).



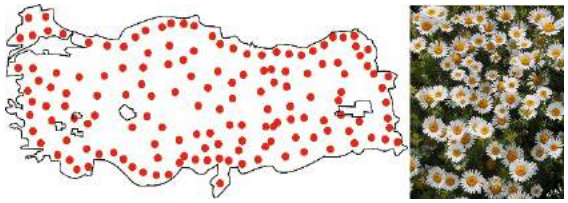
(Resim2): Aspir ve yetişme yöresi

**Ceviz** (juglns regia l.): Juglandaceae familyasının junglas cinsine ait bir ağaçtır. Boyamada tüm uzuvlarını kullanmak mümkündür. Ancak meyvesi gıda olarak, ağacı ise mobilya sanayisinde kullanılabildiği için meyvesinin kabukları boya amaçlı kullanılmaktadır. Ceviz kabuğu ile farklı mordanlarla yün ve elyaf boyandığında kahvrengi tonları elde edilir (El Sanatları Teknolojisi, 2011, 17), (Resim 3).



(Resim 3): Ceviz ve yetişme yöresi

**Papatya** (anthemis tintoria l.): Sarı papatya olarak bilinen anthemis chia türü vardır ki apigenin boyar maddesi içerir. ġap ile sarı, potasyum di kromat ile tarçın sarısı, saçıkıbrıs ile yeĢil elde edilir (El Sanatları Teknolojisi, 2011, 22), (Resim 4).



(Resim 5): Papatya ve yetişme yöresi

Yöresel Boyarmadde bitkileriyle yapılan boyamalarda Isparta halıları incelendiğinde, motiflerde genellikle bir hareketlilik ve sembolleşme görülmektedir. Motifler, Isparta"nın simgesi hâline gelen gül başta olmak üzere genellikle çeşitli çiçek ve yapraklardan oluşan bitkisel bezemelerden seçilmektedir. İnsan, kelebek, kuş vb. hayvan figürlü bezemelerin; kandil, ibrik, şamdan gibi nesneli bezemelerin de halıyı çevreleyen bordürlerde düz ve çapraz düzenlemelerle yer aldığı görülmektedir (Resim 7).



(Resim 6): Isparta halısı

Isparta"da dokunan halılarda genellikle lacivert, kiremit kırmızısı, camgöbeği mavi, kirli sarı, sarı-yeşil, yağ yeşili, bej rengi tonları ile kırık beyaz kullanılmaktadır. Bu arada indigo mavi ve genellikle motif kenarlarını güçlendiren siyaha yakın koyu kahve renklerine de sıkça rastlanmaktadır. Zemin renkleri genellikle beyaz ve lacivert ağırlıklıdır. Taban ve yolluk olarak dokunan düz renkli halılar da mevcuttur (El Sanatları Teknolojisi, 2011, 5).

Halılarda kullanılan motif, renk ve yüzey düzenlemesinde yörenin tüm özelliklerini en güzel biçimde görmek mümkündür.

Renk algılama bir paradokstur, en sık verilen kırmızı elma örneğinde ifade edildiği gibi güneşten gelen beyaz ışık kırmızı elma tarafından absorbe edilir, sadece kırmızı ışık yansır (Akın. C, Egrilmez. S, Afrashi. F, 2004, 275).

Konuya girmeden iki çeşit renkten söz etmek mümkündür. Birincisi; dokunabildiğimiz renkler ve renkli objeler kırmızı elma gibi… İkincisi de dokunamadığımız ama renkli olarak algıladığımız vardır, kırmızı ışık huzmesi gibi… (Akın. C, Egrilmez. S, Afrashi. F, 2004, 275).

Önce sırası ile bazı renklerin tarih boyunca ve günümüzde ne anlam ifade ettiğini irdeleyelim.

**Kırmızı** (Red) milattan sonra(MS) 900 yılından itibaren İngilizce'de yer almaya başlar. Kızıl kahve, Kan kırmızı gibi tonlara da isim verir. Canlılık ve tutku anlamındadır, olumsuz düşünceleri savuşturmakta yararlıdır(3,4)

**Turuncu** (Orange) yabancı dillerde bir meyveden ismini alan tek renktir. Fransız kökenli bir kelime olup İngilizce'de MS 1300 yılından beri böyle kullanılmaktadır. Turuncu bereket anlamında kullanılır, değişik kültürlerde ateş ve alev, zevk ve güç kuvvet, heyecan ve macera rengi olarak bilinir(4).

**Sarı** MS 900 yılından beri İngilizce'de yer alan Latin kökenli bir kelimedir. Üstünlük, Avantaj anlamında kullanılır, zira altın rengidir. Ayrıca sarı şaka rengidir, yaratıcılık rengidir. Güzel bir renk olup spektrumun en neşeli coşturucu renklerinden biridir (4).

**Mavi** Semavi bir renktir. İmparator rengidir. Huzuru, Bilgeliği, Güveni, Kararlılığı, Bağlılığı ve sadakati simgeler. Mavi Koyu tonlarda daha derin olur ve iç etkisi artar. Buda demek oluyor ki, Mavi ile siyah arasında derin bir fiziki yakınlık vardır. Mavi aydınlandığı zaman sessizliğinden kaybeder ve beyaz olur.

**Mor** Asaleti, lüksü, zenginliği, romantizmi, duygusallığı, tutkuyu ve zerafeti hissettirir. Hastalıklı, Sönmüş, Hüzünlü bir tarafı vardır. Yaşlı kadınlar şüphesiz bu yüzden elbiseleri için mor rengi seçerler.

**Siyah** Başka bir dünyanın doğuşu, Tam bir sonu gösteren duraklama, Kesilen bir şey, Kapanan daire gibidir. Vurgu amacıyla siyah rengin kullanımı, basitlik ve saflık etkisi yaratır. Siyahın yoğun kullanıldığı bir odada insanlar üzerinde ağırlık ve depresyona neden olabilir.

**Beyaz** neşe ve lekesiz saflığın sesidir. Çatışmadan uzak, Farklı ve özgür bir dünyanın arayışı içinde olandır. Beyazın saflığına inanan, Aydınlığı seven, Okumayı, Düşünmeyi ve yorumlamayı seven, Soğukkanlı tarafları güçlü, Herkesle anlaşabilecek kadar geniş görüşlü insanların tercih ettiği renktir.

**Yeşil** En sakin olan renktir Pasiflik bu rengin hâkim karakteridir. Fakat bu pasiflikte dokunaklılık, kendinden memnun olma vardır. Sevinç, hüzün ve ihtiras bulunmaz. O, hiçbir şey istemez, hareketsiz, arzusuz, tatmin olmuş bir renk. Sarıya doğru gittiğinde, canlanır, genç ve neşeli olur. Maviye doğru gittiğinde, ciddi ve düşünceli hal alır. Psikolojik ve bedensel olarak kendini iyi hissetmek isteyen insanların tercih ettiği renktir.

Doğada yeşil renk boyarmadde veren bir bitki veya böcek bulunmamaktadır. Mavi renk veren bitkilerin en önemlilerinden biri çivit otu (Isatis tinctoria L.) dur. Yeşil renk, sarı renk veren bitkilerle mavi renk veren bitkilerin birlikte kullanılması ile elde edilir.

Turuncu rengin elde edilmesi için genellikle önce sarı renk boyama yapılır. Daha sonra aynı boya banyosunun içine bir miktar kök boya ilave edilerek rengin turuncuya dönüşmesi sağlanır. Bu durum, turuncu rengin boyanmasında, sarı renk boyamalarda kullanılan bitkilerle kırmızı renk boyamalarda kullanılan bitkilerin birlikte kullanılmış olduğunu göstermektedir.

Sir Isaac Newton tarafındsn 1666 yılında ortaya atıldı. primer renkler, yani diğer renklerin hiç birinin karışımı ile elde edilmeyen saf renkler sarı, kırmızı, ve mavidir. Sekonder renkler primer renklerin birbiri ile karışımından elde edilen Yeşil, Turuncu ve Mordur. Tersiyer renkler de primer ve sekonder renklerin birbiri ile karışımından elde edilen sarı-turuncu, kırmızı-turuncu, kırmızı-mor, mavi-mor, mavi-yeşil ve sarı-yeşil gibi renklerdir (Nevton, 1704).

## SONUÇ

Doğal boyamacılıkta kullanılan bitkiler o yörede doğal olarak yetişen bitkilerdir. Bunlar toplandıktan sonra boyama için kullanılırlar. Bitki artıkları ise bir yıldan daha kısa bir sürede doğal gübre olarak tekrar toprağa karışır. Kısacası bu bitkiler ister kullanılsın isterse kullanılmasın bir yıl sonra tekrar kendiliğinden yetişmektedir (Karadağ, 2007, 11).

Günümüzde doğal boyarmaddelerin kullanımını desteklemek adına birçok doğal boya projeleri başlamış ve sayıları gün geçtikçe artmaktadır (Karadağ, 2007, 9).

Yöresel olarak farklılıklar gösteren Doğal boyama bitkilerinin çok çeşitli bitkilerden elde edildiği gözlenmektedir. Bu bitkilerin desende kullanılan kısımları Bitkinin tamamı, çiçekleri, tohumları, dal ve kabukları, kökleri.

**KAYNAKÇA**


- Karadağ, R.,(2007), Doğal Boyamacılık, T.C. Kültür ve turizm bakanlığı, Ankara.
- Şiraneci, Ş.( 2014 ), Boya Bitkileri,
- Demir M., Çelik, Noyan Ö. Faruk.,( 2010), Türkiye'de Yetişen Bazı Önemli Boya Bitkilerinin Üretim Teknikleri Ve Elde Edilen Renklerin Haslık Dereceleri, III. Ulusal Karadeniz Ormancılık Kongresi, Tokat.
- Nevton, I. (1704), Opticks: Or, A Treatise Of The Reflecktions, Refractions, ınflections And Colours Of Light. English (london, England). 4th English ed.(london, 1730). New English ed. (New york: McGraw Hill, 1931). English reedition, based on the 4th edition(New york: Dover publications, 1952)
- El Sanatları Teknolojisi, (2011), Isparta Halı Desenlei, T.C. Milli Eğitim Bakamlığı, Ankara
- (3), The Psychiatric and Holistic Meaning of colours, http://www. colourtherapy. Homeste ad.com/colourtherapy Kat2.html
- (4)Morton JL, http://www.colormatters.com/entercolormatters.html,culturematters. html
- Akın. Cezmi, Egrilmez. Sait, Afrashi. Filiz, (2004), Renklerin İnsan Davranış ve fizyolojisine etkileri, İzmir


**RESİMLER**

**Resim 1:** http://www.tohum.gen.tr/adacayi-tohumu.html
**Resim 2:** https://www.123rf.com/photo_34771197_safflower-carthamus-tinctorius-cultivated-herbaceous-plant-with-thistle-like-leaves-and-orange-yello.html
**Resim 3:** https://kirsehirsayfasi.blogspot.com.tr/2013/02/ceviz-agaci-budamasi.html
**Resim 4:** http://www.agaclar.net/forum/fidan-ve-fide-bitki-uretim-tohum-cimlenme-celik-asi/770-4.htm
**Resim 5:** http://www.fotokritik.com/2597901/papatya-tarlasi
**Resim 6:** https://evvedekorasyon.com/wp-content/uploads/2016/12/iran-halisi-ozellikleri-ve-fiyatlari.jpg

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

*Oturum Başkanları (Session Moderators):*

**Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Rabia KÖSE DOĞAN-Yrd. Doç. (Assist. Prof.) Selda KOZBEKÇİ AYRANPINAR**

# TÜRK SƏNƏTİNİN DÖVRLƏŞMƏ MODELLƏRİ: MÜQAYİSƏLİ TƏHLİL

# (MODELS OF DIVISION INTO PERIODS OF THE TURKIC ART: COMPARATIVE ANALYSI)

**Artegin SALAMZADE***

**ABSTRACT**

The problem of division into periods is determined by the author as the key one on the way of the creation of general history of art of the Turkic world. In common sense the division into periods is chronological system giving the opportunity to get the exact and objective information about the studied culture. That's to say, the concrete period of the history of art is an indivisible fragment of the artistic process of a certain region or people.

There are considered national models of the division into periods of the history of art of Azerbaijan, Uzbekistan, Kazakhstan and Turkmenistan. There is carried out their comparative analysis, marked out similar and different periods of chronology of the Turkic art. Comparative analysis reveals not only chronological accordance of certain periods of the development of Turkic countries' art. As a result the community, sometimes the similarity of some substantial aspects within the limits of identical chronology becomes evident, there is discovered the coincidence of the content, cultural meanings of the division into periods. The question is first of all about artistic and form-building processes in medieval art of Azerbaijan, Uzbekistan, and Turkmenistan.

The division into periods is notable for methodological approaches. In modern art science there are most of all claimed two approaches to the division into periods: chronological and dynastic. Stylistic approach is met rarer. Two possible approaches – biographic and semiotic ones can be added to it.

At present it is necessary to investigate the features of community of the Turkic art, to determine general system of its division into periods, to study common subjects, motifs and forms of Azerbaijan, Turkish, Uzbek, Kazakh, Tatar art etc. Such a statement of the task has brought to the formation of a new sphere of humanitarian science – turkological art studies.

## GIRIŞ

Dövrləşmə problemi türk dünyası sənət tarixinin yaradılması yolunda əsas məsələlərdən biridir. Ən geniş mənada dövrləşmə - öyrənilən mədəniyyət haqqında daha dəqiq və obyektiv məlumat almağa imkan verən xronoloji sistemdir. Lakin dövrləşmə heç zaman əsas məqsəd kimi çıxış edə bilməz. Dövrləşmə sənətin inkişaf mərhələləri ilə münasibətdə ikincilidir, o, yaranmanın, formalaşmanın və sönüb getmənin zaman kəsimlərini (xronoloji çərçivələrini) qeydə alır. Dövrləşmə zamanın kvantlaşmasıdır. Yəni sənət tarixinin konkret bir dövrü məlum ərazi və ya xalqa məxsus bədii prosesin daha sonra bölünməz olan hissəsindən ibarətdir.

Türk sivilizasiyası hər zaman Mövcudluğunun məkan aspekti vasitəsilə qəbul edilmişdir, türk mədəniyyəti mənimsədiyi, böyük imperiyaların vahid

* Prof. Dr., Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasınnı Memarlıq və Gözəl Sənətlər İnstitutu, Bakı.

quruluşuna inteqrasiya edilmiş məkanın geniş ölçüləri ilə insan təxəyyülünü heyran edir. Yada salmaq kifayətdir ki, Çingiz xanın imperiyasının ərazisi 28 mln. kvadrat kilometr idi, böyük Səlcuq imperiyası isə 10 mln. kvadrat kilometrlik sahə tuturdu. Türk dünyası məkanının fiziki ölçüləri, yəqin ki, türklərin mədəniyyətinin zaman aspektinin, onun xronologiyasının üzərinə bir növ örtük çəkmişdir.

Zamanın mənalandırılmış obrazının olmaması mədəniyyət fəlsəfəsinin, o cümlədən türk dünyası sənəti fəlsəfəsinin yaradılmamasının əsas səbəblərindən biridir. Belə ki, mədəniyyətin, sənətin fəlsəfi mənalandırılması zamandan kənar mümkün deyil. Burada əsas fiqurantlar zaman kateqoriyalarıdır: mədəniyyət fəlsəfəsi üçün bu, sosial təcrübənin nəsildən nəslə ötürülməsi, varisliyidir, sənət fəlsəfəsi üçünsə - bədii ənənədir. Bu səbəbdən türk sənəti fəlsəfəsinin formalaşmasının ilkin məqamı kimi onun xronoloji aspektinin düzülməsi önə çıxır.

## 1. DÖVRLƏŞMƏ

Postsovet türk ölkələri içərisində ən çox inkişaf edən Azərbaycan milli sənətşünaslıq məktəbidir. Burada Azərbaycan sənəti və memarlığı tarixi üzərində iş hələ 1940-1950-ci illər civarında başlanmışdır. “Azərbaycan memarlıq tarixi” (1963) kitabının nəşri, mahiyyət etibarilə tarixi sənətşünaslıq milli məktəbinin dünyaya gəlməsi demək idi. Burada təqdim olunan dövrləşmə sistemi aşağıdakı xronoloji dövrlərdən ibarətdir: IV-VII əə., VII-X əə., XI-XIII əsrin əvvəli, XIII-XIV əə., XV ə., XVI-XVII əə. və ayrıca XVIII əsr [6]. Biz öz əsərlərimizdə qeyd etdiyimiz kimi [5], bu xronoloji sistem sonralar təsviri və dekorativ-tətbiqi sənətlərin tarixi materialının inkişaf etdirilməsi üçün özünəməxsus bir əsas, “skelet” kimi çıxış edirdi. Sonrakı ümumiləşdirici əsərlərdə, misal üçün, “Azərbaycan sənəti” (1977) kitabında bu sistem prinsipial dəyişikliklərə məruz qalmamışdır.

Təxminən Azərbaycanla eyni dövrdə Özbəkistan incəsənət tarixinin dövrləşmə sistemi formalaşıb. Q.Puqaçenkova və L.Rempelin “Özbəkistan sənətlər tarixi” (1965) fundamental əsəri bu dövrləşmənin əsasını qoydu. Həmin dövrləşmə yeddi xronoloji blokdan ibarət olub aşağıdakı dövrləri əhatə edirdi: qədim dövr, antik dövr, V-X əə., XI-XIII əsrin əvvəli, XIII-XV əə., XVI-XVII əə. və XVIII – XIX əsrin I yarısı [4]. Azərbaycan modeli ilə özbək sistemində yalnız üç dövr – qədim, XI-XIII əsrin əvvəli və XVI-XVII əə. üst-üstə düşür. Azərbaycanda olduğu kimi, əvvəllər bu modelə sovet dövrü sənəti daxil edilmirdi.

Hal-hazırda Qazaxıstanın tarixi sənətşünaslığı olduqca maraqlı bir inkişaf mərhələsindədir. Nisbətən yaxın keçmişdə, 2011-ci ildə “Qazaxıstan sənətlər tarixi” adlı fundamental əsər nəşr edilib. Bu üç cildli nəşr Qazaxıstanın qədim zamanlardan tutmuş müasir dövrə qədər memarlıq, təsviri və dekorativ-tətbiqi sənətlərinin inkişaf mənzərəsini özündə birləşdirir.

Həm tətbiqi sənət, həm də memarlıq, adları və xronoloji sərhədləri prinsipcə bir-birinə uyğun gələn 11 dövrləşmə blokunda təqdim olunub [1]. Lakin memarlıq nümunəsində üstünlük hər halda bədii inkişafın bu və ya digər dövrünün etnomədəni, yaxud dövlət-sülalə məzmununu əks etdirən başlıqlara verilmişdir. Tam uyğunluq yalnız iki dövrün – “tunc dövrü” və “Qazax xanlıqları dövrü” adlarında müşahidə edilir. Memarlığa həsr edilmiş cilddə Türk xaqanlıqları dövrü, Qaraxanilər və monqol dövrləri adlanan dövrlər tətbiqi sənət materialında xronoloji zaman kəsimləri ilə - VI-VIII, IX-XII, XIII-XIV əsrlərlə işarə edilmişlər.

Türkmən sənət tarixinin tədqiq edilməsinin ilk ümumiləşdirilmiş nəticələri “Dünya ölkələri və xalqları sənəti. Müxtəsər bədii ensiklopediya” (1978) nəşrinin 4-

cü cildində öz əksini tapmışdır. Burada təqdim olunan türkmən sənətinin dövrləşdirilməsi modeli beş blokdan ibarət idi: qədim dövr, V-VII əə., VIII-XIX əə., XIX əsrin sonu – XX əsrin əvvəli, sovet dövrü [2]. Əlbəttə, bu sxem son dərəcə sadələşdirilmiş bir sxem idi. Türkmən sənətinin ən dolğun dövrləşmə mənzərəsi 1974-cü ildə, "Türkmənistan memarlıq abidələri" kitabı nəşr olunanda meydana çıxdı. Dövrləşmənin bu modeli qədim dövrlərdən başlayan və sovet dövrü ilə başa çatan səkkiz xronoloji blokdan ibarət idi. Feodal dövrü memarlığı burada dörd mərhələyə - erkən orta əsrlər (V-VIII əə.), Səlcuqilər dövrü (XI-XII əə.), Xarəzmşahlar dövrü (XIII-XIV əə.) və XVI-XIX əsrin əvvəli mərhələlərinə bölünmüşdü [3]. Tamamilə qanunauyğundur ki, modelin bu hissəsində dövlət-sülalə yanaşması üstünlük təşkil edirdi.

Qeyd etmək vacibdir ki, türk ölkələri sənət tarixinin dövrləşdirilməsinin müqayisəli təhlili təkcə inkişafın müəyyən dövrlərinin xronoloji uyğunluğunu üzə çıxarmır. Təhlil nəticəsində eyni xronologiya hüdudlarında olan bəzi məzmunlu aspektlərin ümumiliyi, bəzənsə hətta eyniyyəti üzə çıxır, yəni indi qəbul olunduğu kimi deyilərsə, kontentin, dövrləşmənin mədəni mənasının uyğunluğu aşkar edilir. Burada söhbət ilk öncə Azərbaycan, Türkmənistan və Özbəkistanın orta əsrlər dövrü sənətində bədii və formayaradıcı proseslər barəsində gedir.

## 2. TÜRK SƏNƏTİ TARİXİNDƏ KONTENTİN UYĞUNLUĞU DÖVRLƏRİ

1. Qədim dövr. Avrasiyanın geniş ərazilərində "Heyvani üslub"un yayılması.

2. XI-XII əsrlər. Tikililərin memarlıq üslubunun, tipologiyasının və formayaradıcılığının Böyük Səlcuq imperiyası sərhədləri daxilində ümumiliyi. Bu dövrdə Türkmənistanda və Azərbaycanda günbəzli məqbərə tipi formalaşır ki, onun memarlığı dəfn funksiyasından daha çox məşhur tarixi şəxsiyyəti şöhrətləndirmək vəzifəsi daşıyırdı. Dünya memarlığında kub formalı və səkkizguşəli məqbərələri unikal hadisə kimi qəbul etmək lazımdır. Bunların arasında Köhnə Urgəncdə onbucaqlının köməyi ilə çadır tipli ucluğa keçidin həyata keçirildiyi Fəxrəddin Razi məqbərəsinin (XII ə.), Naxçıvanda Yusif ibn-Küseyir səkkizbucaqlı məqbərəsi (1162) və Konyada Aləddin səkkizbucaqlı məqbərəsinin (1156-1192) adlarını çəkə bilərik.

3. XV əsrin sonu – XVI əsr. Kitab miniatürü sənətində süjet və üslub ümumiliyi. Özbəklərin hakimi Şeybani xanın Heratı tutmasından sonra burada çalışan ən görkəmli miniatürçü-rəssamlar K.Behzad başda olmaqla demək olar ki, tam heyətdə Buxaraya köçürülür. Sonralar Herat Səfəvi imperiyasının tərkibinə daxil edilir, yeni miniatür məktəbi Təbrizdə yaranır, onun lideri isə S.Məhəmməd olur.

4. XIX əsrin ikinci yarısı – XX əsrin əvvəli. Bütün türk bölgələrinin Rusiya imperiyasının tərkibində olması nəticəsində şəhərsalma proseslərinin ümumiliyi və Avropa tipli tikililərin meydana gəlməsi.

5. Müstəqillik dövrü. Türk dünyagörüşü proseslərinin rekonstruksiyası nəticəsində sənətdə ənənəvi formaların, kompozisiyaların, süjetlərin və simvolların dirçəldilməsi.

## 3. METODOLOGİYA

Müasir sənətşünaslıqda dövrləşməyə daha çox iki yanaşma tərzi tələb olunur: xronoloji və sülalə yanaşması (dinastik yanaşma). Üslubi yanaşmaya

bundan qat-qat az təsadüf edilir. Bunlara daha iki mümkün yanaşma tərzi əlavə edək – bioqrafik və semiotik. Onların hamısına qısa tərif verək.

***Sülalə yanaşması*** – bu, "Səlcuq imperiyası dövrü türk sənəti" dediyimiz məqama uyğundur. Məhz sülalə yanaşması əsasında sənət tarixini və ümumən Qədim Misir və Qədim Romanın mədəniyyət tarixini öyrənirik.

***Xronoloji yanaşma*** – bu, "XX-XXI əsrlər türk sənəti" dediyimiz zamana uyğundur. Xronoloji yanaşma ən çox yayılan, ümumi işlədilən yanaşmadır və onun klassik tərifini dövrləşmənin özünün Ensiklopedik lüğətin səhifələrində "Müəyyən əlamətlər və ya prinsiplər əsasında cəmiyyət və ya təbiətin inkişafındakı proseslərin bir-birindən fərqlənən dövrlərə bölünməsi" [7] kimi təsbit edilən tərifi ilə eyniləşdirmək olar.

***Üslubi yanaşma -*** bu, "türk sənətində heyvani üslub" dediyimiz məqama uyğundur. Üslubi yanaşma tarixi-bədii prosesin kifayət qədər böyük olan fraqmentlərinin hissələrə ayrılmasını nəzərdə tutur ki, bunlar da plastik sənətlərin bütün növlərinə aid olan əsərlərin formayaranma, kompozisiya və məzmunu sahəsində ümumiliyə malikdir, həm də vacib deyil ki, bu, bir ölkənin ərazisində baş versin. Avropa sənəti tarixindən bizə roman, qotika, barokko və başqa üslublar bəllidir. Qeyd etmək vacibdir ki, eyni bir üslubun xronoloji sərhədləri müxtəlif ölkələrdə üst-üstə düşməyə bilər. Üslubi yanaşmanın tətbiq olunması bəzən bu və ya digər mədəni ümumiliyin sənətinin inkişafı dövrlərinin xırdalanmasına gətirib çıxarır. Ən çox kiçildilmiş dövrləşmə Lakşmi Bhaskaranın "Dizayn və zaman" (2007) kitabında təklif olunmuşdur ki, burada ölçü vahidləri kimi 10-20 illik zaman kəsimləri çıxış edir.

***Bioqrafik yanaşma*** – bu, "Kəmaləddin Behzad dövrü özbək miniatürləri", yaxud "Sulan Məhəmməd məktəbinin Azərbaycan miniatürləri" dediyimiz məqama uyğundur.

***Semiotik yanaşma*** – bu zaman türk sənətinin müəyyən mərhələsinin bütövlüyünün əsasına kontentin birliyi prinsipi qoyula bilər, yəni məlum eyni tipli kompozisiya, simvol və motivlər əsasında iki və daha çox türk xalqının mədəniyyətində ümumi bədii-məna sahəsinə malik olan dövr müəyyən edilir. Ehtimal ki, yalnız bu yanaşma ənənəvi Qazaxıstan xalçalarının və "Qazax" qrupu Azərbaycan xalçalarının ornament və dizaynının eyniliyi tapmacasına cavab tapmağa imkan verəcəkdir.

**SONUÇ**

Nəzərdən keçirilən məsələləri ümumiləşdirərək, qeyd edək ki, dövrləşmə təkcə metodoloji yanaşmaya görə ayırd edilmir. Dövrləşmə həm də qlobal, regional və lokal (yerli) ola bilər. Bu leksika ümumdünya miqyaslı tarixi-mədəni proseslərə tətbiq oluna bilər. Hazırkı iş çərçivəsində biz türk sənətinin "ümumi", "milli" və "lokal" terminologiyasından istifadə edirik. Adları çəkilən dövrləşmə səviyyələri arasında uyğun nisbəti tapmaq müyəssər olarsa məqsədə çatmaq mümkündür.

Bütün sənət tarixçiləri öz ölkələrinin sənətinin lokal və milli dövrləşməsinin proporsional nisbətini yaxşı bilirlər. Azərbaycan üçün bu, məsələn, bir tərəfdən Şirvan-Abşeron, Naxçıvan, Arran, Şəki-Zaqatala və başqa memarlıq məktəblərinin, digər tərəfdənsə bütövlükdə Azərbaycan memarlıq tarixinin inkişaf dövrlərinin nisbəti deməkdir. Eyni misalları qazax, özbək, yaxud türk kolleqaları çəkə bilərlər. Lakin Qazaxıstan, Özbəkistan, Türkmənistan, Qırğızıstan, Azərbaycan və

Türkiyənin sənət tarixləri türk sənətinin ümumi tarixi ilə necə uyğunlaşacaq? Əyanilik üçün biz bu formulanı təklif edirik

$$\frac{\text{L.D.}}{\text{M.D.}} = \frac{\text{M.D.}}{\text{Ü.D.}}$$

Burada L.D. – lokal dövrləşmə, M.D. – milli dövrləşmə, Ü.D. isə ümumi dövrləşmədir. Başqa sözlə, lokal dövrləşmə milli dövrləşməyə, milli dövrləşmənin türk sənətinin ümumi dövrləşməsinə olan münasibəti kimi münasibət bəsləyir.

Türk sənəti dövrləşməsinin milli modellərinin harada yaradılmasından asılı olmayaraq (biz 6 türk ölkəsini nəzərdə tuturuq) bu modellərdə belə bir xüsusiyyət vardır ki, onlar özündə iki qeyri-bərabər təbəqəni birləşdirir. Onlardan birincisi bilavasitə ümumtürk sənətinin inkişaf xronologiyasını müəyyənləşdirir və əsasən qədim dövrü, qismən orta əsrləri əhatə edir. İkinci təbəqə müəyyən coğrafi ərazidə, yaxud türk dünyasının bir qolu – qıpçaq, oğuz, qarluq və s. hüdudlarında inkişaf edən, etnomədəni baxımdan ayrılmış, əlahiddə bədii prosesin tarixini əks etdirir. Bu təbəqə xronoloji baxımdan inkişaf etmiş orta əsrlər dövrünə aiddir və öz tarixi hərəkətini bizim günlərə qədər davam etdirir. XX əsrdən başlayaraq qeyd olunmuş material milli türk dövlətlərinin ayrı-ayrı sənət tarixlərində tam şəkildə təcəssüm olunur.

**KAYNAKÇA**

1. История искусств Казахстана: в 3-х т. – Алматы, 2011.
2. Краткая художественная энциклопедия. Искусство стран и народов мира. – М., 1961-1981, т. 1-5.
3. Памятники архитектуры Туркменистана. – Л., 1974.
4. Пугаченкова Г.А., Ремпель Л.И. История искусств Узбекистана. – М., 1965.
5. Саламзаде Э.А. Проблема периодизации в искусствознании Азербайджана.//Приоритетные направления искусствознания Азербайджана. – Б., 1998.
6. Усейнов М.А., Бретаницкий Л.С., Саламзаде А.В. История архитектуры Азербайджана. – М., 1963.
7. http://www.onlinedics.ru/slovar/bes/p/periodizatsija.html

# KARADENİZ KIRSAL MİMARİSİNİN İNCİSİ ''SERANDER''

## (THE PEARL OF BLACKSEA RURAL ARCHITECTURE ''SERANDER'')

**Nihan CANBAKAL ATAOĞLU**[*]

**SUMMARY**

Seranders, one of the most successful and aesthetical items of folk architecture in the Eastern Black Sea Region are wood structures that provide drying and storage of cereals, especially corn, store various fruits in a dry environment, and protect crops from harmful animals during storage. Structurally built as timbers, seranders are generally small squares or rectangles with four, sometimes six or eight rarely twelve masts. They are called “Serander” in Trabzon, “Tekir” in Şalpazarı, “Paska” in Sürmene, “Nayla-Serentinal-Naliya” in Rize, “Serenger” in Hemşin, “Seren-Serander” in Ordu, “Seren” in Zonguldak, “Köşk” in Kastamonu and “Bageni-Pagen” in Artvin.

Classical type seranders consist of units such as body, sofa, fringe, fringe lace, throat, serander lace, length lace, bump, pole, vertical-nest, cast, ladder, wheel, stool, and pillow.The most important element in the construction of seranders is the use of no binders in the combination of timber. The parts join together by the method of interlocking. Due to this situation, there is a holistic transport in the structure. Every province, district, village, and even every neighbourhood has different types of seranders. The varieties of seranders increase depending on the art of their master.

In the scope of the study, seranders will be mentioned and examined. Seranders, the numbers of which have been decreasing day by day and having difficulties in preserving their existence will be presented in the study with reusing the current usage by taking different purposes or taking the architectural model as an example. Trabzon is a model approach to rehabilitate seranders as protection and touristic sales unit in places such as Macka, which is taken under protection in Atapark, Ordu, Fatsa, Rize, Çayeli, Güneysu, Artvin beach. Seranders can set the example of summer residence, holiday site and residence models in today's usage. They can be refunctioned as cafés, small markets or souvenir shops and serve for cultural tourism.

As a result, seranders that are left to us as cultural heritages from the folk architecture must be preserved and refunctioned, and the most importantly must be passed on to future generations.

Key words: Serander, Eastern Black Sea, Structure, Warehouse, Re-Functioning.

## GİRİŞ

Ülkemizde koruma politikalarında kırsal mimari miras göz ardı edilmiş, değişen sosyo-ekonomik koşullar, köyden kente göç, betonarmenin yaygın

[*]Doç.Dr., Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon Meslek Yüksekokulu, Mimarlık ve Şehir Planlama Bölümü.

kullanılmasıyla geleneksel malzemeler olan ahşap, taş, kerpiç ve yerel yapım teknikleri terk edilmiş mekansal aynılaşma kır peyzajında etkisini göstermiştir.

Kırsal yerleşimlerin doğayla uyumla biriktirdiği yüzyılların deneyimine dayanan bilgi yerini tek düze beton mimarisine bırakmış, ülkemizin kırsal yerleşim bölgelerinde yeni yapılanmaların, geleneksel mimarinin yapısal ve mekansal karakterine uymayan bir anlayışla geliştiği gözlenmiştir.

Ayrıca, günümüzde, doğal yaşama olan ilgi ve artış kırsal turizm denetlenmeyen planlanmayan bir şekilde doğal yaşam alanlarını kırsal yerleşmeleri tahrip etmeye başlamıştır. Kırsal yerleşmeler, özgün niteliklerini tamamen kaybetmeden kırsal yerleşmelere yönelik, saptama, envanter ve koruma planları ve rehber kitaplar yapılmalıdır. Bu çalışmanın amacı; günümüzde koruma polikalarında göz ardı edilen kırsal yerleşmelerin önemini vurgulamak, Doğu Karadeniz bölgesinin kırsal mimarisine ve kırsal alanın özgün yapılarından olan seranderlere ve bir kültür varlığı olan seranderlerin yok oluşuna dikkat çekmektir.

**Kırsal alan ve kırsal mimarlık nedir?**

Düşük yoğunlukta yapılaşmış alanlar, yöreye özgü bitkisel alanlar, tarım ve hayvancılık faaliyetleri, düşük nüfus yoğunluğu, kentsel tipteki altyapının olmayışı, genel olarak kırsal karakteri oluşturan unsurlardır (Dikçınar Sel ve Yazgan, 2017).

Genel olarak kırsal yerleşmelerin karakteristiğinin, tarım ve hayvancılık olan iki ekonomik faaliyet temelinde geliştiğini söylemek mümkündür. Kırsal yerleşmelerin mimari kimliğini, iklim, topoğrafya, su, sosyal ve ekonomik yaşam, ailenin büyüklüğü, yaşam kültürü, geçim kaynakları, yöresel malzeme ve yapım yöntemleri oluşturmaktadır.

**Kırsal Mimarlık**

Kırsal mimarlık, çoğu kez konutlar için kullanılan, belli bir döneme ve yöreye özgü mimarlıktır. Sanayi öncesi usta işi yapıları ifade eden bu deyim, birbirine akraba farklı nitelemelerle de anılır: “halk mimarlığı, yöresel/yerel mimarlık, vernaküler mimari, spontan mimari, tarım çağı mimarlığı” gibi.

- Kırsal mimarlığın en önemli boyutu yapının işlevidir, estetik kaygı ikincil önemdedir.
- Kırsal mimarlık yerel gereksinimlere ve yapım malzemelerine dayanan, yerel gelenekleri yansıtan bir mimarlık türüdür.
- Halk mimarlığının tüm formları belirli gereksinimleri karşılamaya yöneliktir; bu gereksinimlerin ardındaki kültürün, yaşam tarzının, ekonomik faaliyetin ve değerlerin izlerini taşır.
- Kırsal yapılar ve yerleşmeler, insanla doğa arasındaki etkileşimin benzersiz örnekleridir.
- Halk mimarlığı ya da kırsal mimarlık, bir tasarım medolojisine bağlı, eğitimli profesyonel mimarlar tarafından değil, gündelik yaşamın içinden gelen yapı ustaları tarafından inşa edilen yapıları ifade eder.
- Zaman içinde evrilir, yapıdan yapıya değişir ve durağanlıktan uzak bir faaliyettir.
- Bu evler doğal çevreleriyle olağanüstü bir uyum içindedir ve çevreye olumsuz bir etkileri hemen hemen yoktur (Çekül Vakfı, 2012).

**Doğu Karadeniz Bölgesi**

Doğu Karadeniz Bölgesi, Giresun, Trabzon, Rize, Artvin, Bayburt ve Gümüşhane illerini kapsar. **Doğu Karadeniz Bölgesi** , Karadeniz bölgesinin en dağlık, en fazla yağış alan, nem oranının en fazla olduğu bölgedir. Bu bölgede halk geçimini balıkçılık ve çay, fındık tarımından kazanır. Kıyı şeridi dardır ve hemen ardından dağlar yükselir bu nedenle ulaşım zordur. Zigana geçidi bölgeyi iç ve kıyı kesimleri birbirine bağlar.

**Doğu Karadeniz kırsal alan yerleşme dokusu**

Doğu Karadeniz bölgesinde kıyı ve iç kesimler iklim ve bitki örtüsü olarak farklılık gösterir. İklim ve bitki örtüsünün değişimi kırsal alan mimarisine de yansımıştır. Kıyı bölgelerinde yerleşme toplu ve daha yoğun olurken, eğimin arttığı dağlık alanda yerleşme seyrek dokulu ve dağınıktır.

Doğu Karadeniz bölgesinde özgün yerleşme modeli dağınık yerleşmedir. Anadolu köyleri genellikle, suyun ve dolayısıyla yeşilliğin bol olduğu yerlerde kurulmuştur. Doğu Karadeniz'de böyle bir kısıtlama yoktur, su bol ve her taraf yeşildir. Doğu Karadeniz'de köylü tarlasının başında olmayı başka bir deyimle çalıştığı yerde yatmayı tercih eder; mısır, fındık, çay gibi ürünlerin korunmasını gerekli görür (Özgüner, 1970).

**Doğu Karadeniz kırsal mimarisi özellikleri**

Doğu Karadeniz'de kültürü saran doğal çevre hızlı değişir. Doğu Karadeniz'de her dere aşıldığında peştamalin rengi değişir. Her ne kadar söz konusu kültür, taşıdığı dini inançlar, yeme-içme alışkanlıkları, statü belirtme araçları, tavır ve sözsüz anlatımlar, egemen aile ve akrabalık yapısı olarak homojen bir hal almışsa da alt kültürlerin farklılığı konut kültürüne yansımıştır. Etnik grupların dağılımlarının farklılaşmaya başladığı yerlerde ev tipi birdenbire değişir (Gür, 2005).

Planda görülen farklılıklar yanında evlerin bölge bazında ortak özellikleri de bulunmaktadır (Sümerkan, 1997). Doğu Karadeniz kıyı bandının doğusunda kırsal konut tipi aşanalı (aşhaneli) tiplerdir (Gür, 2005). Evin en çok kullanılan bölümü olan aşhane'nin (mutfak) zemini sıkıştırılmış topraktır. Tarihin bu en eski döşeme tekniği, günlük işleri nedeniyle eve sürekli girip çıkma durumunda olan aile bireylerine kolaylık sağlayan çözümdür (Sümerkan, 1997).

Trabzon köy evi altta bir ahır ve üstte yarısı ahır üzerine, yarısı da zemine oturan tek katlı bir evdir. Aşağıdan bakıldığında ahır ve bir üst kat olarak algılanan ev, yukarı yönde yalnızca yaşama katı görünümündedir. "Konak" adı verilen büyük planlı evler dışında genellikle iki katlı köy evine rastlanmaz (Sümerkan, 1997). Evlerin tümüne yakın bölümü çift kapılıdır. Çift kapı geleneği, evin her iki yanına geçişe olanak veren işlevsel bir çözümdür. (Resim1-3)



Resim 1.2.3. Doğu Karadeniz Bölgesi, Trabzon yöresinde yaygın görülen ev tipi

**Doğu Karadeniz kırsal mimarisinde malzeme –yapım**

Bölgeye özgü yapı malzemesi ahşap ve yapı tarzı çatmadır. Ahşap yapı önceleri tamamen geçme, sonraları kısmen çivi, kısmen geçme olarak kullanılmıştır. Ahşap çeşitleri arasında kestane ilk sırada yer alır. Yağmura rutubete karşı dayanıklı, kolay kolay alev almaz ve kurt işlemeyecek kadar serttir. Yağlıboya kabul etmediği için ahşap doğal halde kullanılmakta, zamanla kararak binalara özgün bir hava vermektedir (Özgüner, 1970).

Doğu Karadeniz Bölgesinde evler yığma veya iskelet sistemine benzer duvar teknikleri kullanılarak inşa edilmişlerdir. Bu teknikler ve duvar gereçleri, zeminden başlayarak çatıya doğru değişir. Dış duvar yapım sisteminde kullanılan teknikler (Sümerkan, 1997):

**Taş duvar sistemi:** taş duvarların yeri, kalitesi ve yapıdaki konumu açısından belirli ilkeler vardır. Ahır katı her zaman taş duvar örülür.

**Ahşap yığma duvar sistemi:** Trabzon'a komşu Rize ilinde daha yaygın olan bu sistem etkilenmeler sonucu Trabzon'un doğu ilçelerinden Of ve Çaykara'nın yüksek köylerinde görülür.

**Ahşap iskeletli (çatma) duvar sistemi:** yapı yüklerinin duvar bünyesindeki ahşap dikme ve kirişler aracılığıyla zemine aktarıldığı sistemdir. Bu sistemde üç biçimlenme görülür: Ahşap dolma- Göz dolma-Muskalı dolma (Resim 4-5)



Resim 4.5. Muskalı dolma

Doğu Karadeniz kırsal mimarisi bölgelere göre farklılık göstermekle birlikte aşağıdaki başlıklarla genel özelliklerine değinilebilir.

- Evler zemin kat+1 kat veya 2 katlıdır.
- Eğimli araziye yerleştiğinden ve nemli havadan dolayı, zemin kat kesme veya moloz taş örülü taban üzerine kuruludur.
- Zemin katta depo ve ahır yer alır. Üst kat yaşam alanı olarak planlanmıştır.

- Oldukça sade bir iç mekân anlayışı vardır. İç mekân duvarları ahşaptır ve çok az donatı yer alır.
- Arazinin aktif kullanımı için yaşam katında planın merkez eksenine yakın kotları birbirine bağlayan bir geçiş aksı yer alır.
- Tuvaletler ana kitlenin dışında planlanmıştır.
- Pencereler kepenklidir, kararan ahşap ile kireç sıvalı beyaz duvarlar kontrast oluşturarak yeşil doğada özgün bir siluet oluşturur.
- Bol yağış aldığı için çatı geniş saçaklıdır. Çatı örtüsü alaturka kiremittir.
- Evler iki katlı ahşap seranderlerle mimari bütünlük ve uyum içindedir.

**Serander**

Serander ayrı bir yapı olmakla beraber evin bir parçasıdır ve onun yanında anlam kazanır. Serin havadar yer manasına gelen serander aslında fındık, mısır gibi ürünlerin saklandığı muhafaza edildiği ambardır. En güzel örnekleri Trabzon, Rize ve Artvin'de görülür. Fonksiyon yönünden gayet basit bir bina türüdür, plan, kesit ve konstüksiyon son derece sadedir, çoğu zaman tek veya iki bölmelidir. (Özgüner, 1970) (Resim 6-12).

Seranderler, bir yapıt gibi özenle tasarlanıp inşa edilmiş, bezemeler ile süslenmiştir. Çoğu kez bir depo için aşırı görünen bir özen içermektedir. (Batur, 2000). Genel olarak seranderler:

- İlk bakışta hepsi birbirine benzemekle birlikte yöresel olarak değerlendirildiğinde birbirlerinden farklıdır.
- Zararlı haşerelerin ulaşmaması için katlar dışa doğru taşırılarak yapılmıştır. Tekerlekler seranderleri özgün yapan çözümdür.
- Merdiven seyyar kullanılabildiği gibi son basamağı zemine değdirilmeden bırakılır.
- Havalandırma için zemini fındık ağacı dallarından örülmüştür.
- Çivi kullanılmadan birbirine geçme yöntemi ile yapılır.
-



Resim 6.7.8. Çamlıhemşin, Rize seranderleri (Fotoğraflar: Mimar Okhan Ataoğlu)



Resim 9.10.11.12. Trabzon yöresi seranderler (Fotoğraflar: Yrd. Doç. Dr. Mukaddes Ataman

## SONUÇ

Ülkemizin kırsal yerleşim bölgelerinde yeni yapılanmaların, geleneksel mimarinin yapısal ve mekânsal karakterine uymayan bir anlayışla geliştiği gözlenmektedir. Kırsal alanlar koruma politikalarında göz ardı edilmiş, kırsal mirasımız hızla yok olmuştur. Köy varlığının, kırsal alan mimarisinin çevresindeki seranderlerle birlikte envanter haritası çıkarılmalı, koruma politikaları geliştirilmeli, rehber kitaplar oluşturulmalıdır. Kırsal mimari mirasın özgün yapılarından olan seranderler, açık hava müzesi, turizm danışma birimleri, satış birimleri olarak yeniden işlevlendirilerek kullanılarak, bölgesel farklılıklar zenginlikler yaşatılmalıdır.

## KAYNAKÇA

Batur, A. 2005, Doğu Karadeniz'de Kırsal Mimari, Milli Reasürans T.A.Ş.

Dikçınar Sel, B. ve Yazgan , A., (2017), Kırsal Peyzajın Sürdürülebilirliği, Panel-Forum, TMMOB Mimarlar Odası Trabzon Şubesi, Kıyı Bölgelerinde Mimarlık, Karadeniz'in Doğa Ve Kültür Değerleri Risk Altında, 19.08.2017, Trabzon

Gür, Ş.Ö., 2005, Doğu Karadeniz'de Kırsal Mimari, Milli Reasürans T.A.Ş.

Özgüner, O., 1970, Köyde Mimari, Doğu Karadeniz, ODTÜ Yayınları

Sümerkan, M.R., 1997, Trabzon'da Köy ve Yayla Mimarisi, Bir Tutkudur Trabzon, YKY

**TEŞEKKÜR:** Kırsal Mimarinin saptanması ve korunmasında yaptığı röleve ve restorasyon çalışmaları ile literatürde yer alan değerli arkadaşım **Yrd. Doç. Dr. Mukaddes Ataman**'a fotoğraf katkılarından dolayı teşekkür ederim.

# İZMİR EMİR SULTAN TÜRBESİ'NİN TEŞHİR VE TANZİMİ

**Naci BAKIRCI***
**Mutluhan TAŞ****

İzmir'in Konak İlçesi'nde, tarihi kent merkezi Kemeraltı ve çevresi 2007 yılında Bakanlar Kurulu kararı ile 5366 sayılı yasa kapsamında yenileme alanı ilan edilmiştir. Yenileme alanı içinde yer alan anıtsal yapılar ve sivil mimari örneklerinin bir kısmında İzmir Büyükşehir Belediyesi tarafından restorasyon çalışmalarına başlanmıştır. Emir Sultan Türbesinde yapılan restorasyon da bu doğrultuda gerçekleştirilmiş çalışmalardan biridir.

Emir Sultan Türbesi ve müştemilatının çekirdek yapısı olan türbenin yapım kitabesi bulunmamaktadır. Türbenin Aydınoğlu Beyliği Komutanlarından Seyyid Mükerremedin'e ait olduğu düşünülmektedir. Türbenin Seyyid Mükerremedin'in vefatı göz önüne alınarak1340-1350 yılları arasında yapılmış olabileceği kabul görmektedir. Emir Sultan Türbesi ve Zaviyesinin sınırları içerisinde Derviş evi, hamam, mutfak gibi binalar yer almaktadır. Zaman içerisinde bu mekânlardan bazıları yıkılmış ve kaybolmuştur. Restorasyondan sonra türbenin yanında Derviş evi olarak adlandırılan Meydanı Şerif Odası olduğunu düşündüğümüz mekan ile mutfak ve hamam kısımlarının restorasyonları tamamlanmıştır.

Emir Sultan Türbesi'nde bahçe içerisinde Rufai, Mevlevi, Kadiri ve Nakşi tarikatlarına mensup kişiler ile halk arasında saygınlık kazanmış yöneticilerin ve İzmir eşrafına ait bazı tanınmış ailelerin mezarların bulunduğu üç ayrı hazire bulunmaktadır. Hazirelerdeki mezarların üzerlerinde yer alan mezar taşları Osmanlı döneminde tasavvuf erbabının ve yöneticilerin mezar taşlarının çeşitliliğini göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Humuşan adeta bir mezar anıtları müzesi görünümündedir.

Emir Sultan Türbesi ve etrafında yer alan Mahalleler 1930 lu yıllara kadar parlak bir dönem geçirmiştir. Bu tarihten sonra yeni yerleşim yerlerine taşınmalar sonucu bölge kaderine terk edilmiş daha sonrada daha çok Doğu'dan göç eden vatandaşlarımızın yerleştiği bir alan olmuştur. Mahallede yaşayan insanlar Emir Sultan Türbesine büyük saygı göstermekte ve türbeye sahiplenmektedirler. Bu durumu göz önünde bulunduran İzmir Büyük Şehir Belediyesi yöneticileri restorasyon çalışması tamamlanan Emir Sultan Türbesinin kullanımı ve teşhir çalışmalarına örnek olabilecek yer olarak Konya Mevlana Müzesini düşünmüşler ve bu konuda inceleme yapmak üzere kalabalık bir ekip olarak müzede yerinde incelemelerde bulunmuşlardır. Emir Sultan Türbesinde ne şekilde bir çalışma yapılacağının belirlenmesi için de bizleri İzmir'e davet etmişlerdir. Doç. Dr. Mutluhan Taş ile birlikte İzmir Emir Sultan Türbesi ve zaviyesinde yaptığımız incelemede üç ayrı hazirede farklı tarikat mensuplarına ait mezar taşlarını tespit ettik. Tarihi kaynaklarda da Mevlevilerin, Bektaşilerin, Kadirilerin, Rufailerin zaman zaman Emir Sultan Türbesinde tarikat ayinlerini icra ettiklerini belirledik. Pek çok tekke ve zaviye çoğu zaman mensubu bulundukları tarikatın ayinleri için kullanılmıştır. Burada üç-dört ayrı tarikata mensup dervişlerin ayin icra ettiklerini öğrenince; İzmir'in tarihten gelen hoşgörüsüne uygun olarak, Emir Sultan Tekkesi

* Dr., Mevlana Müzesi, Konya
** Doç. Dr., Selçuk Üniversitesi, GSF, Konya

ve zaviyesinde Türk kültür hayatına yüzlerce yıl katkı sağlamış iyi insan yetiştirme gayretinde olan tarikatları tanıtmayı düşündük. Bu türbeyi geçmişte kullanmış olan tarikat mensuplarının eşyalarını ve derviş çeyizlerini burada sergileyerek bir Tasavvuf Müzesinin nüvesini başlatılabileceğini hayal ettik.

Bu düşüncelerimiz ilgili yönetici arkadaşlar tarafından kabul gördükten sonra türbede çalışmalara başladık. Meydanı Şerif Odası'nın önünde yer alan ilk oda da kırk kadar tarikat kıyafetlerini gösteren gravürlerin baskılarını çevrelettirip duvarlara yerleştirdik. Kıyafetler ve tarikatlar hakkında bilgi ponoları hazırladık. Ayrıca bu oda da Doç. Dr. Mutluhan Taş tarafından yapılan hiper realist slikon heykellerden Mevlevi, Bektaşi, Kadiri ve Nakşî Şeyhlerini temsil mankenleri bir sedir üzerinde post'ta oturur şekilde teşhir ettik. Meydanı Şerif Odasında ise Sema icra eden Mevlevi dervişleri ile Derviş Çeyizi olarak adlandırdığımız dervişlerin kullandıkları mütteka, teber, pazarcı maşası, keşkül ile Mevlevi musikisinde kullanılan ney, kudüm, rebap, tef gibi musiki aletlerini sergiledik. Meydanı Şerif Odası'nın duvarlarında da Hattat Ali Kemal Kakan tarafından yazılarak hazırlanmış olan, tekke yazıları olarak adlandırdığımız hat sanatının güzel örneklerini sergiledik. Matbah kısmında ise tarikata yeni girmek isteyen ve Mevlevilikte Nevniyaz olarak adlandırılmış yeni derviş adayı ile Pazarcı Dervişini ve Aşçıbaşını temsil eden slikon mankenlerle tematik bir sergilemeyi hazırladık.

Sonuç olarak İzmir'de Türk kültür hayatına yüzlerce yıl hayat veren Emir Sultan Tekkesi restore edildikten sonra burada hayat bulan, kendilerini ifade eden muhtelif tarikatları ve dervişlerin kullandıkları eşyaları sergileyerek, küçük bir müze hazırlanmış oldu.

## FOTOĞRAFLAR

















# İZMİR - BAYINDIR İLÇESİ BAŞLICA TARİHİ YAPILARIN VARLIĞI VE DURUMU

**Meltem Yağmur WALLACE***
**Aslı GÜNEŞ****

## ABSTRACT

Bayındır district, located in the Menderes Basin, is approximately 80 kilometres from İzmir province and takes its name from Karamanlı Bayındır Bey. The known history of Bayındır dates back to the 15th century with the Aydinid dynasty (Aydınoğulları). It is the historical structures of Bayındır, which was connected to Tire at that time, that have rendered it not a village but a parish. The first and most important of these constructions is the Haci Sinan Kulliye, which was established at that time. There are 20 important historical structures that were built following this comprehensive construction and today 13 are in the urban conservation area. Some of these valuable buildings, such as mosques, churches, mansions, inns, hammams, stations, laundries and fountains, which reflect the rich cultural heritage of the country and its socio-economic change, have been renovated in recent years through some comprehensive restoration work, have made important contributions to the development of the district. In this research, the inventory of these high value historical buildings in Bayındır district centre is determined; the contribution of the renovation works done in the past to the urban cultures has been examined by comparing the present state of the structures.

## GİRİŞ

İzmir iline yaklaşık 80 km uzaklıkta Menderes Havzası'na konumlanmış ve ismini Karamanlı Bayındır Bey'den alan Bayındır ilçesinin bilinen tarihi 15. yüzyıl ile Aydınoğulları'na dayanmaktadır. O dönemde Tire'ye bağlı gözüken Bayındır'ı bir karye (köy) olmaktan çıkaran, sahip olduğu tarihsel yapılardır. Bu yapıların başında, o dönemde kurulmuş Hacı Sinan Külliyesi gelmektedir. Bu kapsamlı yapıyı takiben inşa edilmiş ve bugün on üç tanesi Bayındır kentsel sit alanı içinde bulunan yirmi adet önemli tarihi yapısal bulunmaktadır. Bayındır'ın ve ülkenin zengin kültürel mirasını ve sosyo-ekonomik değişimini yansıtan külliye, cami, türbe, kilise, konak, han, hamam, istasyon, çamaşırhane ve çeşme gibi geniş bir yelpazeden bu değerli yapısallar sırasıyla şu şekildedir:

1. Bayındır Belediyesi Hizmet Binası;

Kayrak taşı kullanılarak 1942 yılında halk evi olarak inşa edilmiş ahşap beşik çatılı bu yığma yapı, 1952 yılından itibaren Bayındır Belediyesi'nin kullanımına ayrılmıştır. Yapının kendisi, hemen arkasına konumlandırılmış dönemin sinema bloğu ile birlikte, 2011-2013 yılları arasında restorasyona alınmıştır. Bugün söz konusu bu arka hacim Yahya Kerim Onart Kültür Merkezi olarak yeniden kullanıma kazandırılmış bulunmaktadır.

2. Eski Hükümet Konağı;

İnşası 1871 yılına dayanan bu yapı 1940'a kadar hükümet konağı; 1973 yılına kadar ise Alman kız sanat okulu olarak hizmet vermiştir. Tarihi Kentler Birliği 2011 Ulusal Restorasyon Uygulama Ödülü'nü kazanmış bu taş hacmin yenileme çalışması

* Öğr. Gör. Dr., Ege Üniversitesi Bayındır Meslek Yüksekokulu Peyzaj ve Süs Bitkileri Programı, İzmir.

**Doç. Dr., Ege Üniversitesi Bayındır Meslek Yüksekokulu Peyzaj ve Süs Bitkileri Programı, İzmir.

2012 yılında tamamlanmıştır. Bugün, mülkiyeti hazineye ait, 12 odalı Su Butik Otel olarak kullanıma yeniden kazandırılmış bulunmaktadır.



Şekil 1. Eski Hükümet Konağı (Özgün; 2017)

3. Eski Tekel Hanı (Öşür Hanı);

Giriş kemer kilit taşında 1869 tarihi bulunan bu yapının Rum Save Efendi'ye ait olduğu 1904 yılı kayıtlarına geçmiştir. O dönemde, hanın kemerli avlusuna açılan alt kat ambar ve ahır, üst kat ise idari hizmetlere ayrılarak kullanılmıştır. 1929 yılından itibaren Tekel Genel Müdürlüğü tarafından depo olarak kullanılan kesme ve yontu taş ile tuğladan inşa edilen bu yapı, 2009 ve 2011 yılları arasında yenilenerek Koruma ve Özendirme Yarışması Uygulama Ödülü'nü kazanmıştır. Bugün Vali M. Cahit Kıraç Kültür Merkezi ve Kent Müzesi olarak topluma hizmet vermektedir.

4. Bayındır Tren İstasyonu Yapıları;

Anadolu'daki ilk demiryolu hattı (1856) üzerinde bulunan istasyon 1883 yılında İngiliz şirketi Ottoman Railway Company tarafından inşa edilmiştir. Öncelikli olarak yörede yetişen incir, pamuk, tütün, meyan kökü gibi mahsüllerin Alsancak Limanı'na taşınmasında kullanılmıştır. Yontma, kesme ve tuğladan inşa edilen tek katlı istasyon binasına ek, ahşap ağırlıklı hangarlar ve iki katlı müstahtem evleri özgün mimarileri ile dikkat çekerler. İstasyonun bugün hala ulaşıma hizmet veren bölümlerine ek, hangar yapıları da restorasyon çalışmalarından sonra kafe/restoran ve düğün salonu olarak kullanıma kazandırılmış Bayındır ilçesinin önemli alanlarındandır.



Şekil 2. Bayındır Tren İstasyonu (Özgün; 2017).

5. Surp Asdvadzadzin (Meryem Ana) Kilisesi;

Osmanlı döneminde Ermeni cemaatince kullanılan bu ibadethanenin 1857 yılında inşa edildiği kayıtlara geçmiş bulunmaktadır. Cumhuriyetin ilanı sonrasında ise yapının yazlık ve kışlık sinema olarak 1980'li yıllara kadar kullanıldığı bilinmektedir. Bir dönem depo olarak da kullanılan hazineye ait bu içten ve dıştan apsisli yapı 2009 - 2013 yılları arasında restore edilerek bugün Hasan Hulki Yönt Aşevi Kültür Merkezi olarak hizmete alınmış bulunmaktadır.

6. Papaz Evi;

Yakınındaki eski kilisenin ileri gelenleri tarafından kullanılmış bu üç katlı ve cumbalı kargir yapı, metruk duruma düşmesiyle birlikte, kamulaştırılarak kent müzesi olarak kullanılmak üzere 2013 yılında restorasyona alınmış bulunmaktadır..

7. Hacı Sinan Külliyesi;

İlçedeki Osmanlı döneminden kalma en görkemli yapısal olan bu taş - tuğla külliye, içide bulunan çok kubbeli cami, (Alaybeyzade Hacı İbrahim Ağa) medresesi, meşrutası, hamamı ve şadırvanı ile birlikte 1495 yılında Hacı Sinan tarafından inşa ettirilmiştir. Farklı işlevleri bir araya getiren bu kompleks, pandantif geçişleri olan sekizgen kasnaklı kurşun kubbeler, tuğla taban, demir parmaklıklar, mukarnaslı minare,

alaturka kırma çatı, revak gibi zengin bir yelpazeden mimari öğeleri bir araya getiren özel bir hacme sahiptir.

Restorasyon çalışmaları 2013-15 yılları arasında yürütülen bu külliye bugün Bayındır kentsel peyzajının çarpıcı bir öğesi olarak tarihi dokudaki yerini geri kazanmış bulunmaktadır.



Şekil 3. Hacı Sinan Külliyesi (Özgün; 2017).

8. Hacı Sinan Hamamı ve Çeşmesi;

Hacı Sinan tarafından külliyenin bir öğesi olarak 1543 yılında yaptırılan hamam, kare plan üzerine taş ve tuğladan örülmüş ve sıva ile kaplanmıştır. Sıcaklık ve soğukluğuyla iki bölümlü tasarlanmış hamamı örten alaturka kiremitli tam kubbe aydınlatma deliklerine sahiptir. Yapının arka cephesinde ise, sokağa bakan, bezeme kitabeli bir çeşmesi bulunmaktadır. Bugün hamam, restorasyon listesine alınmış, Bayındır ilçesinin önemli bir yapısallardan biridir.

9. Dar'ül Kurra Camii

Aydınoğulları döneminde, 1467 yılında, Selim Han tarafından inşa ettirilmiş bu cami kesme taştan kalın ve sade duvarları ile dikkat çeken kirpi saçaklı küçük bir yapıdır. Bahçesinde ise sekizgen planlı ancak bugün parçalanmış durumda bir şadırvan bulunmaktadır.

10. Eski (Hacı İlyas) Camii

Hacı İlyas ağa tarafından 1832 yılında inşa ettirilmiş kirpi saçaklı bu küçük yapı, tuğla hatıllı moloz taştan kargir olarak tasarlanmıştır. Özellikle sekizgen kaideli minaresi ve kubbeli-revaklı girişi ile dikkat çeken bu tarihi hacim bozulmuş bir şadırvana sahiptir.

11. Soğuksu (Hacı Kemalettin) Camii

Bahçesindeki selvi motiflerine sahip çeşme kitabesinde 1798 tarihi bulunan, kare kaideli minaresi ve düz çatısı ile sade bir tarza sahip kargir yapıdaki bu cami, Hacı Kemalettin tarafından yaptırılmıştır.

12. Bıyıklar Camii

Yapım tarihi 1893 olarak belirlenmiş bu küçük ve sade caminin dikkat çekici özelliği kare kaide ile başlayıp sekizgen yükselen taş-tuğla yapılı minaresidir.

13. Demircilik Camii,

Çeşme kitabesindeki bilgiye göre Zadebaşı kızı Zeliha hanım tarafından 1788 yılında yaptırılan bu basit planlı yapı enlemesine bir satıha sahiptir. Minaresi 20. yüzyılda yapılan cami bir dönem cezaevi olarak da kullanılmıştır.

14. Pamuk Pazarı (Hacı Hüseyin) Camii;

Eski pamuk pazarı meydanında bulunan kare planlı ahşap kırma çatılı bu cami 1817 yılında, Hacı Hüseyin Ağa emriyle Karaosmanoğlu Ebu Bekir Ağa tarafından yaptırılmıştır.

15. Rum Kilisesi ve hamamı;

Kilise 1950'li yıllarda yıkılmıştır ve mermerleri Tire Müzesi'ne gönderilmiştir. Yanında bulunan ve 1400'lü yıllarda inşa edildiği tahmin edilen kaba yontma taştan çok hücreli hamam ise kültürel peyzajın özgün bir öğesi olduğu halde bugün son derece metruk durumdadır.

16. Eskici Dede Türbesi;

Hacı Sinan Külliyesi banisi tarafından babası Ali Bin Emre için 16. yüzyılda yaptırmıştır. Yenileme çalışması 1996 yılında tamamlanan ve içinde iki mezar bulunan kare planlı taştan türbe, sekizgen kasnaklı bir kubbeye sahiptir.

17. Cinli Mescit, Türbe ve Çeşmesi;

Yontma taş ve tuğla karışımı ile yapımı 16.yüzyıla denk gelen ve Bayındır'ın erken dönem yapıları içinde bulunan mescit önünde, banisi Hacı İsmail ağanın koruyuculuğuna

bırakılmış 6 adet çocuk mezarı bulunmaktadır. Bugün küp hacimli çeşmesi metruk durumdadır.

18. Orta Mescit ve Çeşmesi;

Yapımı 17. yüzyıla denk gelen dikdörtgen tabanlı sade bir yapıdır. Bugün kendisi ve dışarı bakan duvar çeşmesi bakım ister niteliktedir.

19. Emir Dede Türbesi ve Çeşmesi;

Bayındır Emirli mahallesinin kurucusu Emir hanın (Ethemzade) rivayete göre Bizanslılarla yapılan savaşta şehit düşmesi üzerine yapılmış bir mezardır. Çevresinde bulunan kara selviler ve çınar ağacı tescilli olup, 1530 yılına kayıtlanmış çeşmesini de içine alan peyzaj çalışmaları 2012 yılında gerçekleştirilmiştir. Bugün alan, adakların yapıldığı bir mesire yeri olarak Bayındır halkının kullanımına açık bulunmaktadır.

20. Tarihi Çamaşırhane;

Bayındır halkının sosyal yaşamında önemli bir yeri olan ve esvabhane olarak da ifade edilen çamaşırhane, yoğun su kaynağının varlığını gösteren küp hacimli büyük çeşmesi (1775), geniş avlusu, yontma taştan ocak nişleri ve çoklu bacaları ile bölgenin mimarisi en ilginç yapısallarından birini oluşturmaktadır. Dolayısı ile bu çamaşırhane, restore edilerek yeniden kullanıma kazandırılması gereken önemli bir tarihsel alana sahiptir.

## SONUÇ

Yerleşimin milattan önce 2000'li yıllarda Hittitler ile başladığı, Frigya ve Lidyalılar ile devam edip, Bizans dönemi ardından 1084 itibariyle Selçuklular, 1308 ile Aydınoğulları ve 1425 tarihi itibariyle de Osmanlı yönetimine geçtiği ve bugün bile 40,216 (2016) nüfusu ile göreli olarak küçük bir yerleşim olan Bayındır ilçesinin, oransal olarak değerlendirildiğinde, son derece zengin bir mimari geçmişi bulunmaktadır. Bugün, ağırlıkla Türk olmak üzere, Rum, Ermeni ve Levanten kültürlerinin yansıması olan bu mimari öğeler, külliye, cami, türbe, kilise, han, hamam, çamaşırhane, çeşme ve istasyon yapıları biçiminde Bayındır kent kültürünün önemli bileşenleri olarak peyzajda yerlerini almaktadırlar. 2010'lu yıllarda başlatılan restorasyon projeleri ile bu önemli tarihi yapısalların bir kısmı yeni kullanım alanları ile Bayındır kent kültürüne yeniden kazandırılmış; dolayısı ile yörenin sosyo-ekonomik gelişimine olumlu katkılar koymuşlardır. Yenileme listesine alınmış diğer yapısalların restorasyonu ile daha da zenginleşecek olan Bayındır kent kültürü gerek yapısal gerekse bitkisel çeşitliliği ile bugün bölge ekonomisine ciddi katkılar koyan bir ilçe durumuna gelmiştir.

## KAYNAKÇA

Armağan, A.M., 2012; Tarihin Gizemli Kenti Bayındır; Bayındır Belediyesi Kültür Yayınları

Bayındır Belediyesi resmi web sitesi; http://bayindir.bel.tr/cografi-yapisi/; erişim tarihi Eylül 2017

Bayındır Kaymakamlığı resmi web sitesi; http://www.bayindir.gov.tr/tarihi-meknlar; erişim tarihi Eylül 2017

İzmir Kalkınma Ajası, İzmir Parmaklarınızın Ucunda web sitesi; http://ipu.gov.tr; erişim tarihi Eylül 2017

Kalan Mühendislik, Mimarlık; 2012; Bayındır Belediyesi 43 Ada 10 Parsel Kargir Ev (Papaz evi) Rölöve, Restitüsyon, Restorasyon Projeleri

Kalan Mühendislik, Mimarlık; 2012; Bayındır Belediyesi Tarihi Hamam Rölöve, Restitüsyon, Restorasyon Projeleri

Gürya İnşaat ve Proje; 2012; Bayındır Belediyesi Hacı İbrahim Mahallesi 1231-AC-pafta142 Ada Parsel Tekel Hanı Rölöve, Restitüsyon, Restorasyon Projeleri

Kültürel Mimarlık ve Mühendislik; 2012; Bayındır 12 Ada 35 Parsel Eski Hükümet Konağı Restorasyonu

Kalan Mühendislik, Mimarlık; 2012; Bayındır Belediyesi Hizmet Binası Rölöve, Restitüsyon, Restorasyon Projeleri

Kalan Mühendislik, Mimarlık; 2012; Bayındır Belediyesi 46 Ada 5 Parsel Ermeni Kilisesi Rölöve, Restitüsyon, Restorasyon Projeleri

# ASSESMENT OF THE SIGNIFICANCE OF HISTORICAL BUILDINGS IN CONSERVATION PROCESS

**Feyza DURMUŞLAR***

## ABSTRACT

In the conservation process of the historical buildings, most traditional method is documenting building, making physical analysis and after preparing restoration project. However, this method became insufficient in years. It is important to understand not only physical properties of the building but also environment of the building and users, values, problems, potentials of the building and its environment in the refunctioning process. This study mentions about documenting the stated properties of the historical buildings and integrated them to conservation process. Erdiller House, which is located in Kula, Manisa is traditional Ottoman House and it has been analysed in the scope of this study. Values, problems and potentials of the building have been defined. First of all, values of the building, their attributes and who is formed these values have been analysed. Then they have been compared with other traditional Ottoman Houses in Kula. After this comparison, it has been defined how the building differentiated from them. In the second phase, problems have been analysed in three scales. These are urban scales, structural problems and material problems. Thirdly, the potentials of the building have been defined. It also has been studied in three scales. Kula and the settlements around of it is the biggest scale. The relationship between the building and its environment is second scale. Third scale is the building itself. After completing the analysis of the stated properties, the priorities of the conservation approach and conservation approach itself have been identified. The aim of the study is understanding how to analyse significance of the historical building and understanding how to create basis for conservation approach.

* İzmir İleri Teknoloji Esntitüsü Yüksek Lisans Öğrencisi, İzmir.

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

*Oturum Başkanları (Session Moderators):*

**Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Mehmet IŞIK-Yrd. Doç. Dr. (Assist. Prof. Dr.) Zeynep KIRKINCIOĞLU**

# DİJİTAL BASKI TEKNOLOJİLERİNİN ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDAKİ YERİNE DAİR: BURHAN DOĞANÇAY ÖRNEĞİ

## (ON THE PLACE OF DIGITAL PRINTING TECHNOLOGIES IN CONTEMPORARY TURKISH PAINTING ART: BURHAN DOGANCAY'S EXAMPLE)

**Ahmet DALKIRAN**[*]
**Ahmet Fatih ÖZMEN**[**]

**ABSTRACT**

Within the scope of the report, it is aimed to investigate the place of digital printing technologies in Turkish Art. Because it is seen that in the age of technology, many art artists prefer different technological techniques to traditional methods and techniques while producing their works. This preference implies some artists as a result of the age, and some artists inadvertently or not. In this context, digital printing technologies from rapidly evolving technologies, are today's methods that often used in the art of painting. However, despite the use of digital printing methods by artists in the field of art, many researchers have found that no research has been done in this literature.

For this reason, in order to create an example of the use of digital printing technologies in Turkish Art, the works of Burhan Doğançay who is one of the important names of Turkish painting, have been identified and examined and the results of his findings and interpretations have been collected under a title and contributed to the related literature and it is thought that creating a new resource for field researchers in this way is very important.

In this context, among the artists who produce works in Turkish painting art; It is aimed to examine the examples of works that show the effects of Burhan Doğançay's digital printing technologies. Burhan Doğançay was preferred to be investigated within the scope of his research because his steady work in this area has been a reference.

Qualitative research methods and techniques will be used in the research on which the general screening model will be based.

Key words: Digital Printing, Burhan Doğançay, Contemporary Turkish Painting Art.

## GİRİŞ

Gelişen teknoloji ile birlikte insanlığın birçok alanda merak ettiği kavramlara ulaşmasında fiziksel engellerin ortadan kalkması ve dijital teknolojilerin ucuzlaması gibi etkenler insanlığın yaşamında sanatsal ve kültürel anlamda değişimleri de beraberinde getirmiştir. Özellikle dijital teknolojiye yönelik yeni vaatler ve imkânlar,

[*] Doç. Dr., Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü öğretim üyesi, Konya/Türkiye.
[**] Arş. Gör., Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı öğretim elemanı, Konya/Türkiye.

geleneksel sanata meydan okuyarak, yeni biçimsel sunumların oluşmasına neden olurken, yeni anlatım biçimlerini de doğurmuştur. Ancak teknolojinin bu denli gelişmesiyle, baskı tekniklerinin boyutu da inanılmaz bir ivme kazanmıştır. Bu ivme hem baskı türlerinin çeşitlilik kazanmasını sağlamış, hem de yeni baskı çeşitlerinin meydana gelmesine neden olmuştur. Bu gelişmeler doğrultusunda baskı ve çoğaltım tekniklerinde gelinen son nokta dijital baskı teknolojileridir (Kodaman ve Sarı, 2013: 75,76).

Bu bağlamda, XX. yüzyılın son çeyreğinde ve XXI. yüzyılın başlarında birçok Türk resim sanatçısının, eserlerini üretirken, dijital baskı teknolojilerine başvurduğu görülmektedir. Söz konusu başvuru, çağın bir getirisi olarak bir kısım sanatçıyı isteyerek bir kısım sanatçıyı da istemeyerek de olsa kendisine dâhil etmektedir.

Türk resim sanatında dijital baskı teknolojileri özellikle günümüzde daha da yaygınlık kazanmış ve birçok sanatçı tarafından ifadede kendilerini daha özgür hissetmeleri gibi nedenlerle kullanılmaktadır.

**Dijital Baskı Teknolojilerinin Çağdaş Türk Resim Sanatındaki Yerine Dair: Burhan Doğançay Örneği**

Türk sanat ortamına II. Dünya Savaşı sonrasında giren Non-Figüratif anlayış, Figüratif resme güçlü bir alternatif olarak görülüp bir süre yaygınlık kazanmakla birlikte soyutlayıcı eğilimler içinde XX. yüzyılın son çeyreğine kadar kendisine kalıcı bir yer edinememiştir. Ancak XX. yüzyılın son çeyreğinde, Türk resim sanatına sağlam bir şekilde tutunmaya çalışan soyutlamacı anlayışlarda, ‘ulusallık’ ve ‘toplumculuk’ kaygılarıyla doğaya, topluma ve insana dönük olarak ortaya konan bireysel arayışlar sürerken, sanat ortamında özgünleşme çabası gösteren farklı sanatçı hareketleri de görülmüştür (Başkan, 2014: 104-106).

Çağdaş Türk sanatında hangi sanatsal anlayış olursa olsun varlığını sürdüren ‘figüratif anlayış’ tümüyle Batılı; Gerçeküstücü, Kübist veya Naif de olsa kendi figüratif anlayışıyla figürlü resme yeni boyutlar getirmiştir. Bu yeni anlayışlardan birisi de kavramsal çerçeve bölümde açıklanan Pop sanat anlayışıdır. Özetle hatırlamak gerekirse; toplumunun nesnelerini değil, insanlık ve özgürlük adına savaş nesnelerini işlevsel gerçekliğinden koparark, sanat nesnesi durumuna getirmiş; özgün formlar şeklinde oluşturduğu kompozisyonlarında, toplum içindeki farklı insan tiplerini eleştirel bir bakışla ele alarak baskının insan yaşamında yarattığı suskunluğu kavramsal olarak sorgulamıştır. Zekai Ormancı, Timur Kerim İncedayı ve Burhan Doğançay; endüstri çağı insanının, toplum ve yaşam imgelerini resimlemişler ve kavramsal sanat kapsamında Türk resmine örnekler üretmişlerdir. Özellikle üç boyutlu nesneleri pentürle aynı amaç için buluşturan, kavramsal resmi ve resim anlayışını en çok popülerleştiren sanatçı ise Türk pop sanat eğilimini başarıyla temsil etmiş olan Burhan Doğançay’dır (Başkan, 2014: 106).

Doğançay; 1929’da İstanbul’da doğmuş ve 2013’de hayatını kaybetmiştir. Doğançay, genel olarak duvarlardan gelişigüzel sökülmüş afişlerden esinlenerek gerçekleştirdiği Kolaj’ları anımsatan yapıtlarıyla tanınmaktadır. Türk resim tarihinin usta sanatçısı olarak anılan Doğançay’ın sanat eğitimini, babası ressam Adil Doğançay’dan aldığı bilinmektedir. Sanatçının resimlerinin çıkış noktası duvarların üzerindeki yazılardır (Görsel-1) (Arslan ve Rona, 1997: 466).




**Görsel-1:** Burhan Doğançay, "Pepsi Door", 1991, Karışık Teknik, ("Sanal", 2015).

Şehir duvarlarında ki günlük yaşamın bir parçasını oluşturan yazılar, resimler, sloganlar, çocuk çizimleri ve aşk öyküleri bir ülkenin bir kentin hatta bir köyün ekonomik, tarihsel ve kültürel niteliğini ortaya koyar. 1965'ten başlayarak pek çok ülke gezen Doğançay, gezdiği yerlerdeki duvarları incelemiş, içeriklerini saptamış, fotoğraflarını çekmiştir. Bunları çeşitli biçimlerde sanatının hammaddesi olarak kullanmıştır. Hem duvarların kalıcı olmayan görüntüleri, hem ortak özellikleri hem de birbirleriyle olan ilişkileriyle ilgilenmiş ve duvarların görsel niteliğini yakalamaya çalışmıştır. Duvar sanatının sunduğu olanakları soyut resim anlayışı içinde çözümleyerek bütünsel bir temele oturtmuş, bunu yaparken de somut olanaklardan yola çıkarak özgün bir duyarlılık içinde, gerçekle ilişkisini koparmamıştır (Arslan ve Rona, 1997: 466).

Doğançay, yaşadığı süreçte hangi ülkede olursa, hangi işle meşgul olursa olsun hiç aksatmadan resim çalışmalarına devam etmiştir. Doğançay'ın en bilinen serilerinden bir tanesi *'Duvarlar'* serisidir (Görsel-2).




**Görsel-2:** Burhan Doğançay, "Eye Opener", 2009, Karışık Teknik, ("Sanal", 2015).

Doğançay, *duvarlar* isimli serisi hakkında; *"Duvar resimleri bir toplumun aynasıdır. Toplumun sesini yankılar"* (Çiftçioğlu, 1998: 200) biçiminde açıklama yapmaktadır.

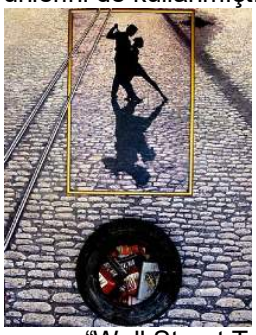
Yahşi Baraz, Doğançay hakkında; *"Sanat kariyeri içinde çok zengin bir birikim sergileyen Burhan Doğançay, 1976 yılına kadar Türk sanat çevresinde henüz tanınmamıştı. Bugün en az elli beş önemli dünya müzesinde eserlerini kabul ettirmiş, kendi kendini yetiştirmiş bir sanatçı olarak Türk ressamları arasında*

*benzersiz bir yol çizmiş, özgür ve kararlı bir şekilde sanatsal gücünü kanıtlamıştır. 1962'de Türk sanat ortamının henüz New York'u tanımadığı bir dönemde Burhan Doğançay'ın dünya sanatının merkezi olarak Amerika'yı seçmesi, bugünkü üstün konuma gelmesine neden olmuştur…"* (Aktaran: Çiftçioğlu, 1998: 200) demektedir.



**Görsel-3:** Burhan Doğançay, "Viva Che" ,2008, Karışık Teknik, ("Sanal", 2015).

Doğançay, "*duvarlar*" isimli serisinde (Görsel-3) ürettiği resimlerle duvar resmi bağlamında dünyada ki tanınmış sanatçılar arasında yer almıştır. Doğançay; söz konusu eserlerinde, düz yüzey üzerinde üçüncü boyutu, huni biçimli ve yırtılmış, kıvrıntılı kâğıt parçaları izlenimini veren akrilik çalışmalarında ulaştığı kaligrafik eğilimli oluşumların yarattığı nesnel imajlarla, kâğıdın maddesel yapısına farklı bir boyut ve anlam getirmiştir. Genellikle Tiyatro afişlerinin üzerine uyguladığı kıvrıntılı kâğıt formlarını ve kâğıt külahlarını andıran formlarla nesnenin gerçek algılama boyutları dışına çıktığı yapıtlar gerçekleştirmiştir. Ancak dijital baskı teknolojileri ürünlerinden sayılan tiyatro afişiyle, sınırlı kalmamış; söz konusu teknolojinin fotoğraf gibi diğer ürünlerini de kullanmıştır (Soğuksu, 2015: 122).



**Görsel-4:** Burhan Doğançay, "Wall Street Tango" 2009, Karışık Teknik, ("Sanal", 2015).

Doğançay'ın üçüncü boyut ve espas anlayışına ilişkin kompozisyonları, soyut-kavramsal bir anlayışın ürünleridir. *Çerçeveli Duvar* serisinin *'Wall Street Tango'* (Görsel-4) adlı çalışmasını posterden yararlanarak karışık teknikte yapmıştır. Posteri merkezde çerçeveleyerek ve dijital teknolojinin sunduğu imkânlarla, altta bir otomobil lastiğin içine birçok metal kutu yerleştirmiştir. Posterde dans eden çiftin, XX. yüzyıl başlarında Arjantin'de göçmenlerin yaşam tarzı ve dünyaya bakış açısı olan tango ile beden dilinin estetik duruşuna karşı, Marcel Duchamp'ın Rade Made'lerinden referans alarak otomobil lastiği ve Andy Warhol'un konserve kutularından yararlanarak konuyu irdelemiştir (Bozan, 2011: 70).

Sonuç olarak, Doğançay hakkında; birçok teknikle eser ürettiği söylenebilir. Dijital baskı tekniği de bu tekniklerden birisidir. Ayrıca sanatçının, eserlerinde kullandığı birçok teknikle resim sanatında her türlü malzemenin kullanılabileceğini gösterdiği gibi, önemli olanın teknik değil kavram olduğunu vurgulamıştır.

**KAYNAKÇA**

ARSLAN, N. ve RONA, Z (1997). *DOĞANÇAY Burhan: Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (1. Cilt). İstanbul: Yem Yayınları.

BAŞKAN, Seyfi (2014). *Türk Resminde Yeni Eğilimler ve Kavramsallık Arayışları: 1960 – 1980.* Zeitschrift für die Welt der Türken/Journal of World of Turks, Sayı/6, 99-114.

BOZAN, Abdulkerim (2011). *Dijital Teknolojinin Plastik Sanatlara Sağladığı Olanaklar.* Plastik Sanatlar Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.

ÇİFTÇİOĞLU, İbrahim (1998). *Türk Plastik Sanatları.* İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.

KODAMAN, Leyla ve SARI, Safiye (2013). *Disiplinler Arası Bağlamda Tuval Resimlerinin, Dijital Baskı Yöntemi Kullanılarak Giyilebilir Sanatta Uygulanmasına Yönelik Bir Çalışma.* Cumhuriyet International Journal of Education, S/2, 72-83.

SOĞUKSU, Nurten (2015). *Pop Art'ın Grafik Tasarım Üzerindeki Etkisi.* Grafik Tasarımı Anasanat Dalı Programı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

**Görsel Kaynakça**

Görsel-1: http://www.dogancaymuseum.org/pPages/pGallery.aspx?pg ID= 579&langTR&section=3&sanID=40, Erişim Tarihi: 06.06.2015.

Görsel-2: http://www.dogancaymuseum.org/pPages/pGallery. &lang= TR& =40, Erişim Tarihi: 06.06.2015.

Görsel-3:http://www.dogancaymuseum.org/pPages/pGallery.aspx?pgI D=579&lang T= 40, Erişim Tarihi: 07.06.2015.

Görsel-4:http://www.artnet.com/usernet/awc/awc_workdetail.asp?aid, Erişim Tarihi: 07.06.2015.

# KÜLTÜR BİLİNCİNİN OLUŞMASINDA GÖRSEL SANATLAR EĞİTİMİNİN KATKISI

## (CONTRIBUTION OF VISUAL ARTS EDUCATION TO FORMATION OF CULTURAL AWARENESS)

**Nalan OKAN AKIN***

**ABSTRACT**

Societies exist with their culture which is an essential part of their lives. Culture manifests itself at every aspect, including language, food, dressing and entertainment. It is important to protect the cultural values and hand them down to the next generations. One of the transmission ways is visual arts education. Clearly, works of visual arts nestles the culture and value judgments of society. Purpose of this research is to heighten the awareness of visual arts educators who will contribute to transmit the visual culture. "Visual Culture Transmission Program" which was developed by the researcher was implemented with this aim. This program was applied to third-year students of Niğde Ömer Halisdemir University Painting Teaching department. Sampling of the research contained 23 visual arts teacher. Action research was performed as the qualitative research methods. "Visual Culture Transmission Program" which lasts five weeks and includes project preparation focuses on the conventional dressing style of a Turkish province. Multi-Field Visual Arts Education Method (ÇAGSEY) that is used in Visual Arts Education was discussed in combination with "Visual Culture Transmission Program." Art History, Art Criticism and stages of Aesthetics and Implementation form the basis of this program. Subject of the projects were local clothes. Research data comprises the views of the students at the end of the application. Students' views were evaluated by forming themes and codes through content analysis. Three projects of the students were presented only as example. Findings of the research show that the participants acquired knowledge, culture etc. about not only themselves and their own province, but also the provinces which were searched by their friends. Moreover, they think of having their primary & secondary school students implement this project thereby handing down the cultural values when they become teacher. It was found out that recognition of cultural identity will help the comparison of cultures and the analysis of their similarities and differences. In conclusion, this program enabled the recognition of cultural values. Furthermore, participants of the program gained the awareness of comparing cultures and transmitting the existing culture to the next generations.

### GİRİŞ

Kültür farklı şekillerde ifade edilebilir. Her sanat yapıtı bir kültür ürünüdür, kültür düzeyinde insanların buluşma yeridir (Timuçin,2000:25). Algılayabildiğimiz, kavrayabildiğimiz, düşünebildiğimiz her şeydir. Dört kültür kavramı: Bireysel Kültür, Yöresel (bölgesel) Kültür, Ulusal Kültür ve Evrensel kültür (Erinç; 1995:11). Kültür kavramı içinde sanatla ilişkili olarak görsel kültüre bakmak gerekir. Görsel kültür ev

* Yrd. Doç. Dr., Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi

ve sokak mobilyaları, trafik işaretleri, moda, tekstil, çömlekçilik-seramik, arabalar, mimari tasarımlar, reklam, kişisel, kamusal veya popüler imgeler, film, televizyon, bilgisayar ortamları ve oyunlar, internet sayfaları, gazete ve dergi tasarımı, matbaacılık gibi çok geniş yelpazedeki ürünleri içine almaktadır (Alev Fatoş PARSA). Görsel kültür, görme duyusu ile algılanır. Görmek basit bir olay değil, bir başarıdır. Çünkü kişiler bu görüşe sahip olarak doğmazlar, ancak, bunu sonradan edinirler. Görüş kazanmak bu nedenle bir ussal başarı olarak görülür. Her duyu kendi özel alanı içinde bilgi toplar. Görsel duyum görme ve görsel algı alanı için özeldir. Bir duyu başka bir duyunun eksik bıraktığını tamamlayamaz ya da o duyunun işlevini üstlenemez. Görme duyusu, ancak, görsel ilişkileri görme, algılama içinde yetkindir (Kırışoğlu, 2005:123). Barnard (2010:34) ;görsel ve kültürel olan kavramlarını tanımlar. En kapsamlı görsel olanın tanımını "insanlar tarafından üretilmiş, yorumlanmış, ya da meydana getirilmiş, işlevsel, iletişimsel ve/veya estetik amacı olan her şey şeklinde tanımlar.

Gerek estetik çevre bilincinin gelişmesi, gerekse sanat ve sanatçıya duyarlı bir toplum oluşmasının tartışmasız tek yolu sanat eğitiminden geçmektedir. Bu günkü durumuyla bir ölçüde resim ve müzik derslerinde kazandırılmaya çalışılan estetik davranışlar, iyi hazırlanmış eğitim programları, iyi düzenlenmiş eğitim ortamları ve iyi yetiştirilmiş öğretmenler yaşama geçirildiğinde, beklenen düzeye ulaşabilecektir. Bu bağlamda toplumun eğitimi de önemlidir (Etike,1996:24). Çevre olabildiğince çeşitli, karmaşık, görsel imgelerle doludur. İstesek de istemesekte bu imgeleri görürüz ve etkisi altında kalırız. Günümüzde en çok çocuklarımız ve gençlerimiz görsel kültür imgelerinin ağırlıklı olarak etkisi altındadır (Kırışoğlu, 2009: 44)

Görsel kültür eğitimine yönelik düzenlenen öğretim programlarında uygulama, öğrencileri daha çok görsel kültür ürünleri ile karşılaştırma ve bu ürünlerin değerlendirmesi şeklinde olmalıdır. Sanatta eğitiminden beklenen, estetik değerlerin anlamlarla ve üretildikleri ortamla birlikte düşünülmesidir. Bu elbette doğrudan nesne ile bağlantılı klasik estetik anlayışından farklıdır. Görsel kültür eğitimi, sanat yolu ile eleştirel çözümleme ve görsel farkındalık kazandırmayı amaçlar. Eleştirel çözümlemede nesne ne salt sanatın kendisi, ne de tak başlarına kültür nesneleridir. Bu yaklaşıma göre, her nesne, içinde yaratıldığı ortamla, yaratılma nedeni ile birlikte ele alınıp değerlendirilmelidir (Kırışoğlu, 2009: 47-48).

### Çalışmanın Amacı ve Önemi

Görsel sanatlar eğitimi alan 3.sınıf öğrencilerinin (resim-iş eğitimi anabilim dalı) "kültürlerarası etkileşim programı" ile ilgili örnek bir program hazırlanarak uygulanması hedeflenmiştir. Hazırlanan bu program öğrenci açısından değerlendirilerek edindikleri deneyimlerin ortaya koyulması amaçlanmıştır. Bu çalışma, görsel sanatlar eğitimi alan öğretmen adaylarının, kültürel kimlik ile ilgili uygulamaların, onlara hangi açılardan deneyim sağlayacağını ortaya koymak açısından önemli görülmektedir.

## YÖNTEM

### Araştırmanın Modeli

Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden eylem araştırması kullanılmıştır. Büyüköztürk ve diğerlerine göre (2008:18-19) belirli bir durumun koşullarını değiştirmeyi sağlayacak bilgiye yoğunlaşan yöntemdir. 5 haftadan

oluşan "Görsel Kültür Aktarımı Programı", Türkiye'den seçilen bir ile ait geleneksel giyim tarzlarının konu olarak alındığı, proje hazırlamaya yönelik bir programdır. Görsel Sanatlar Eğitimi Alanında kullanılan Çok Alanlı Görsel Sanatlar Eğitimi Yöntemi (ÇAGSEY), "Görsel Kültür Aktarımı Programı"nda birleştirilerek ele alınmıştır. ÇAGSEY"nin, Sanat Tarihi, Sanat Eleştirisi, Estetik ve Uygulama aşamaları, bu programın temelini oluşturmuştur. Araştırma verileri uygulama sonu öğrenci görüşlerinden oluşmaktadır. Öğrenci görüşleri içerik analizi yöntemi ile tema ve kodlar oluşturularak değerlendirilmiştir.

### Çalışma Grubu

Araştırma, 2016-2017 bahar döneminde, Ömer Halisdemir Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı'nda, 2016-2017 eğitim-öğretim güz döneminde yürütmüş olduğu özel öğretim yöntemleri dersini alan 23 öğrenci ile gerçekleştirilmiştir.

**Tablo 1:** Çalışma Grubu

| Çalışma Grubu | sayı |
|---|---|
| Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi 3.sınıf öğrencileri | 23 |
| toplam | 23 |

### Veri Toplama Araçları ve Verilerin Analizi

Araştırmanın verileri, araştırmacının yürüttüğü 2016-2017 eğitim öğretim güz dönemine ait "Görsel Kültür Aktarımı Programı" a ait etkinlikler sonucunda alınan öğrenci görüşlerinden oluşmaktadır. Araştırmada uygulanan etkinlikler aşağıdaki tabloda verilmiştir.

**Tablo 2:** Haftalara Göre Etkinlikler

| | **ETKİNLİKLER/ KONULAR** | **1** | **2** | **3** | **4** | **5** |
|---|---|---|---|---|---|---|
| **1** | Görsel Kültür Örnekleri | X | | | | |
| **2** | Simge Belirleme | | X | | | |
| **3** | Teknik Belirleme | | X | | | |
| **4** | Malzeme Belirleme | | X | | | |
| **5** | Kültür Ürünü Belirleme | | X | | | |
| **6** | Uygulama Çalışması | | | X | | |
| **7** | Ders Planı | | | | X | |
| **8** | Sunu | | | | | X |

5 haftadan oluşan etkinlikler tablo 2 deki gibi 8 aşamada gerçekleştirilmiştir. Her öğrenci için ayrı bir şehir seçilmiştir. Ancak teknik, simge ve malzeme aynı olacak şekilde belirlenmiştir. Öğrenci ile yapılan görüşme sonucunda edindikleri deneyimler içerik analizi ile kod ve temalarına göre sınıflandırılmıştır. Araştırmada 2 uzman görüşü alınmıştır. P (Uzlaşma Yüzdesi) = Na (Görüş Birliği) / [Na(Görüş Birliği) + Nd(Görüş Ayrılığı)]x100 formülü kullanılmıştır (Miles&Huberman,1994). P= 87,8571428571 değeri hesaplanarak güvenilir bulunmuştur.

**Tablo 3:** Güvenirlik Tablosu

| | **Kod sayı** | **Görüş Birliği** | **Görüş Ayrılığı** | **Güvenirlik** | **%** |
|---|---|---|---|---|---|
| **1.Uzman** | | | | | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| **II.Uzman** | 140 | 123 | 17 | 87,8571428571 | 87,8 |

## BULGULAR VE YORUM

Araştırmaya ait bulguların temaları gruplar halinde tablo 4,5,6,7,8 de sunulmuştur. Aşağıda tablo 4 te öğrencilerin şehir bilgisi teması altında verilmiştir.

**Tablo 4:** Şehir İle ilgili Deneyimler

| **temalar** | **kodlar** | | **toplam** | | |
|---|---|---|---|---|---|
| **Şehir bilgi** | genel | tanıma | 5 | **45** | **50** |
| | | Bilgi | 33 | | |
| | | Yöresel | 2 | | |
| | | Genel özellikler | 3 | | |
| | | Tarihi | 1 | | |
| | | hikayesi | 1 | | |
| | özellikleri | Coğrafya | 3 | **5** | |
| | | kaynakları | 1 | | |
| | | Doğa güzellikleri | 1 | | |
| **toplam** | | | **50** | | |

Şehir ile ilgili genel ve özellikleri şeklinde iki kod oluşmuştur. Genel koduna ait alt kodlar tanıma, bilgi, yöresel, genel özellikler, tarihi ve hikâyesidir. Özelliklerinin alt kodları ise coğrafya, kaynaklar ve doğa güzellikleridir. Şehir bilgi teması ile ilgili genel 45, özellikleriyle ilgili 5 kod, toplamda 50 kod sıklığı oluşmuştur. Tablo 5 te kültür ile ilgili deneyimlere ait tema ve kodlar yer almaktadır.

**Tablo 5:** Kültür İle İlgili Deneyimler

| **temalar** | **kodlar** | | **toplam** | | |
|---|---|---|---|---|---|
| **kültür** | Görsel kültür | Geleneksel kıyafetler | 18 | **26** | **40** |
| | | Mimarisi | 3 | | |
| | | Yapısı | 1 | | |
| | | Tarihi evler | 1 | | |
| | | Tarihi yerler | 3 | | |
| | Geleneksel yapı | Özellikler | 1 | **14** | |
| | | Zengin kültür | 1 | | |
| | | Gelenekler | 2 | | |
| | | Yöresel | 1 | | |
| | | Yaşam tarzı | 1 | | |
| | | Davranışlar | 1 | | |
| | | Kültür | 6 | | |
| | | Örf adet | 1 | | |
| **toplam** | | | **40** | | |

Kültür teması altında görsel kültür ve geleneksel yapı kodları oluşmuştur. Görsel kültüre ait alt kodlar geleneksel kıyafetler, mimarisi, yapısı, tarihi evler, tarihi yapılar şeklindedir. Geleneksel yapıya ait alt kodlar ise; özellikleri, zengin kültür, gelenekler, yöresel, yaşam tarzı, davranışlar, kültür ve örf adettir. Görsel kültür ile ilgili 26, geleneksel yapı ile ilgili 14 ve toplamda 40 kod söylenme sıklığı oluşmuştur. Tablo 6 ya ait kendisi ile ilgili deneyimler kod ve temalarıyla sunulmuştur.

**Tablo 6:** Kendisi ile ilgili Deneyimler

| **temalar** | **kodlar** | | **toplam** | | |
|---|---|---|---|---|---|
| **Kendisi ile ilgili** | kişisel | Merak ettiklerim | 1 | **5** | **7** |
| | | Toplum karşısında konuşma | 1 | | |
| | | Eğlenceli tanıma | 1 | | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | Bilgisel kazanım | 1 | | |
| | | Duyuşsal kazanım | 1 | | |
| | öğretmenlik | nasıl yol göstereceği | 1 | **2** | |
| | | Yaparak öğrenme | 1 | | |
| **toplam** | | | **7** | | |

Kendisi ile ilgili tema altında kişisel ve öğretmenlik kodları oluşmuştur. Kişisel koda ait alt kodlar; merak ettiklerim, toplum karşısında konuşma, eğlenceli zaman, bilgisel kazanım, duyuşsal kazanımdır. Öğretmenlik kodu altındaki alt kodlar nasıl gösterileceği ve yaparak öğrenmedir. Kişisel kod 5, öğretmenlik kod 2 ve toplamda 7 kod söylenme sıklığı oluşmuştur. Tablo 7 ye ait araştırma ile ilgili tema ve kodlar aşağıda sunulmuştur.

**Tablo 7:** Araştırma ile ilgili Deneyimler

| **temalar** | **kodlar** | | **toplam** | | |
|---|---|---|---|---|---|
| **Araştırma** | genel | Farklılıklar | 1 | **6** | **22** |
| | | benzerlikler | 1 | | |
| | | Araştırma yapma | 1 | | |
| | | keşif | 1 | | |
| | | Görmediğimiz yerler | 1 | | |
| | | Yeni yerler | 1 | | |
| | şehir | Kendi şehri tanıma | 2 | **16** | |
| | | Şehir bilgi | 7 | | |
| | | Farklı şehir bilgi | 4 | | |
| | | Farklı şehirler | 1 | | |
| | | Farklı kültürler | 2 | | |
| **toplam** | | | **22** | | |

Araştırma ile ilgili genel ve şehir olmak üzere iki ana kod oluşmuştur. Genel koduna ait alt kodlar; farklılıklar, benzerlikler, araştırma yapma, keşif, görmediğimiz yerler, yeni yerlerdir. Şehir ile ilgili alt kodlar kendi şehir tanıma, şehir bilgi, farklı şehir bilgi, farklı şehirler ve farklı kültürlerdir. Genel kodu 6, şehir kodu 16 ve toplamda 22 kod ifade sıklığı oluştuğu görülmektedir. Tablo 8 de kültürel bilinç ile ilgili tema ve kodlara yer verilmiştir.

**Tablo 8:** Kültürel bilinç ile ilgili Deneyimler

| **temalar** | **kodlar** | | **toplam** | | |
|---|---|---|---|---|---|
| **Kültürel bilinç** | anlama | Kendi kültür tanıma | 1 | **18** | **21** |
| | | Kültürü unutmama | 1 | | |
| | | Farkına varma | 10 | | |
| | | Değerini bilme | 2 | | |
| | | Kültürel kimlik kazanma | 1 | | |
| | | Geçmişi öğrenme | 2 | | |
| | | Kültürü anlama | 1 | | |
| | kıyaslama | Kültür benzerlikleri | 1 | **2** | |
| | | Kültür farklılıkları | 1 | | |
| | uygulama | Kültüre uygun yaşama | 1 | **1** | |
| **toplam** | | | **21** | | |

Kültürel bilinç teması altında anlama, kıyaslama, uygulama kodları oluşmuştur. Anlama koduna ait alt kodlar; kendi kültür tanıma, kültürü unutmama, farkına varma, değerini bilme, kültürel kimlik kazanma, geçmişi öğrenme, kültürü anlama alt kodları oluşmuştur. Kıyaslama kodu altında ise kültür benzerlikleri, kültür farklılıkları alt kodları bulunmaktadır. Uygulama kodu ile ilgili kültüre uygun

yaşama alt kodu oluşmuştur. Anlama 18, kıyaslama 2, uygulama 1 ve toplamda 21 kod ifade sıklığı olduğu görülmektedir.

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırma bulgularına göre; şehir bilgi, kültür, kendisi ile ilgili, araştırma ve kültürel bilinç şeklinde beş tema oluşmuştur. İfade sıklıkları açısından ise; şehir bilgi 50, kültür 40, kendisi ile ilgili 7, araştırma 22, kültürel bilinç21 olarak görülmektedir. Genel toplam ifade sıklığı ise 140 tır. Öğrenci ifadelerinden anlaşılmaktadır ki en çok şehir ile ilgili bilgi edinmişlerdir. Sonra kültür ile ilgili ifadeler vardır. Ayrıca araştırma ve kültürel bilinç ile ilgili ifadeler ile kendisi ile ilgili ifadeler de söyledikleri görülmüştür. Araştırmada kullanılan Çok Alanlı Görsel Sanatlar Eğitimi Yöntemi (ÇAGSEY), "Görsel Kültür Aktarımı Programı", öğrenci açısından belli kazanımları olan bir program olmuştur. Kültürel kimliğin farkına varılması, kültürlerin arasındaki benzerlik ve farklıların karşılaştırılması açısından da yararlı olduğu görüşleri elde edilmiştir. Sonuç olarak; bu uygulanan programla kültürel değerlerin farkına varılması sağlanmıştır. Ayrıca, kültürleri karşılaştırma ve mevcut kültürü diğer nesillere aktarma bilinci de kazanmışlardır.

## KAYNAKÇA

Barnard, Malcolm. (2010). Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür. Ankara: Ütopya Yayınları.

Büyüköztürk ve Diğerleri (2008).Bilimsel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Pegem Yayıncılık.

Erinç, Sıtkı M. (1995). Kültür Sanat Sanat Kültür. İstanbul: Çınar Yayınları.

ETİKE, Serap. (1996). *Sanat Eğitiminde Çocuğa ve Gence Sanattan Anlayan Bir Kişilik Kazandırmak Hedeflenir*. **Milli Eğitim**. 131, (23-24).

Kırışoğlu, Olcay Tekin. (2005). Sanatta Eğitim. Ankara: Pegem Yayınları. Akademi Yayınları.

Kırışoğlu, O.T.(2009). Sanat Kültür Yaratıcılık. Ankara: Pegem Akademi Yayınları.

Miles, M.B. and Huberman, A.M. (1994). Quantative Data Analysis. London: Sage Publication.

Parsa, A. F. (2007). İmgenin gücü ve görsel kültürün yükselişi. *Fotografya Dergisi*, *19*, 1-10.

Timuçin, Afşar. (2000). Estetik. İstanbul: Bulut Yayınları.

# AMERİKAN YAPIMI ANİMASYON FİLM VE AFİŞLERİNİN TÜRK SİNEMASINA YANSIMALARI

## (THE REFLECTIONS OF AMERICAN MADE ANIMATED FILMS AND POSTERS TO TURKISH CINEMA)

**Köksal BİLİRDÖNMEZ***

**ABSTRACKT**

In the ancient times, the mankind who invented communiccation with various shapes, making signs, smoke and through sound, developed maintaining of daily life and effort of communication with their environment and in this way, they have searched for ways to communicate with people of all ages and have managed to this. In all circumtances the adventure of communication starting with cave paintings, it has brought their various instruments with the advancement of tecnologyof communication. No longer with pictures on cave walls, people have begun to develop and extend how to communicate with various tecnological and other vehicles. In parallel with the development of social life, more visual communication tools were required and needs based on visual communication has shown continuous improvement.

In our century, the physical metaphor of perception of mankind triggers to emotional feelings with different aesthetic effects. This perception that caused this situation and the space in the consumption of the culture like showing differences as a society, it allows for a deeper response in various societies. Especially tecnological interventions in which the society of American – made in various areas make feel effect in the field of art. In this context, the characteristics of 3D usage in high budget animation film of American industry research the prevalence and discussing of visibility, generating alternative ideas and reflections to Turkish cinema.

When we look at the centural historical development of Turkish cinema, we see this as a commercial sector constantly renewing itself, responding to the requirement of the age.

Yes, at present times, it is a commercial sector where it is used the maximum level of tecnological opportunities.3D animation films where different shotting tecniques are used which ultimately presented to the appreciation of target audince, have screened. The majority of this movie and together with expansion that are made in America, also Turkish cinema sector began to struggle on domestic production of animation films shottings that based on the need of the sector. In this scope of this work, 3D animation films and posters of which are made American, the subject of reflection on Turkish cinema is examined in detail.

Keywords; Cinema,3D, Animation, Communication, Technology, Poster

## GİRİŞ

İnsanoğlu her zaman iletişim kurmanın yollarını aramış ve her koşulda bunu gerçekleştirmiştir. Mağara duvarlarına yapılan/çizilen şekiller, işaretler vb.

* Yrd. Doç., Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarım Bölümü, Kastamonu.

resimlerle başlayan iletişim serüveni günümüzde teknolojik gelişmeyle beraber farklılık göstermeye başlamıştır. İletişim serüveni gerek görsel olarak gerekse işitsel olarak daima gelişme göstermiştir.

İletişim alanındaki ilk çalışmaların gazete, sinema, radyo ve sonrasında ise televizyon gibi araçların ekseninde kurulması; bu iletişim araçlarının etkilerinin çalışmaları yönlendiren temel soruyu oluşturması böylesi bir ilişkinin varlığını haklı kılmaktadır (Mutlu, 1995: 20).

Birçok alanda olduğu gibi sinema ve animasyon alanında da öncülük eden Amerika, Türk sinemasının ve animasyonunun gelişmesinde oldukça önemli bir yere sahiptir. İletişim araçlarının sürekli gelişmesi neticesinde iletişim kurma teknikleri de değişiklik göstermiştir. İletişim sürecinin yıllara göre değişim göstermesi gibi, sinema ve animasyon alanında yapılan çalışmalarda yıllara gelişme göstermiş ve profesyonel manada işler ortaya konulmaya başlanmıştır. Amerikan sineması gerek stüdyoları ile gerekse sinema sektörü ile Türk sinemasının gelişmesinde rol model olmuştur.

Görsel iletişim, sözsüz iletişimin bir parçasıdır. Dolayısıyla kişiler arası iletişimin de bir parçasıdır. Buna göre görsel iletişimi; bir takım işaretlerle ve sembollerle, insanlar arasında bilgi akışının sağlanması olarak da tanımlayabiliriz. Görsel iletişim de vurgu "görme" duyusundadır. Görme algıyı, algı ise anlamayı ya da anlaşılmayı etkileyen zincirleme tepkilerdir. Hemen hemen tüm canlılar yaşamlarının ilk evrelerinde, görme duyularıyla iletişime geçmektedirler. İnsanlığın ilk çağları, görsel iletişimin öneminin anlaşılması bakımından oldukça iyi örneklerle doludur (Erdal, 2015: 54).



**Fotoğraf 1:** Animasyonun tarihi gelişimi (GörselKaynak: http://nevart.net).

Animasyon, en yalın haliyle zamanla değişen görüntülerin hareket ediyormuş gibi görüntülenmesi anlamına gelmektedir. Animasyonun tarihine bakıldığında çok eskilere dayanmaktadır. Bazı kaynaklarda tarih öncesi dönemde mağara duvarlarına yapılmış resimlerinde aslında bir animasyon örneği olduğu düşünülmektedir. Mağara duvarlarına çizilen resimlerin de üst üste çizilen hayvan figürlerinde bir hareketin yansıtılmaya çalışıldığı açıkça görülmektedir. Ancak yine de gerçek anlamda bir animasyon olduğunu kabul etmek çok doğru değildir. Video filmlerin icadından önce 1832'de Joseph Antoine'un phenakistoscope'u icad etmesi, bugünkü anlamda animasyonun başlangıcı olmuştur. Fransız Emile Reynauld tarafından 1877 yılında icat edilen "praxinoscope" ile animasyon tekniğini biraz daha geliştirmiştir ve günümüz animasyon tekniğine en benzer tekniktir. Bu

teknik uzun delikli asetat rulolar üzerine çizilen resimlerin bir ışık kaynağı yardımı ile bir düz bir duvara veya perdeye yansıtılması esasına dayanmaktadır (http://nevart.net/animasyonun-tarihi-4696/).

21. yüzyıl iletişim araçlarının kullanılma noktasında, zirveye ulaştığı bir çağ olarak tanımlanabilir. Film ve Animasyonun gelişimine bakıldığında birçok sanat dalına göre hızlı bir gelişim süreci geçirdiği görülmektedir. Amerikan film endüstrisi, gerek animasyon filmlerinin gösterimiyle gerekse yapım şirketleri ve stüdyoları ciddi anlamda Türk sinema tarihinin gelişimine ve yapım şirketlerine öncülük etmiştir. Oyuncu ve yönetmenleriyle starlık sistemini getirmesiyle halen da adından söz ettiren Hollywood, büyük stüdyolarla ve her alanda uzmanlaşmış elemanlarıyla özveriyle çalışmış gerek yurt içinde gerekse yurt dışında adından sıkça söz ettirmiştir. Amerikan sinemasının gelişimi ve derlenmesine katkıda bulunmak amacıyla kurulan Amerikan Film Yapımcıları ve Dağıtımcıları Derneği Amerikan film ve animasyon sektörünün sürekliliğini ve gelişimini sağlamıştır. Lumiere Kardeşler ve Melies ile bir dönüm noktası yaşayan sinema olgusu, aslında bireyin resimleri hareketlendirme, hareketi canlandırma düşüncesi ile ortaya çıkmıştır. İnsanlık için bu gelişim yüzyıllar öncesine dayanmaktadır. İspanya'daki Altamira Mağarasındaki renkli resimler ile başlayan, uzak doğu kökenli olup Türk Kültüründe de yeri olan gölge oyunu ile devam eden ve uygarlıklar geliştikçe kendi ihtiyaçları doğrultusunda ışık ve optik gelişim sağlayarak hareketli resim olgusunun devamlılık, hareket bütünlüğü ve anlatım netliği gibi temelleri oluşmuştur (Gürer, 2006: 15-16).

1900'lü yıllarda sinema dünyanın önemsediği bir yenilik haline gelmiştir. Bu süreç içerisinde sinema salonlarıyla birlikte seyirci sayısı da hızlı bir şekilde artış göstermiştir. Bu süreçte insanlara perde karşısında farklı mekânlar ve hareketli görüntüler izlemek ilginç gelmiştir. Bu bağlamda özel efektlerin sinema da ilk olarak 19. yüzyılın sonunda Fransa'da ortaya çıktığı, bilgisayar programlarının da kullanılmasıyla birlikte büyük bir buluş haline gelen sinema, günden güne gelişme ve çeşitlilik göstererek günümüze kadar gelmektedir (Yurdigül ve Zinderen, 2013: 13).

Animasyon tekniği ise sinemanın icadından sonra farklı bir boyut kazanmıştır. Fotoğrafların ard arda gösterilmesi temeline dayanan animasyon teknik günümüze kadar gelmiştir. Bu teknikte yapılmış ilk animasyon filmi James Stuart Blackton imzalı "Humorous Phases of Funny Faces"(1906) adlı filmdir. Kara tahtaya tebeşir ile yapılan çizimlerden oluşan bu animasyon günümüz animasyon filmlerinin atası olarak görülebilir. Daha sonra buna benzer bir tekniği Emile Cohl "Fantasmagorie" (1908) adlı animasyon filminde kullanmıştır. Animasyon tarihinde en az bu isimler kadar önemli olan bir başka isimde Winsor McCay'dir. McCay "Gertie the Dinosaur "(1914) adlı animasyon filminde o güne kadar denenmemiş bir teknik olan kağıt üzerine çizim tekniğini kullanmıştır yani günümüz klasik animasyon tekniğini ilk olarak kullanan isimdir (http://nevart.net/animasyonun-tarihi-4696/).



**Fotoğraf 2:** (Auguste ve Louis), Lumiere Kardeşler
(Görsel Kaynak: http://www.otekisinema.com/lumiere-kardesler/).

Sinemanın ortaya çıkışı noktasında birçok isme "sinemanın mucidi" nitelemesi yapılsa da Lumiere kardeşler, evrensel olarak kabul gören "sinema" kavramının yaratıcısı veya başka bir değişle babası olarak görülmektedir (Yurdigül ve Zinderen, 2013: 12).

Sinemanın mucidi olarak bilinen Lumiere Kardeşler (Auguste ve Louis), 1897 yılında Paris'te sinema salonu kurmuşlardır. 1902 yılında ise Los Angeles'te bir sinema salonu kurulur bu salon biraz şans biraz da Amerikan tüketiminin doruk yılları olan 1900'lü yılların etkisiyle de zamanla Los Angeles batı sinemasının merkezi haline gelmiştir. 1920'li yıllar Amerikan film üretiminde dünyada lider konuma geldi. 1930'lu yıllar sesli sinemanın büyük hamle yaptığı yıllar oldu. Bu yıllar Hollywood dünya sinemasının başkenti haline geldi ve bu yıllarda pek çok kaliteli filmler üretildi (Amerikan Sineması, Milli Eğitim Bakanlığı, Radyo-Televizyon, Ankara, 2011). sinekutuphane.files.wordpress.com

1920'li yıllarda Walt Disney'in ilk sesli animasyon filmleri ile birlikte animasyon sektörü bir anlamda altın çağını yaşamaktadır. 1923 yılında ise Walt Disney'in sahibi olduğu Laugh-O-Grams stüdyosu iflas eder ve Disney kendine yeni bir stüdyosu kurulur ve çizgi film karakterleri kullanarak animasyonlar yapmaya başlar bugünde efsane haline gelen çizgi filmlerin temeli atılmış olur (http://nevart.net/animasyonun-tarihi-4696/).



**Fotoğraf 3:** Animasyonun tarihi gelişimi (Görsel Kaynak: www.thatfilmguy.net).

*Bir görsel sanat olan sinema, uzun sayılacak bir süredir (75 yıldır) aynı zamanda kulağa da seslenmektedir. Filmler, aynı zamanda seslidir. Ses yalnızca*

*konuşma ile sınırlı değildir. Sesli sinema deyince ses efektleri ve müzik de gelmelidir akla. Görüntünün işitmeye ilişkin desteklerinin de hem kendi içinde iyi tasarımlanması hem de görsel tasarımla bütünleşmesinin sağlanması gerekmektedir. Sinemada tasarım, artık yalnızca görüntüyle ilgili değil, görüntüye destek olan ses, müzik ve başka öğelerin de kapsandığı bir genel süreci tanımlar"* (Şenyapılı, 2003: 50).

Sesli filmlere geçildikten sonra, bir başka değişle sinemada görüntüye ses de eklendikten sonra, Charlie Chaplin uzun süre filmlerini sessiz çekmeyi sürdürmüştür. Chaplin, sesin gelip geçici olduğuna inanmıştır. Çünkü sinema temelde görüntüye dayalı bir sanattır. Dolayısıyla uzun süre kendi çevirdiği filmlere ses ekletmemiştir. Ama sonunda Chaplin de gerçeği kabul etmek zorunda kalmış, 1936 yılında çektiği ilk sesli film olan Modern Times/Asri Zamanlarda insanları değil, makineleri konuşturmuştur (Şenyapılı, 2003:46).

20.yy'ın ilk çeyreğinden itibaren Avrupa ve Amerikan sinemaları arasında fark oluşmaya başlamıştır. Avrupalılar sinema sanatını geliştirmeye devam ederken Amerikan sineması ise kâr etme amacı gütmüştür. Dokuz büyük yapım şirketi Amerikan Sinemasının altın çağında stüdyo oluşturmuşlardır. Bunlardan ilki Hollywood'da kurulan Paramount'du. Gerçek anlamda ise ilk stüdyo 1915 yılında Universal tarafından kuruldu. Kısa süre içerisinde United Artist, Warner Brothers, Colombia, Disney vb. stüdyolar oluşturuldu (Amerikan Sineması, Milli Eğitim Bakanlığı, Radyo-Televizyon, Ankara, 2011).

Sinema temelli tasarıma bakıldığında, görüntünün/görüntülerin olduğu gibi aktarılmasının ötesinde bir çabanın anlatıldığı/anlatılmak istendiği anlaşılmalıdır. İlk sinema gösterimindeki Trenin Lyon Garına Girişi, Bebeğin Beslenmesi, Notre-Dame Kilisesi, gibi filmler var olanı/olup biteni/güncel yaşamın kesitlerini, olduğu gibi görüntülemektedir. Bununla beraber çok uzun yıllar filmler, ilk gösterimde sunulan filmlerin benzeri olarak çekildi. Bu filmlerde bir tasarım kaygısı bulunmamakla beraber yeni bilimsel bir buluşun sergilenmesi sağlanmıştır (Şenyapılı, 2003: 50).

Sinemanın gelişmesiyle beraber animasyon filmleri de yaygınlık kazanmıştır. Sinema sanatı, teknik olarak fotoğraf ile sergileniş açısından da tiyatro ile bağımlılık gösterir. Sinema, tiyatro gibi tasarlanan dekorlar ve kostümler aracılığıyla metinlerin yansıtıldığı o anda gerçekleştirilen sanat türüdür (Gürer, 2006:15-16). İletişim tasarımında kullanılan animasyon mesajın iletilmesi sürecinde katıldığı işitsel ve görsel bir kompozisyondur. Animasyon sanatı sinematografik dil içinde canlandırma yapmak ve belirli bir konuyu belirlenmiş bir senaryo dâhilinde işleyen bir sanat olarak tanımlanabilir. Bu anlamıyla sinema sanatının kamera hareketleri mekân, ışık vb. temel bilgileri ve deneyimi gerektirir. Gerek gerçekçi gerekse soyut, çizim tarzları ne olursa olsun, animasyon sanatı bir bakıma sentetik sinema sanatıdır (Özcan, 2003:125).

Teknolojik gelişmelerin hız kazanması ile beraber animasyon teknikleri de gelişmiştir. Özellikle bilgisayarın icadı animasyonun ve sektörün gelişmesine büyük katkı sağlamıştır. Çeşitli bilgisayar programları kullanılarak 2d ve ya 3d animasyonlar çalışmaları yapılmaya başlanmıştır. Animasyon sektöründe bilgisayarların tercih edilmesinin en önemli nedenlerinden biri de filmin hazırlık sürecinin meşakkatli ve uzun oluşudur. Klasik animasyon tekniğinde her bir karenin el çizimiyle yapılmasından dolayısı büyük bir emek ve zaman gerekmektedir. Bu işlem bilgisayar kullanılarak çok daha kısa sürede yapılabilmiş ve animasyon

sektörüne farklı bir bakış açısı kazandırmıştır. Gerçek anlamda İlk 3d animasyon filmi Pixar'ın yapmış olduğu "***The Adventures of André and Wally B.***"(1984) adlı filmdir. Daha sonra 3d animasyon tekniği kullanılarak birçok film yapılmıştır (http://nevart.net/animasyonun-tarihi-4696/).



**Görsel 1:** Günümüz animasyon tekniği ile hazırlanan bir çalışma (Görsel Kaynak: http://www.gnomonschool.com/).

100 yıllık Türk sinemasının gelişim sürecine baktığımızda ise Cumhuriyet döneminde yapılan ve sonuçlanmayan veya devamı getirilemeyen filmler yıllar içerisinde gelişme göstermiştir. 1914 yılında başlayan Türk sinema tarihi, döneminin de getirdiği şartlar nedeniyle durgun yılların ardından Yeşilçam filmlerinin senaryolara dâhil olmasıyla birlikte yükselişe geçmiştir. Ayrıca 1914'te başlayan Türk sinema tarihine 6000'den fazla film sığdırıldığı bilinmektedir (listelist.com).

Amerikan sinema endüstrisinin gelişmesinde Hollywood ne kadar önemli ise Türk sinema endüstrisinin gelişmesinde de Yeşilçam o kadar önemlidir. Türk sinema tarihi gelişimi açısından önemli girişimlerde bulunulmuş ve ilkler ortaya konulmuştur. Bu ilklere kısaca değinecek olursak;

- *İlk Türk Filmi (1914)* "Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı" isimli belgeselin Türk sinema tarihinin ilk eseri olduğu varsayılmaktadır. İlk konulu Türk filmi, "Leblebici Horhor Ağa" olacakken başrol oyuncularından birinin ölmesinden dolayı çekimler yarım kalmıştır. İkinci deneme 1914 yılında çekimlerine başlanan "Himmet Ağa'nın İzdivacı" ise 1. Dünya Savaşı patlak verip, film oyuncuları askere alınınca film 1914 yılı yerine 1918 yılında gösterime girmiştir.
- *İlk Konulu Türk Filmi (1917)* "Pençe" ve "Casus" olmuştur. Yönetmen: Sedat SİMAVİ
- *Sansürlenen İlk Türk Filmi (1919)* "Mürebbiye" olmuştur. Yönetmen: Ahmet FEHİM (Bir Fransız kızının bu şekilde gösterilemeyeceği Anjel'in şahsında Fransızların küçük düşürülmesi.)
- *İlk Türk Komedi Filmi (1917' yılı yapımı)* "Bican Efendi Vekilharç" olmuştur. Yönetmen: Şadi Fikret KARAGÖZOĞLU
- *İlk Sesli Türk Filmi (1931)* "İstanbul Sokaklarında" olmuştur. Yönetmen: Muhsin ERTUĞRUL Ayrıca bu film Türk sinema tarihinin ilk ortak yapım (Türkiye, Mısır, Yunanistan) unvanını da almıştır.
- *İlk Ödüllü Türk Filmi (1946)* "Unutulan Sır/Domaniç Yolcusu" Yönetmen: Şakir SIRMALI

- *İlk Türk Korku Filmi (1949)* "Çığlık" olmuştur. Yönetmen: Aydın ARAKON (Bazı kaynaklarda ise ilk korku filminin Mehmet MUHTAR'ın 1953 yapımı "Drakula İstanbul'da" filmi geçer ancak bu doğru değildir.)
- *İlk Renkli Türk Filmi (1953)* "Halıcı Kız" Yönetmen: Muhsin ERTUĞRUL (Muhsin ERTUĞRUL'un son filmidir.)
- *Uluslararası Ödül Alan İlk Türk Filmi (1963)* "Susuz Yaz" Yönetmen: Metin ERKSAN Yurtdışında adımızı ilk kez duyuran film olma özelliği taşımaktadır. (listelist.com).

Türk ve Amerikan sinema endüstrisine baktığımızda sosyo ekonomik yapı, kültürel farklılıklar, toplumsal yapı, dönemsel sansürler, iç ve dış pazar payı, sermaye ve bütçe vb. alanlarda farklılıklar göstermektedir.

Sayısal verilerin tercih edilmemesinin ve yorumlanmamasının nedeni ise, Amerikan Sineması ile Türk Sinemasının ölçeklerinin farklı olmasıdır. Bu iki endüstrinin üretim, gösterim ve dağıtımdan elde edilen gelirleri veya filmlerin bütçelerini karşılaştırmanın anlamlı olamayacağı düşünülmektedir. Türk ve Amerikan sinemasında yapısal benzerlikler ve farklılıklar bulunmaktadır. Amerikan Sineması Hollywood filmleriyle ünlenirken, Türk Sineması ise Mısır Sineması ile biçimsel etkileşime girerek Amerikan Sineması'na benzemeye çalışmıştır. Amerikan Sineması'nın izleyicileri başlangıçta sadece göçmenler ve köylüleriken, Türk Sineması'nın ilk izleyicileri Saray çevresi ve ardından ise İstanbul, İzmir, Selanik gibi şehirlerdeki insanlar oluşturmaktadır. 1970'li yılların ortasında televizyonun gelmesiyle birlikte Türk Sineması'nın etkisi yavaş yavaş azalmış, 1980 darbesiyle birlikte filmler çöküşe uğrayıp yerini arabeske bırakmıştır. 1990'lı yıllar da Türk Sineması yeniden değer kazanmaya başlamıştır. Fakat Türk Filminin fazla çekilmemesi Türk kanalların da Amerikan Filmlerine yani Hollywood filmlerine daha çok yer verilmeye başlanmasına neden olmuştur. Türk Sineması tekrar bir çöküşe uğramış, seyirci azlığından dolayı fazla film üretilmemeye başlanmıştır (https://prezi.com).

Bu çalışma ile Amerikan ve Türk sineması ele alınmış, tarihi gelişimleri incelenmiş ve Türk sinemasının 100 yıllık gelişimi içerisinde Amerikan sinemasının ve özellikle Amerikan yapımı animasyon filmlerinin Türk sinemasına katkıları değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme yapılırken, Türk ve Amerikan toplumsal yapısı, sinema sektörüne ayrılan bütçe, devlet desteği, sinema ve sanatçıya verilen değer vb. hususlar ele alınmış ve Türk sinemasının gelişiminden örnekler verilmiştir. Türk ve Amerikan sinemaları birçok anlamda farklılıklar göstermesine karşın etkileşim ve paylaşım noktasında ortak düşüncelere sahiptir. Sonuç olarak Türk sinemasının tarihi gelişim süreci içerisinde Amerikan sinema endüstrisinden kazanımlar sağlamıştır.

## KAYNAKÇA

ERDAL, Gültekin, *"İletişim ve Tipografi",* Hayalperest Yayınevi, 1. Baskı, İstanbul, Mayıs, 2015.

Milli Eğitim Bakanlığı, *"Amerikan Sineması",* 213GIM137, Radyo-Televizyon, Ankara, 2011.

MUTLU, Erol*," İletişim Sözlüğü",* Ark Yayınevi, Geliştirilmiş 2. Basım, Ekim 1995.

ÖZCAN, Oğuzhan, *"İnteraktif Media Tasarımında Temel Adımlar",* İş Bankası Kültür Yayınları, 1. Baskı, Eylül, İstanbul, 2003.

ŞENYAPILI, Önder, *" Sinema ve Tasarım",* Boyut Kitapları, 2. Baskı, İstanbul, 2003.
YURDİGÜL, Yusuf, ZİNDEREN, İ. Ethem, *"Sinema ve Televizyonda Özel Efekt",* Doğu Kitabevi, 1. Baskı, İstanbul, 2013.
https://listelist.com
http://nevart.net/animasyonun-tarihi-4696/
https://prezi.com
https://sinekutuphane.files.wordpress.com

**GÖRSEL KAYNAKÇA**

http://www.gnomonschool.com/
http://nevart.net
http://www.otekisinema.com/lumiere-kardesler/
https://www.thatfilmguy.net

# THE INVESTIGATION OF THE OTTOMAN PERIODICAL 'MEKTEPLILERE ARKADAŞ' FROM THE ILLUSTRATION, IMAGE AND CONTENTS POINT

**Ghonche GHOJOGHI***

## ABSTRACKT

The birth of the child magazine publishing started in Turkey with first children's magazine Mumeyyiz, started publication in 1869. In this research, the "Mekteplilere Arkadaş" child periodical series, which were published since 1909 with 14 numbers in Ottoman Turkish has been investigated from the illustration, image and contents point. The layout of the periodical invastegated and the relation between the images and texts has been established. The information concerning this topic were collected by literature screening and the magazine research methods. The samples that collected from Ottoman Turkish magazine has been studied, image and illustration analyzies have been conducted. As a result of the investigations, the general characteristics of the magazine from the illustration point, press and the publishing contents have the common assessment. The logo of the magazine, the text calligraphy, visual materials have been investigated from decorative motives and illustrations points. In conclusion, the resource of the images and the question of the forming have been answered. The pictures in magazine, in general, have been taken from the foreigner engravings and foreign pictures, photoes, illustrations and it was targeted to support children's education. These engraving are still sold in several systems. Some of the images have signatures, the painters of some pictures have been found. The design of the magazine is ornamental. There are lots of decorative motifs in this magazine. These decorative motifs are designed in Art Nouveau style. That is why the design of the magazine looks like to the design of the Art Nouveau books'. The images show the puff points of the text. To make the visual memory for children has been provided through this method.There are human, animal, sight, scientific, historical and unraveling pictures and photographs in magazine.The education based magazine has also the visual communication among children. The aim of these magazines is deliver a message to child. The connection between the aforementioned magazine and child has been provided through the design language which combination of the vocab and the visuals has created.

## GİRİŞ

Dünyada çocuklar için yayınlanan süreli yayınlar ilk olarak Batı' da ortaya çıkmıştır. İngiltere' de onsekizinci yüzyılda yayınlanan ve ilk çocuk dergisi olan Juvenile Magazine (1788) ve onu takip eden The Children s Magazine (1799) iyi bir şöhret yapmalarına rağmen kısa ömürlü olurlar[1]. Türkiye'de süreli yayınların ortaya çıkışı Tanzimatın ilk yıllarına rastlar. İlk dergi olan Vakayi-i Tıbbiye 1849 senesinde yayınlanır ve bunu diğer dergiler takip eder. İlk çocuk dergisi Mümeyyiz, ilk kadın dergisiyle aynı sene içinde çıkmıştır. İlk kadın dergisi Terakki 28 Haziran, Mümeyyiz ise 15 Ekim 1869 da yayınlanmaya başlar.

* İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Doktora Öğrencisi, İstanbul.

[1] A. Ferhan Oğuzkan, Dünya Çocuk Edebiyatının Ana Çizgileri, Çocuk Edebiyatı Yıllığı, İstanbul, Gökyüzü Yayınları, 1987, s.25.

Arkadaş dergisi 1909 yılında yayımlanmıştır, iç sayfalarda adını "Mekteblilere Arkadaş" olarak duyurmuştur. Dekoratif süslemeleri yoğun bir dergi olan Arkadaş'ta, genellikle her yazının ilk sözcüğü çok süslü yazılmıştır. 32 sayfa çıkan dergi 6. sayıda el değiştirmiştir. Dergide dönemin popüler yazarları olan ve isimleri yazın tarihimize geçmiş; Cenap Şahabettin, Tevfik Fikret, Fazıl Ahmet, Hüseyin Suat, Celal Şahin'in yazılarına da yer verilmiştir[2] .

Derginin ayrı kapağı yoktur, ilk sayfası kapak yerine geçmektedir. Bu dergide çok farklı bir logo tasarlanmıştır. "Resim yazılar" diye adlandırılan gruba dahil edilebilecek olan logoda bitki yaprakları gibi duran harfler görülmektedir. Bunlar belli bir yazı türünden ziyade karışık karakterli olabiliyorlar. Burada Sülüs ve Rika benzerlikleri var. Arkadaş kelimesi bir dikdörtgen biçiminde içerisinde tezyinatlı olarak yazılmıştır. Elifin külahı yaprak şeklinde yazılmıştır. Eliflerin üstünde çiçek vardır. Ra, de ve şe harflerinin sonu yaprak şeklinde tasarlanmıştır.

Harfleri çevreleyn dikdörtgen levhanın iki tarafında ise iki grafikli çiçek vardır (Bkz. Resim 1) . Derginin künyesi logonun altına yazılmıştır: "...Sevgili vatan evladlarının tenvir-i efkarına hadim, on beş günde bir neşrolunur, fenni, edebi, ahlaki mecmua / Marifet Hakkın ecell-i lutf-ı sübhanisidir – İzzetin hamisi mamuriyyetin banisidir / Müdir: Midhat Sadullah / Umur-ı Tahririye: Osman Fahri / 1 kuruş / Dersaadet- Vefa da Meziyyet Kütüphanesi / Abone Şeraiti: İstanbul için seneliği 27 altı aylığı 15 vilayat ve memalik-i ecnebiyye için seneliği 30, altı aylığı 20 kuruştur / İstanbul / 1910 [3]...".

Derginin sayfaları, iki sütun olarak tasarlanmıştır. Metin, matbuatta kullanılan harekesiz nesih hattı ile yazılmıştır (Bkz. Resim 2) . Derginin diğer dergilere göre daha fazla sayfası vardır, otuz iki sayfadır. Siyah-beyaz olarak basılan dergi bol resimlidir. Derginin her sayısı bir önceki sayının devamı olarak numaralanmıştır, o yüzden derginin ikinci sayısı otuz üçüncü sayfadan başlamıştır. Derginin genel başlıkları Rika hattı ile ve metinden daha büyük boyutta yazılmıştır ve bazen dekoratif motifi de vardır (Bkz. Resim 3) . Bu dekoratif motiflerin başlıklar ile karıştığı gözlenir ve zamanına göre çok modern ve grafikal çizilmiştir. Bu dekoratif motifler Art Nouveau tarzında tasarlanmıştır.

Derginin birinci sayısının birinci sayfasında başlıktan sonra metin bir büyük harf ile başlamaktadır. Müsaidenin mim harfi büyük ve bir kare içerisinde yazılmıştır (Bkz. Resim 4) . Bu tarz kelimenin ilk harfinin büyük yazılması Gotik tarzdaki kitaplara benzemektedir. O kitaplarda da birinci harf büyük yazılırdı (Bkz. Resim 5) . Derginin birinci sayısının ikinci sayfasında bir metin dikdörtgen içerisinde yazılmıştır. Bu tarz yeni sayfa düzenidir (Bkz. Resim 6) .

Derginin otuz ikinci sayfasında "Bir eşek hatıratı" başlığı bir resim ile yan yana gelmiştir (Bkz. Resim 7). Bu başlık ve resim her sayıda tekrarlanmıştır, metin devamlıdır. Her sayıda devamlı olarak yayınlanan "Bir eşek hatıratı" adlı hikâye (Les Mémoires d'un âne) Fransızca bir hikayeden alınmıştır ve resimler de bu hikayeye aittir. Bu hikâyenin tüm orijinal resimleri internet ortamında mevcuttur[4] .

---

[2] http://e-bulten.library.atilim.edu.tr/sayilar/2013-06/okuma.html

[3] Cüneyd Okay, Eski Harfli Çocuk Dergileri, İstanbul, Kitabevi, 1999,s 100

[4] (Çevrim içi) http://asinusaureus.canalblog.com/albums/les_memoires_d_un_ane/index.html, 20 Mayıs 2017

Bu resmin illustratörü H.Castelli' dir [5]. Horace Castelli (1825-1889) en iyi pembe Kütüphanede Kontesi Ségur eserleri üzerine yaptığı çalışmalarla bilinen bir Fransız illüstratördür. Sanatçı, Achille Deveria ve Gustave Doré'den etkilenmiştir[6]. "Bir eşek hatıratı" hikâyesinin tüm resimleri ona aittir[7](Bkz. Resim 8) .

Grafiker derginin her sayfasının son satırında çocuklar için kısa, akılda kalacak sloganlarla bir yer ayarlamıştır (Bkz. Resim 9). Bu sayfa düzeni ile eğitim vermektedir. Mesela Resim 9' de sayfanın altına son satırda ortada (Baba oğlunun fenalığını istemez ) yazılmıştır.

Derginin ikinci sayısının kırk sekizinci sayfasında "Yıldız Tercüme-i Ahval"ve "Sokrat" iki başlıklı metin ile ilgili bir resim vardır (Bkz. Resim 10). Metinde Sokrat'ın hayatından bahsedilmektedir, onun ölüme mahkûm olduğu ve Resim 10 da Sokrat'ın son dakikaya kadar zehri içene kadar da sözünden dönmediğini göstermektedir. Altında J.L David imzası bulunan bu resim, ünlü Neo-klasik Fransız ressamı Jacques Louis David'e (30 Ağustos 1748 - 29 Aralık 1825) aittir.

Derginin ellinci sayfasında bir hikâye panosu vardır ki, başlığı "Yumak ve kedi"dir. Hikâye panosu tüm sayfayı kapatmıştır ve komik hikâyeyi göstermektedir (Bkz. Resim 11) . Resmin altına sağ koşesinde imza vardır. Resim 11' deki eser Théophile-Alexandre Steinlen' e aittir. Théophile-Alexandre Steinlen[8] (1859-1923, İsviçre) Art Nouveau basım yapımcısı, illüstratör, ressam ve heykeltıraş, en çok bilinen kedi tasvir portföyüyle tanınmıştır. Derginin altmışıncı sayfasında bir başlık resim ile karışmıştır (Bkz. Resim 12) . Resim, dergi okuyan bir kadını çiçekler arasında göstermektedir ve yanındaki dikdörtgen arasındaki başlıkta "Muhterem hanımlara" yazılmıştır. Kadının resmi ve çiçekler Art Nouveau tarzında tasarlanmıştır. Sonraki sayılarda bu tasarım tekrarlanmıştır.

Derginin üçüncü sayısının yetmiş ikinci ve yetmiş üçüncü sayfalarında "Uruğu beşeriye" yani farklı ırklı insanlar başlıklı metin ile ilgili iki fotoğraf vardır (Bkz. Resim 13). Metinde Polonyalılar, Ficiler, Tahiti ve Tunğa cezireleri hakkında bilgi vermektedir ve fotoğraflar Tonğa milletini göstermektedir. Resim 13' teki tek kızın fotoğrafını Mr. J. J. Lister çekmiştir. (Photo of a Tongan Girl. Photograph by Mr J. J. Lister, St John's College[9]).

Derginin dördüncü sayısının yüz iki ve yüz üçüncü sayfalarında yine farklı ırklar hakkındaki metin ile ilgili üç fotoğraf vardır ve bu sayıda farklı bir ırktan olan insanlar Samoa halkı hakkında bilgi verilmektedir (Bkz. Resim 14). Resim 14' teki üç kızın fotoğrafı 1902'de yayınlanan Samoa kitabında yayınlanmıştır,

---

[5]http://asinusaureus.canalblog.com/albums/les_memoires_d_un_ane/photos/41489382-hachette___bibliotheque_rose___1912.html

[6] https://fr.wikipedia.org/wiki/Horace_Castelli

[7] http://asinusaureus.canalblog.com/albums/les_memoires_d_un_ane/index.html

[8]http://www.thegreatcat.org/the-cat-in-art-and-photos-2/cats-in-art-20th-century/theophile-alexandre-steinlen-1859-1923-swiss/

[9]https://www.google.com.tr/search?q=photo+by+josiah+martin&hl=en-TR&tbm=isch&tbs=rimg:CV_12ixFM8VVRIjhF_1RsDgM-Q-I1kgiqsjNBucZzpR8N186MzRvH2ox3pT35xw_1FI2GgL0uUeZHVSqhBCHhEGRl36dioSCUX9GwOAz5D4EYh1sX6O6uczKhIJjWSCKqyM0G4RDsYB9BCKMJEqEglxnOlHw3XzoxH3BanPHSp2gSoSCTNG8fajHelPEZyomXF5JIHeKhIJfnHD8UjYaAsRwke-7JnFdYQqEgnS5R5kdVKqEBHanU4dpwGYNCoSCUIeEQZGXfp2EVv5lhU0IDrL&tbo=u&sa=X&ved=0ahUKEwiEkNDv0-fTAhVlLZoKHXIODz0Q9C8IGw&biw=1163&bih=514&dpr=1.65#imgrc=X_aLEUzxVVHMRM:

Bismarckarchipel und Neuguinea, drei deutsche kolonien in der Südsee'de yayınlanan resim; (1902)[10] (Bkz. Resim 15). Resim ve metnin kaynağı bu kitaptır. Dergide kızların fotoğrafında sadece yüzleri vardır ve bedenleri görünmemektedir ama resim 15' teki kitapta olan orijinal resimde kızların bedeni vardır.

Derginin yüz on ikinci sayfasında "Aldohina, fedakâr bir ateşci" başlıklı metin ile ilgili tüm sayfayı kaplayan resimler vardır (Bkz. Resim 16). Metinde Aldohina isimli İtalyan demir yolunda çalışan ateşçinin fedakârlığı ki, kendisini tren yoluna atıp iki yaşındaki çocuk Anjelina Lombardı'ni kurtarmıştı ve tren üzerlerinden geçtiği halde sağlam kaldıkları vs anlatılmıştır. Metnin başında bu metin İngiliz Wide World Magazine' den alındığını ve burada neşr olduğunu yazmıştır, o yüzden Resim 16'deki fotoğraflar da o dergiden alınmıştır. Bu metnin başlığı yapraklı dekoratif motif ile çerçevelenmiştir (Bkz. Resim 17). Bu dekoratif motif Art Nouveau tarzında tasarlanmıştır.

Derginin yüz kırk dördüncü sayfasında "Sabah Ezanında" başlıklı metin ile ilgili bir resim vardır (Bkz. Resim 18). Bu resim yabancı değil ve Osmanlı camisidir.

Derginin iki yüz ikinci sayfasında "Tercüme-i Ahval" başlıklı metin ile ilgili Michelangelo'nun portresi vardır (Bkz. Resim 19). Metin Michelangelo'nun hayatı hakkındadır. Resim 19, İtalyan heykeltıraş ressam ve şair Michelangelo'nun portre gravürü Bonasone'nin eseridir. Giulio Bonasone (1498-1574), İtalyan ressam ve gravürcüydü. 1521-1574 yılları arasında çalıştığı Bologna'da doğdu. Lorenzo Sabbatini bünyesinde resim okudu. San Stefano kilisesine bir Araf kompozisyonu hazırladı[11]. Onun orijinal gravürü 72 yaşındaki Michelangelo Buonarroti portresi (1546) tarihlidir (Bkz. Resim 20).

**SONUÇ**

Derginin dört yüz kırk beşinci sayfasında "Arkadaş vedayı" başlıklı metinde artık bu derginin bütün çabalara rağmen ve Fransa ve Almanya çocuk dergilerindeki en iyi metinleri yayınlamasına rağmen artık yayınlanmayacağını ve sebeplerini açıklamıştır. Metnin başlığının ve sonu dekoratif motifi vardır ve derginin son sayfası bu şekilde bitmiştir (Bkz. Resim 21).

Mekteplilere Arkadaş dergisinde de bilindiği üzere, Osmanlı çocuk dergilerinde işlenen dergi içerik ve biçimlerinde toplumsal ve kültürel bir etkinim varlığı göze çarpmaktadır. Buradan hareketle Osmanlı çocuk dergilerinin içeriklerinin işleniş biçimi ile yurtdışında dergi içeriklerinin tıpatıp aynı olduğunu söylenemez. Örneğin kimi zaman dergiye konulan bir resmin gerçek anlamında kullanılmadığı söylenebilir. Ayrıca dergilerde işlenen içeriklerin çocuk seviyesinin üstünde olduğu yorumlanabilir.

Teknolojik gelişimlere paralel olarak dergi içeriklerinin özellikle görsellerin boyutuna göre ayarlanması da Osmanlı toplumunun teknik alt yapısını yansıtmaktadır. Örneğin bazı resimlerin dergi boyutundan büyük veya küçük olması o resmin bir başka sayıda yayınlanmasına sebep olmuştur.

Yapraklar ve çerçevenin hatları klişe ile basın için hazırlanmıştır. Basındaki çalışan mürettip yazıları metal harfler ile hazırlatıyor ama her çizgi, resim, dekoratif motif, başlıklar ve çerçevenin hatları için tek tek bir klişe hazırlamıştır. Hazırladığı klişeleri havuzda koymaktadır. Her sayının yayınlanmasında mürettip bu hazır olan

[10] https://en.wikipedia.org/wiki/File:3_Samoan_girls-1902.jpg#filehistory
[11] https://en.wikipedia.org/wiki/Giulio_Bonasone

klişeleri kullanılmaktadır. O yüzden bu resim ve motifleri küçültüp büyütemez ve her sayıda aynı boyutta kullanılmaktadır. Bazen seneler sonra yine aynı resim ya motif ya çerçeve aynı boyutta tekrar kullanılmıştır. Bazen mürettip tüm yazıları metal harfler ile düzenledikten sonra resmin klişesine yer kalmıyor o yüzden mecburen resmi veya motifi başka sayfada ya da başka sayıda koymak zorunda kalır çünkü klişelerin boyutunu değiştiremez.

Osmanlı çocuk dergilerinin merkezi yerlerde basılması kültür ve sanatsal etkinliklerin ağırlıklı olarak merkezi yerlerin ihtiyaçlarına göre oluşturulduğu sonucuna varılabilir. Ayrıca dergi içeriklerine bakıldığı zaman çocuklardan çok yetişkinlere özgü oluşturulduğu söylenebilir. Bu gösteriyor ki çocuk dergileri çocukların gündemini ve gelişimini tam anlamıyla yansıtmadığını söylemek mümkündür.

Sonuç olarak, Mekteplilere Arkadaş dergisinde de görüldüğü üzere, Osmanlı imparatorluğunda çocuk dergilerinin içerikleri oluşturulurken dışardan teknolojik, kültür ve iletişim olarak etkilenmiştir.

Osmanlı çocuk dergilerinde kullanılan resim objelerine bakıldığı zaman yerli ve toplumsal içeriklerden çok Avrupa kültürünü yansıtmaktadır. Aynı zaman bazı resimlerin bir kısmı sansür edilmiştir.

Metin, matbuatta kullanılan harekesiz nesih hattı ile yazılmıştır. Harekesiz matbaa nesih hattının okunması çocuklar için daha kolay olduğu için bu hat seçilmiştir. Dergideki resimler genelde ünlü yabancı gravürlerden alınmıştır. Bu gravürlar hala sitelerde satılmaktadır. Bazı resimlerin imzası vardır, bazılarının ise imzası yoktur. Bu bilgi, dergideki resimlerin aynı ressamın eseri olamayacağını düşündürür.

Resimler siyah beyaz olarak kullanılmıştır. Bunun sebebi renkli basımın henüz gelişmemiş olmasıdır. Resimler metnin püf noktalarını gösterir. Çocukların görsel hafızalarında kalıcı izler bırakması bu yöntemle sağlanmıştır. Dergide insan, hayvan, manzara, bilimsel, tarihi resimleri ve fotoğraflar vardır.

## KAYNAKÇA

1. E-Bülten (2017). http://e-bulten.library.atilim.edu.tr/sayilar/2013-06/okuma.html
2. Horace_Castelli (2017). https://fr.wikipedia.org/wiki/Horace_Castelli
3. Les mémoires d'un âne (2017a). http://asinusaureus.canalblog.com/albums/les_memoires_d_un_ane/index.html, 20 Mayıs 2017
4. Les mémoires d'un âne (2017b). http://asinusaureus.canalblog.com/albums/les_memoires_d_un_ane/photos/41489382-hachette___bibliotheque_rose___1912.html
5. Les mémoires d'un âne (2017c). http://asinusaureus.canalblog.com/albums/les_memoires_d_un_ane/index.html
6. Oğuzkan, A. F. (1987). *Dünya Çocuk Edebiyatının Ana Çizgileri: Çocuk Edebiyatı Yıllığı.* (Haz. Mustafa Ruhi Şirin). İstanbul: Gökyüzü Yayınları.
7. Okay, Cüneyd. (1999). *Eski Harfli Çocuk Dergileri*. İstanbul: Kitabevi.
8. Photo of a Tongan Girl (2017). https://www.google.com.tr/search?q=photo+by+josiah+martin&hl=en-TR&tbm=isch&tbs=rimg:CV_12ixFM8VVRIjhF_1RsDgM-Q-I1kgiqsjNBucZzpR8N186MzRvH2ox3pT35xw_1FI2GgL0uUeZHVSqhBCHhEGRl36dioSCUX9GwOAz5D4EYh1sX6O6uczKhIJjWSCKqyM0G4RDsYB9BCKMJEqEgl

xnOlHw3XzoxH3BanPHSp2gSoSCTNG8fajHelPEZyomXF5JIHeKhlJfnHD8UjYaAsRwke-7JnFdYQqEgnS5R5kdVKqEBHanU4dpwGYNCoSCUIeEQZGXfp2EVv5lhU0IDrL&tbo=u&sa=X&ved=0ahUKEwiEkNDv0-fTAhVILZoKHXIODz0Q9C8IGw&biw=1163&bih=514&dpr=1.65#imgrc=X_aLEUzxVVHMRM:

9. THE GREAT CAT (2017). http://www.thegreatcat.org/the-cat-in-art-and-photos-2/cats-in-art-20th-century/theophile-alexandre-steinlen-1859-1923-swiss/

**Elektronik Kaynaklar**

10. https://en.wikipedia.org/wiki/File:3_Samoan_girls-1902.jpg#filehistory
11. https://en.wikipedia.org/wiki/Giulio_Bonasone

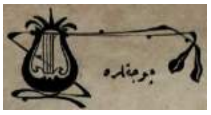
## EK: RESİMLER



Resim 1



Resim 2



Resim 3



Resim 4



Resim 5



Resim 6



Resim 7



Resim 8



Resim 9



Resim 10



Resim 11



Resim 12



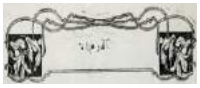
Resim 13



Resim 14



Resim 15



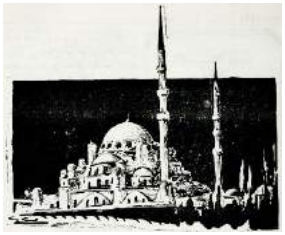
Resim 16



Resim 17



Resim 18



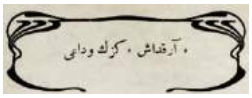
Resim 19



Resim 20



Resim 21



Resim 21



Resim 22

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

*Oturum Başkanları (Session Moderators):*

**Prof. Dr. Artegin SALAMZADE-Yrd. Doç. (Assist. Prof.) Köksal BİLİRDÖNMEZ**

# OBSESSİON AND SENSE OF BELONGİNG IN ZEYNEP ORAL'S *FİVE MİNUTES TO FİVE*

**A. Gülbün ONUR***

Turkish short story tries to catch up with the recent innovative stlyles of the literary world. Sense of belonging as a universal theme is creatively displayed in Zeynep Oral'short fiction *Five Minutes to Five.* Obsession is revealed as an inner talk and an identity problem of the major character of the story. Both of the themes are refered as a social and finally a historical make up in the life of a person.

The aim of the paper is to analyze the two themes "obsession" and "belonging" within the framework of a stylistic approach inorder to highlight the effectiveness and creativity of Zeynep Oral 's language of fiction.

* Yrd. Doç. Dr., Selçuk Üniversity, Konya.

# KADINLARIN ÖZGÜRLÜĞÜNE ADANMIŞ BİR ÖMÜR: SELMA RIZA VE UNUTULAN ROMANI *UHUVVET*

## (A LIFE SPAN DEDICATED TO WOMEN'S LIBERATION: SELMA RIZA AND HER FORGOTTEN NOVEL *UHUVVET*)

**Sema Zafer SÜMER***

**ABSTRACT**

Writing has been one of the most important tools in women's struggle for their existence. One of the first female novelist of the 19th century, Selma Rıza Hanım, with her work *Uhuvvet*, written in 1892, was one of the powerful writers in the process of renovation, which started with the Project of Tanzimat. However, her work, *Uhuvvet*, was re-published 107 years later by Ministry of Culture and made her novel available to the readers. The first Turkish woman journalist, the only female member of the Committee of Union and Progress, and the first woman to study at the Sorbonne University, Selma Rıza Hanım attracts attention with her pioneering liberty, independence, and social aspects. Unfortunately, however, Selma Rıza Hanım has been neglected like many other Turkish writers and receded to the dusty pages of the history of literature. The aim of this work is to reintdoduce Selma Rıza, who, like many other female writers was abandoned to be forgotten in literature; to be able to re-examine the problems of women's rights with the novel, Uhuvvet, which reflects a certain period of Turkish history; and analyze how the work has reached today with such potential wealth.

Key words: Selma Rıza, *Uhuvvet,* cender, education, women's rights, culture

## GİRİŞ

İmparatorluğun geleneksel yapısının çöktüğü ve Osmanlı modernleşmesinin başlangıcı olarak kabul edilen 19. yüzyıl, özellikle sancılı bir kültürel arayışın, artan kimlik bilincinin ve özgürlükçü taleplerin dile getirildiği bir dönemdir. Bu tarihsel gelişme süreci içinde biçimlenen en önemli konu ise toplumun gidişatını ve modernleşme hareketlerinin sınırlarını belirleyen "kadın sorunu" dur yani kadının toplum içindeki yeridir. Kadının toplumsal yapı içindeki yeri, tüm bu değişimler, o zamana kadar yalnızca ev içinde anne ve eş rolleriyle sınırlanmış olan kadına da yansımış; kadın toplumsal yaşamda farklı bir statü kazanmak amacıyla taleplerde bulunmaya başlamıştır (Çakır, 2013: 59).

Dönemin kadın dergileri içinde en radikal olanı "Kadınlar Dünyası"ndan yükselen şu cümleler Osmanlı'daki özgün kadın hareketinin gündemini ve mücadelesini belirlemek açısından oldukça önemlidir: *"Son zamanlarda Osmanlı kadınlığı can sahibi olduğunu, var olduğunu gösterdi. Onun her zaman iniltiler içinde kopup gelen sedasını işitiyoruz. "Biz varız, uyanıyoruz, kalkacağız, kalkınız, yol gösteriniz" diyor. Bu hareketi kadınlığın bütün tabakalarında müşahede ediyoruz. Artık iman ettik ki, hayatımız iyi bir hayat değildir. Artık kadınlar böyle*

* Yrd. Doç. Dr., Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı, Konya.

*yaşamayacaktır ve yaşayamaz. Buna katiyen emin olunuz"* (Aktaran Çakır, 2013: 116).

Tüm bu feminist söylemlerin biçimlendirilmesinde önemli bir rol oynayan Batılılaşma, Osmanlı Devletinde elit ve aydın bir zümre tarafından bir devlet politikası olarak yaşama geçirilir. Yaşadığı dönemin önemli tanıklarından ve sözünü ettiğimiz siyasal elit çevrenin de önde gelen isimlerinden bir olan ve bu çalışmaya can veren Selma Rıza ve *Uhuvvet* adlı romanı yerli bir feminizmin biçimlendirilmesinde sosyal kaynak olarak önemli bir edebiyat metnidir. Eser, dönemin toplumsal yaşamını bütün incelikleriyle anlatırken, kadınların kendilerini kuşatan geleneklere, kısıtlamalara karşın yeni bir kadınlık bilincinin ortaya çıkışını gözler önüne serer. Fakat ne yazık ki, "kadın hakları sorunsalını bir roman somutluğu içinde, bugünün okuyucusunu bile saracak canlılıkta işlemeyi başaran" (Aytaç; 2000: 14) yazar; hemen her anlamda geçmişte bıraktığımız, göz ardı edilen birçok kadın yazar ve eserleri gibi, seçkilerin, tarihçelerin, ders kitaplarının ve kuramların dışında bırakılır.

Oysa Türk Edebiyatında Tanzimat dönemi ve sonrasında özellikle Cumhuriyet'in ilk yıllarında kadın kalemlerimiz tarafından yazılmış pek çok roman sessizliği söze dönüştürmeyi başarmış, Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e ve sonrasına uzanan zaman dilimi içinde milli ve toplumsal konuları ön plana çıkararak kamuoyu oluşturmuş ve Türk edebiyatına yeni bir soluk getirmişlerdir. Nitekim bugünün yazarları onların açtıkları yolda ve hazırlayıp sundukları zemin üzerinde yetişmiş, yetkinleşmiş ve ses vermişlerdir.

Bu çalışmanın amacı Osmanlı-Türk modernleşmesinin tarihsel düzlemindeki öncü kadınlarımızdan biri olan Selma Rıza ve *Uhuvvet* adlı romanı ile yeni okumalara yelken açabilmek, yazarın siyasi ve edebi kimliği ile Osmanlı kadın hareketi içerisindeki yerini; kısaca kadınlıkla ilgili sorunları sorgulama biçimini irdeleyebilmektir.

## SELMA RIZA FERACELİ KİMDİR?

1892 yılında kaleme aldığı *Uhuvvet* adlı eseriyle 19. Yüzyıl romancılığımızın nitelikli ilk kadın romancılarından Selma Rıza Hanım, Tanzimat projesiyle başlayan yenileşme sürecindeki güçlü kalemlerimizden biridir. II. Meşrutiyet'teki Osmanlı kadın hareketinin düşünsel-eylemsel ön hazırlığına önemli katkılar sağlayan Fatma Aliye'nin eserleri ile aynı süreçte kaleme alınan yazarın romanı ne yazık ki ölümünden 107 yıl sonra Kültür Bakanlığı tarafından yayımlanmıştır. Selma Rıza da tıpkı Fatma Aliye gibi "konak eğitiminin yarattığı entellektüel kadın tip"lerinden (Göle, 2011: 53) biridir.

İlk Türk kadın gazeteci; İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin tek kadın üyesi ve Sorbonne'da okuyan ilk Türk kadını olarak birçok ilke imza atan Selma Rıza, 1872 yılında İstanbul'da kültürlü bir ailede dünyaya gelir. Yazar, ilk Osmanlı Parlamentosu'nda (1877) görev almış olan Ali Rıza Bey ile Avusturya kökenli aydın bir kadın olan Naile Hanım'ın en küçük kızlarıdır. Hayatında etkin bir rol oynayan ağabeyi Ahmet Rıza ise Jön Türkler hareketinin önemli isimlerinden biri olarak II. Meşrutiyet'in ilanından sonra kurulan Osmanlı Parlamentosu'nun başkanlığını yapar (Toros, 1994: 60).

Seçkin bir ailenin üyesi olarak, evde aldığı özel derslerle ve annesinin kendisine aktardığı Batı kültürüne ait bilgilerle yetişen Selma Rıza, iyi derecede Fransızca öğrenir (Hazer, 2011: 876). Ülkenin hızla yaşadığı değişimleri; ilişkisiyle,

değerleriyle, yaşam biçimiyle sürekli sorgulayan yazar, ailesine haber vermeden, dönemin baskıcı yönetimine karşı gelerek Paris'te bulunan ağabeyi Ahmet Rıza'nın yanına kaçar (Uçman, 2003: 39). Yaşadığı dönemin koşulları değerlendirildiğinde bir kadın olarak "özgürlük" ve "hürriyet" adına sergilenen bu cesurca davranış Jön Türkler arasında ses getirir (Oktay, 2016: 143). Yaklaşık 10 yıl kaldığı Paris'te Sorbonne Üniversitesi'ne devam eder, Osmanlı İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin çalışmalarına katılarak, bu Cemiyetin ilk kadın üyesi olur; ayrıca ağabeyi Ahmet Rıza Bey'in yayımladığı *Meşveret* gazetesinin Fransızca yayımlanan eski eki *Mechveret Supplement Francais* ve Türkçe olarak yayımlanan *Şûrâ-yı Ümmet*'te yazdığı yazılarla bir yandan gazetecilik deneyimi kazanırken öte yandan "hürriyet" kavramı etrafında şekillenen zihin dünyasıyla siyasi yazılar yazar (Toros, 1994: 61). Paris'te geçirdiği yıllar Selma Rıza'nın edebiyat, sosyoloji, tarih, kadın ve siyaset konularında olgunlaşmasını sağlar.

*"Zihnimi dünyanın her türlü kötülüğüne ve fesatçılığına karşı kuvvetlendirerek geçirdim. Zihnimi dünyanın istek ve maksatlarıma hizmet edecek yüksek düşüncelere mekan edindim"* (Rıza, 1999: viii-ix) diyen yazar yaşadığı süre boyunca hem kişiliği hem de güçlü kalemiyle toplumsal aydınlanmaya hizmet eder. Özellikle kadın hakları ve kadının sosyal konumuyla ilgili düşüncelerini dile getirirken kadına ait birçok soruna ayna tutar ve kadınlıkla ilgili sorunları sorgular.

1908'de II. Meşrutiyet'in ilanından sonra Jön Türklerle birlikte ülkesine dönen Selma Rıza, Paris'te olduğu gibi İstanbul'da da çalışmalarını sürdürür. Kadının eğitimi, kız çocuklarının okutulması, görücü usulüyle ve zorla yapılan evlilikler, çok eşlilik gibi konular üzerinde yoğunlaşarak Müslüman Osmanlı Kadınının kendi kimliğine ilişkin öz bilinçliliğini kazanması için mücadele verir. Ağabeyi Ahmet Rıza Bey ile Kandilli'deki Adile Sultan Sarayı'nın İnas Sultanisi (kız okulu) olarak açılmasını sağlayan yazar, kadınların zihinsel değişimleri ve dönüşümleri için eğitimin gerekliliğine vurgu yapar ve ilgili düşüncelerini yazdıkları ve sosyal faaliyetleriyle eyleme geçirir. Osmanlı Hilal-i Ahmer Cemiyeti'nin bugünkü açılımıyla Kızılay'ın da kurucu üyeleri arasında yer alan Selma Rıza; bu kuruluşun 5 yıl boyunca genel sekreterliğini üstlenir (Toros, 1994: 62). Toros'a göre Selma Rıza'nın en büyük başarılarından biri de, İstanbul'un işgali sırasında yaşanan fakirlik ve kadınlık adına utanılacak olaylarla ilgili olarak bugünün Birleşmiş Milletler niteliğinde olan Cenevre'deki Cemiyet-i Akvam'a gönderdiği mektuplar ve tüm bu yazışmaların yarattığı etkidir. Selma Rıza'nın güçlü kalemi, bu kuruluşun olayları incelemesi için İstanbul'a temsilciler göndermesini sağlar (1994: 66). Hakkında detaylı bilgiler bulunmayan Selma Rıza'nın ardında bıraktığı bu mektupların bazıları Abdullah Uçman tarafından yayımlanmış ve yazarın özellikle "hürriyet", "eğitim" ve "kadın" konularına odaklandığı görülmüştür (2003: 39-43). Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra vatanın kurtuluşunu başka devletlerin himayesine sığınmakta gören devlet adamlarına, gazetecilere ve edebiyatçılara kısacası manda yandaşlarına, tek başına cesurca cevap verebilmiş; gönderdiği acı kelimelerle dolu mektuplarla vatanın bölünmezliğini ve bütünlüğünü savunmuştur. Vatanseverliği ve hürriyet aşkı ile dikkatleri üzerine çeken Selma Rıza'nın bu mektupları ne yazık ki işgal kuvvetleri tarafından sansüre uğratılır (Toros, 1994: 64).

*Hanımlara Mahsus Gazete* ve *Kadınlar Dünyası*nda da yazarlık yapan Selma Rıza, dönemin önemli bu kadın dergileri aracılığıyla kadınların yaşamlarını değiştirme istek ve azimlerini çarpıcı bir şekilde ortaya koyar (Oktay, 2016: 143). Müslüman orta ve üst sınıf kadın ve erkeğin kendi sınıfsal algısının etkisine

rağmen, II. Meşrutiyetteki Osmanlı kadın hareketinin düşünsel-eylemsel ön hazırlığına önemli bir katkı sağlayan bu dergiler, Osmanlı kadını ile ilgili önemli bilgiler vermesiyle diğer dergilerden amaç, biçem, içerik, faaliyet ve okur düzeyi boyutunda ayrılır ve Osmanlı kadınının hakkını aramada, değişmesini istediği değerleri sorgulamada etkin bir rol oynar (Berktay, 2004: 358).

Şiirle de yakından ilgilenen Selma Rıza'nın 1910-1912 yılları arasında yazdığı ve Boğaziçini hüzünlü bir duygusallıkla, pastoral niteliğiyle yansıtan henüz yayımlanmamış şiirleri (Toros, 1994: 64), yazarın şiirle de yakından ilgilendiğinin kanıtıdır. Şiirsiz bir yaşam düşünemeyen Selma Rıza'nın *İkdam* gazetesinde çıkan Sami Paşazade Sezai Bey'in "Şiir ve Kadın" başlıklı yazısını eleştirmek için gönderdiği mektuptan alınan aşağıdaki cümleler kadın duyarlılığının ve yaşama şiirle dokunabilmeyi keşfetmiş bir edebiyatçının seslenişidir:

> *"... Muhterem biraderim. Hiç şiirsiz bir kadın tasavvur edebilir misin? Tarlasında buğday eken, başak toplayan, derede çocuğunu yıkayan, kulübesinde hamur yoğuran bir köylü kadının dahi, evza-ü etvarında, dikkat edilirse cüz'i ve iptidai bir şiirin mevcudiyeti görülür... Uzaktan bakıyorum ve görüyorum. Bugün ortada maddiyata, daha doğrusu, tabiri mazur görünüz, madeniyata doğru fazla bir meyl, fazla bir düşkünlük var! ... Böyle bir zamanda şiirin lüzumsuz, faydasız ve hatta muzır addedilmesine hiç bir surette taaccüp etmiyorum. Siz söyleyiniz, şiirden uzaklaşırsak hakikati görecekmişiz. Ah keşke böyle bir hakikati görmesek, öğrenmesek! Sizden istirham ederim efendim, bu temenni edilen ayrılığın yalnız kadın için değil, bütün beşeriyet için bir felaket, büyük bir mahrumiyet olduğunu bir kaç sözle ilan ediniz."* (Aktaran Toros, 1994: 66).

Tanzimat'tan sonraki çağdaşlaşma süreci içerisinde yazdıkları ve sosyal faaliyetleriyle bu düşüncelerini uygulamaya koyan; kadın haklarına ve kadının sosyal konumuna ilişkin yenilikçi fikirleriyle fark yaratan Selma Rıza; ne yazık ki geçmişte bıraktığımız pek çok kadın yazarımız gibi cenaze töreninde bulunan sadece beş kişiyle, 1931 yılının Şubat ayında toprağa verilmiştir.

## GÖZARDI EDİLMİŞ KADIN METİNLERİNDEN BİRİ: *UHUVVET*

Gürsel Aytaç'ın "19. yüzyıl romancılığımızın nitelikli ilk kadın romanı" olarak değerlendirdiği *Uhuvvet,* Selma Rıza tarafından 1892 yılında kaleme alınmış ancak yazarın içinde bulunduğu koşullar nedeniyle beş yıl sonra tamamlanabilmiştir. Yazarın hayatta olduğu süre içinde basılmayan eser, 1999 yılında Nebil Fadıl Alsan tarafından gün ışığına çıkarılır. "Garip bir tesadüf" sonucu rastladığı "eski okul defterine el yazısı ile yazılmış Osmanlıca bir roman müsveddesi" ile "arasına konulmuş iki sayfa yazı" Alsan tarafından Latin harflerine çevrilir ve 1999 yılında Kültür Bakanlığı tarafından yayımlanır (Selma Rıza, 1999: vıı).

Kitabın başındaki "Uhuvvet Hakkında" bölümünde Selma Rıza'nın romanını dilinin sadeliği; Arapça, Farsça tamlamaları az kullanması ve temiz üslubu nedeniyle Fatma Aliye'nin romanlarından daha başarılı bulan Nebil Fadıl Alsan (Selma Rıza, 1999: xıı) gibi Gürsel Aytaç da "19. Yüzyıl Sonunda Kadın Hakları" adlı yazısında Selma Rıza'nın *Uhuvvet*le roman sanatı açısından19. yüzyıl romancılığımızı aşarak, 20. yüzyılın ilk yarısındaki geleneksel roman çizgisinde bir eser yarattığını belirtir (2000: 14). Aytaç'a göre; "kadın hakları sorunsalını bir

roman somutluğu içinde, bugünün okuyucusunu bile sarsacak canlılıkta işlemeyi başaran roman, dönemine göre oldukça ilerici görüşlere sahiptir" (2007: 393-394).

Selma Rıza'nın romanının adı olan "uhuvvet", Arapçada "kardeşlik" anlamına gelir. Okur'a göre bu kavram iki kaynaktan beslenir. Birincisi bir müminin din kardeşlerine olan bağımlılığıdır; ikincisi ise Jön Türkler arasındaki "kardeşlik", "eşitlik" ve "hürriyet" prensipleridir. Romanda kardeşliğe, aile kurumunun ve toplumsal yapının düzenli işlemesine yaptığı katkılar dolayısıyla değer verilse de (2003: 163-164) esas amaç binlerce entrikanın yaşandığı düzende kardeşliğe tekrar vurgu yapabilmek ve kadınlar arasında eksikliği en çok hissedilen "kız kardeşlik" (sisterhood) bağını kadınların kadınlık halleri üzerinden okuyucuya tekrar hatırlatabilmektir.

Yazarın 20 yaşında kaleme aldığı eser, eleştirel bir bakış açısıyla dönemin toplumsal yapısını değerlendirir ve kadının bu toplumsal yapı içindeki yerini tartışmaya açar. *Uhuvvet,* Nebil Fazıl Alsan'ın vurguladığı üzere "Abdulmecit'in tahta çıkar çıkmaz Batı'ya açtığı pencereden İstanbul'un hayatına giren ve yaklaşık yarım asırlık bir zaman içinde halkın sosyal yaşantısını bütünüyle değiştiren bir dönüşümü dile getirir, hem de aile yapısını yıkan, tahrip eden bir unsur olarak cariyelik, odalık meselesini ve bu durumun neden olduğu büyük bir aile faciasını ele alır" (1999: ıx).

Merzukizade ailesinin Boğaziçi'ndeki yalısında geçen olaylar, "birbirinin zıddı ve aksi" yaratılışta iki genç erkeğin, Adil ve Mürşit kardeşlerin etrafında gelişip genişler. Cariyeler, kalfalar ve dadılarla birlikte "bolluk, bereket, rızık" içerisinde yaşayan bu kalabalık ailenin bireyleri aynı evi paylaşsa da düşünsel bağlamda birbirlerinden oldukça farklıdırlar. Çerkez asıllı anneleri Dilber Hanım ve kalfa Kamer'in türlü entrikalarına sahne olan yalıda, evdeki iktidarını korumak adına mücadele veren bir kadının diğer kadınlar üzerindeki tahakkümünü gözler önüne seren Selma Rıza; "insanlık ve cinsellik açısından aşağılanmanın en uç örneği cariyelik"le (Kandiyoti, 2007: 153) de kadının içine düştüğü çıkmazı dile getirir.

Yalıdaki hayatın bir parçası olan cariyeler, hayata tutunmaya çalışan kimsesiz, sahipsiz kadınlardır. Satıldıkları evde kalabilmek için türlü hilelere başvuran bu kadınların sokağa atılmamasının ya da gözden çıkarılmamasının tek yolu, "efendi"lerinden bir çocuk sahibi olabilmektir (Özbay, 2012: 14-15). Kadınları kontrol altına alan eski düzenin yerel adetleri roman boyunca bütün detaylarıyla irdelenir. Romanda Dilber Hanımın büyük oğlu Mürşit'in, cariyelerinden biri olan Mahbube ile ilgili kardeşi Adil'e söyledikleri bir cinsin diğeri üzerinde üstünlük kurma çabasının göstergesidir:

> *"Mahbube'yi satılığa çıkardım. Önce bir türlü razı olmadı... "Efendimin yalısında kalayım da köpeklerden aşağı olayım!.." diye bayılıp bayılıp ayılıyormuş... O bir cariyedir. İster satarım ister kovarım, ne demeye hakkı olabiliyor? Evde kalmak istiyor... "* (Selma Rıza, 1999: 32-33).

Cariye Mahbube ve oğlu Cavit ile vurgulanan Osmanlı aile yapısındaki bu çarpıklık romanın sonunda yazarın dramatik cümleleriyle okuyucuya tekrar hatırlatılır:

> *"Hiç biri ötekini tanımaz... Küçükler babadan kalan emekli maaşı ile geçiniyorlar. Büyüklere gelince bilmem ama sanırsam çoğu zamanını meyhanelerde geçiriyor, kimi okuldan kovulmuş, kimi memuriyetten çıkarılmış! Böyle sefil bir hayat! Zavallılar*

*babalarının, analarının günahını çekiyorlar."* (Selma Rıza, 1999: 298).

Kölelerin ve bağımlı olanların bulunduğu bir toplumda, efendilerin de özgür olamayacağının bilincinde olan Selma Rıza, bütün varlığını zevk esası üzerine oturtan ve ataerkil yapının kendisine sağladığı bütün imkânlardan yararlanan Mürşit karakteri ile sahip olunan aşırı güç ve ayrıcalığın Alfred Adler'in (2009: 156) de vurguladığı üzere nasıl kabalık ve zorbalığa dönüştüğünü gösterir. Romanda "çok eşlilik" ve "cariyelik" konularının doğacak çocuklar açısından da ele alınması yazarın dönemindeki diğer yazarlar tarafından göz ardı edilen önemli bir toplumsal soruna değinmesi açısından oldukça önemlidir (Oktay, 2016: 49-50). Selma Rıza, *Uhuvvet*'te yalıdaki cariyeli, odalıklı hayatın aile kurumuna verdiği büyük zararı ve kadının nasıl değersizleştirdiğini Adil karakteri üzerinden anlatır. Romanda idealize edilen yeni insan tipi ve olumlu erkek karakteri olarak karşımıza çıkan Adil, harem içinde sefil bir hayat süren Mürşit'in aksine; kadın ve erkeğin eşitliğine inanan modern bir anlayışla olayları değerlendirir. Cariye çocuklarının dramını ifade ederken söylediği aşağıdaki cümleler aynı zamanda cariyeler ile ilgili acı gerçekleri dile getirir.

> *"... Bu tarz bir yaşayışla aile teşkili mümkün olamaz. Bakınız Cavit dünyaya geleli üç sene oluyor. Annesinin adı bile belli değil. Herkes Mürşit Bey'in oğlu diyor ama yerden mi çıkmış gökten mi inmiş kimsenin haberi yok. Bir çocuktur dünyaya gelmiş, ne anası belli, ne dâyesi. Zannedersem validesine de "sütnine" diyormuş. O cariye de ona "oğlum" yerine "bey" der. "Sayesinde yaşıyorum" diye yetiniyor... Zaten mayası bozuk olan bir veled ahlaksızın biri olur kalır!.."* (Selma Rıza, 1999: 17).

Kadının henüz toplumsal düzen içindeki yerini alamadığı bir dönemde, ezilip haksızlığa uğrayan ve romanda olayların odağında yer alan diğer karakter ise Sabiha'dır. Dilber Hanım'ın küçük oğlu Adil'e âşık olduğunu bilmesine rağmen zorla çocuk yaşta Mürşit ile evlendirdiği Sabiha zamanın ihtiyaçlarına cevap vermeyen, köhnemiş, çarpık bir düzenin kurbanıdır. Sabiha'nın dramatik hayat hikayesiyle; görücü usulü evlilik yapısı, çokeşlilik, kızların çocuk yaşta ve istemedikleri kişilerle evlendirilmeleri eleştirilmiş, yalnız ev içinde anne ve eş rolleriyle sınırlandırılmış olan kadına dikkat çekilmiştir. Anlatıcının Sabiha ile okuyucuya aktardığı aşağıdaki cümleler dönemin evlilik ile ilgili bakış açışını anlamamız açısından oldukça önemlidir:

> *"Evet"... Birkaç günden beri beni Mürşit Bey'e nişanladılar... Bir kere bana bunu kabul edip etmeyeceğimi sordular mı? ... Hanımannem de "Kızım! Gel görücülere çık" dedi. Kimin için beğenildiğimi bile bilmiyordum. "Kızım bugün nişan takmaya gelecekler" dedi!... Nasıl nişan, kimin için? Diye sormaya cesaret ettiğim zaman, yüzüme öyle bir soğukça baktı ki güya bu bakışla üstümde olan söz geçirme hakkını ve tahakkümünü anlatmak istiyordu!... Bununla da yetinmeyip: "Kibar kızlar varacakları adamı kendileri seçmezler, kim olduğunu bile sormazlar, ana babaları ona elbette uygun bir eş bulmuştur ki veriyor. Bu kaideyi bilmiyor musun? Annen sağ olmuş olsaydı böyle bir takım haşarat içinde büyümez de bu kadarcık olsun bir terbiyen olurdu." Sözlerini sesinde evvelki şefkatten, evvelki sevgiden eser kalmadığı halde,*

*merhametsizliğin son derecesini anlatır bir tavırla söyleyip çekildi."* (Selma Rıza, 1999: 61-62).

Kendi istekleri ve toplumun ondan beklentileri arasında kalmaktan kurtulamayan Sabiha zorla Mürşit'le evlendirilir. Sabiha'nın gelin geldiği Merzukizadelerin yalısı, dönemin kadınlarının ev içi hallerini gözler önüne sermek açısından oldukça önemlidir. Kadınların değersizleştirildiği ataerkil bir kültürde "var olma" savaşı veren genç kadın için yalı mutsuzluğun mekânıdır. Korkmaz'ın deyimiyle Sabiha'yı "ezmek için üzerine yürüyen karşı güçlerin simgesel bir göstergesidir" (2007: 403). Dardır, boğucudur, yok edicidir. Kısacası Sabiha'nın beş çocuğu ile birlikte baskı ve denetim altında tutulduğu kapalı bir cezaevidir. Kayınvalide Dilber Hanım, çevreye "vahşi", "cahil" ve "kaba" biri olarak tanıttığı gelini Sabiha'nın her hareketini "etraf ne der" denetlemesiyle baskı altında tutarken; toplumsal düzenin kendisine sağladığı güçten yararlanarak mekândaki tek otorite olmayı da sürdürür (Hazer, 2011: 887). Müziğin iyileştirici gücünden bile yararlanmasına izin verilmeyen Sabiha'nın ud çalması, şarkı söylemesi yasaklanır. Tüm bu sosyal ve çevresel engellemeler onun kendi kimliğini kurmasındaki en önemli bariyerlerdir.

Dışarıdan dayatılan kurallarla yaşamaya mahkûm edilen genç kadın aracılığıyla Selma Rıza dönemin kadınlarının ikincil ve baskı gören konumunu kayınvalide Dilber Hanım'ın sözlerinde somutlaştırır:

> *"... Madem ki Paşa'nın karısı bulunmuşsun... Madem ki Paşa'nın sayesinde yaşıyorsun, onun mahzun olduğu zaman ağlamaya, onun sevinçli zamanında gülmeye mecbursun!"* (Selma Rıza, 1999: 91).

Yazar, romanda toplumsal yapıdaki bu hastalıklı durumu daha da görünür kılmak için iffetsizlikle suçlanan Sabiha'nın acımasız şekilde sokağa atılışını, yaşadığı umutsuzluğu ve haksızlığı anlatır. Osmanlı aile yapısında, kadınların yaşam döngülerinin farklı noktalarında belirli ataerkil senaryolara nasıl katlandıklarını göstermeye çalışan Selma Rıza, Sabiha'nın aşağıdaki sözleriyle kadını ikincil konuma taşıyan erkekliği ve erkekliğin kadına karşı tanımladığı toplumsal cinsiyet düzenini sorgular:

> *"Yirmi seneden beri nikahınızın altında olan bir kadının namusunu iftira ile berbat ederek, o biçare çocukların mutluluğunu bu şekilde mahv ve perişan etmenin ne büyük bir zalimlik olduğunu düşünmüyorsunuz, öyle mi?.. Yazık!... Yazık!.. Lanet o adama ki, aslını, neslini, düşüncelerini, ahlakını anlamadan bir kızla evlenir .. Lanet o kocaya ki, yirmi sene nikahı altında bulunan bir kadının cevherindeki ismetini görmez, anlamaz da, bir takım garaz ve fesatçı kimselerin iftirasına kurban eder! Lanet o zalime ki, onun merhametinin kanadına sığınmış, dünyada her neyi varsa feda ve hepsini evlatlarına vakfetmiş bir zavallının geleceğini öldürücü pençesinde ... hiddetinde ... ezip mahvettikten sonra dünyanın her türlü cefasını gösterip çektirdikten sonra nihayet ... fuhuş ile suçlayarak boşamayı bir vesile sayar" ... Lanet o babaya ki, evladının mutluluğunu değil, hatta şan ve haysiyetini bile düşünmez de ... itaatten başka hiç bir kabahati olmayan bahtsız analarına fahişelik ... fahişelik gibi bir alçaklık suçu ile suçlar!... lanet o insana ki, alçakların sahte sözlerine ... döndürdükleri hile ve*

*fesat girdaplarına kapılır da gözünün önünde güneş gibi saf ve parlak olan bir iffeti iftira ile lekeler..."* (Selma Rıza, 1999: 133-134).

Tüm bu yaşananlar sadece Sabiha ile sınırlı değildir; kadının bastırılmasının başlıca mekânı haline dönüşen ev ve evdeki kadın-erkek ilişkileri romanda babaları Mürşit Paşa'nın belirlediği hayatı yaşamaya mahkûm edilen Mihri ve Nevvare'nin küçük yaşta istemedikleri erkeklerle evlendirilmesiyle tekrar gözler önüne serilir. Yaşanılan tüm bu olumsuzlukları romanın kurgusuna oturtan Selma Rıza, süregelen düzene ve bu düzenin mağdurlarına bir kez daha dikkat çeker. Ne yazık ki, Sabiha ve kızları kendileri için biçimlenmiş ve biçimlendirilmiş bu durumu değiştirecek güçte ve bilinçte değillerdir.

Kendi seçimlerini dahi yapamayan bu zayıf kadın karakterler aracılığıyla, Osmanlı toplum yapısı içerisinde var olan evlilik şekillerine karşıt bir söylem geliştirmeye çalışan yazar, öznenin yeniden inşasının olabilirliğini okuyucuya romanda yalıdan annesiyle birlikte kovulan ve amcası Adil Bey tarafından yetiştirilen Meliha aracılığıyla aktarır. Romanda kadın hakları savunuculuğunun öncüsü olarak kurgulanan Meliha'nın, annesiyle yalıdan kovulurken yaşadıkları karşısında tepkisini ortaya koyan aşağıdaki cümleler, romanda gelecekteki yeni kadın imgesinin ayak sesleridir:

*"Yarab!.. Eğer dedikleri gibi var isen, her şeye kadir, bizi yaratmış isen... Yaşamak her bu cefadan ibaret ise ne için bu zulmü verdin? Facialar seyretmekten lezzet mi alırsın?.. Yetişir, evet yetişir! Dünya ve mahifaya bir son ver ki, halk ettiğin mevcudat birden kurtulsun!.. Neden hasıl olduysa yine ona dönüşsün!.. İlk yaratılışta insan yokmuş... Elbet yeryüzü daha rahattı. Facialar oluşturmayı istedik de mi yarattın?.. Mayasını topraktan alarak özenmiş vücuda getirmişsin, her şeyini bu kadar mükemmel yaratmışsın... hep bunlar dünya elemlerini ziyadesiyle hissettirmek, çektiğini layığıyla anlatmak sonra da yine toprağa dönüştürmek maksadıyla mı yapılmış?... Mutlak dünyada başka bir ömür, bir başka mutluluk olacak! Fakat biz niçin göremiyoruz? ... Gaflet uykusunda mıyız?... Dünya üzerinde ise bize ne için uzak kalıyor... kudretsiz insan... neye, kime esir düşünmez de tabiata karşı durmak ister!... Of! Yalnız tabiata mı ya? İnsan kendi cinsine de esir!.. Hayatını borçlu olduğuna, onu dünyaya getirene, kendi evladına da esir!.. Dine, şeriata, düzene, adetlere de esir! Esir!.. Her şeye esir!.. Bu hal nedir Yarab?... Kurtuluş yok mu?.. Her esaretten kurtulsa hislerini de öldüremez ya?.. Zaruri sevgi bile esaret.."* (Selma Rıza: 1999: 121-123).

Beyrut Amerikan Koleji'nde okuyan; Paris'te üniversitede felsefe eğitimi alan bu genç kız entellektüel görgü ve zekâsıyla diğer kadın karakterlerden farklı kılınır. Meliha yeni toplum düzeninin aydın, eğitimli kadın temsilcisidir. Meliha'yı farklı bir duyarlılıkla romanına taşıyan yazara göre, "eğitim", kadınların kendi durumları hakkında daha net ve akılcı düşünmelerine olanak sağlayacak en etkin araçtır. Aldığı eğitim ile özgürleşen, sorgulayan genç kadın artık umudun, kardeşliğin, eşitliğin ve geleceğin habercisidir.

Selma Rıza, romanın sonunda Meliha aracılığıyla vurguladığı "sevgi" ve kardeşlik kavramlarıyla çağdaş ve evrensel hümanist değerlerin altını çizerek, geleneklerden sıyrılmayı, akla tam özgürlük vermeyi ve kadını insanlığın üyesi

yapma gerekliliğini savunur. Kadınların sessizliğini söze dönüştüren yazarımız, farkındalıklarını ve deneyimlerini ifade etmek adına çıktığı bu yolculukta toplumsal cinsiyetin inşa sürecine olan vurgusuyla çağının çok ötesindeki düşüncelerini bizlere aktarır.

## SONUÇ

Türk edebiyatı, kadın olgusuyla, sancılı bir kültürel arayışın, artan kimlik bilincinin ve özgürlükçü taleplerin dile getirildiği 19. yüzyılda Tanzimat sonrasında tanışır. Kadınların kendi seslerini bulabilmeleri ve o sesin duyulmasını sağlayabilmeleri eril dilin hükmettiği edebiyat geleneği bağlamında oldukça zordur ve kanona ait değerlerin dışında tutulan kadın yazını, hemen her anlamda geçmişte bıraktığımız ve ara sıra "mazinin naif kadın yazarları" olarak andığımız bir kaç isimle sınırlandırılmış, önem verilmeyen diğerleri ise sessizliğe terk edilmiştir.

Aslında bizlere kayda değer bir kadın edebi geleneği teslim etmiş bu kadınlar, yaşadıkları dönemin önemli tanıkları ve günümüz modern Türk kadınının öncü ruhlarıdır. Tüm bu kadınların edebiyat ile kurdukları bağı, varlıklarını ve bu bağı toplumsal alanda görünür kılma isteklerini görmezden gelmek; bir kadın tarihi yazma bilincinde olan yazarlarımızın edebiyat tarihi içinden okuyucuyla yani bizlerle diyalog kurma çabasını ortadan kaldırmaktır.

Sözü edilen kadın yazarlarımızdan biri de Selma Rıza'dır. Yazdığı *Uhuvvet* adlı romanı ile sessizliği söze dönüştüren, bilinçlendirme ve yol gösterme çabalarıyla Osmanlı kadınına yeni bir rol kazandırmaya çalışan yazar, cesurca dönemin kadınlarının sözcülüğünü üstlenmiş, kadın sorununu ve sorgulamalarını gündeme taşımıştır. Fakat ne yazık ki yaşadığı dönemin koşulları içinde gölgede bırakılmış ve unutulmaya terk edilmiştir. Çalışma boyunca yaptığımız bu varoluş yolculuğunda bize düşen görev, öz bilince erişmiş ve geleceğe bir iz bırakabilme arayışı içinde olan aydın bir Osmanlı kadınını, Selma Rıza'yı bir kez daha görünür kılabilmek ve eseri *Uhuvvet*'i yeniden dillendirebilmektir. Kuşkusuz bu bize dayatılan düşüncelerin ötesinde düşünebilme cesaretini verecektir.

## KAYNAKÇA

Adler, Alfred (2009). *İnsanı Tanıma Sanatı.* Çev. Kamuran Şipal. İstanbul: Say Yayınları.

Aytaç, Gürsel (2000). "19. Yüzyıl Sonunda Kadın Hakları". *Cumhuriyet Kitap*, 24 Şubat 2000, Sayı: 523.

Aytaç, Gürsel (2007). "Türk Romanında Feminist Söylem", *Türk Edebiyat Tarihi 4*. Ed. Talat Sait Halman, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 393-393.

Berktay, Fatmagül (2004). "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Feminizm". *Devreden Düşünce Mirası: Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi.* Ed. Mehmet Alkan, Cilt I, İstanbul: İletişim Yayınları, 348-361.

Çakır, Serpil (2013). *Osmanlı Kadın Hareketi.* İstanbul: Metis Kadın Araştırmaları, Metis Yayını.

Göle, Nilüfer (2011). *Modern Mahrem*. İstanbul: Metis Yayınları.

Hazer, Gülsemin (2011). "Selma Rıza'nın Uhuvvet Romanında Kurma Yapı", *Turkish Studies*, 6/3, 875-893.

Kandiyoti, Deniz (2007). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar*. Çev. A. Bora, F. Sayılgan, Ş. Tekeli. İstanbul: Metis Yayınları.

Korkmaz, Ramazan (2007). "Romanda Mekânın Poetiği", Ed. Ayşenur Külahlıoğlu

İslam ve Süer Eker. *Edebiyat ve Dil Yazıları Mustafa Esen'e Armağan*. Ankara, 399-415.
Oktay, Gülçin (2016). "Selma Rıza'nın Uhuvvet Romanında Toplumsal Cinsiyet ve Sınıf Yapıları", *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı,* Bahar S.20, 141-156.
Okur, Jeannette Squires (2003). "Feminist Edebiyat Eleştirisi Açısından Selma Rıza'nın "Uhuvvet" Romanı Üzerine Bir İnceleme*", Folklor/Edebiyat,* 9/36, 155-171.
Özbay, Ferhunde (2012). "Evlerde El Kızları: Cariyeler, Evlatlıklar, Gelinler". *Feminist Tarih Yazımında Sınıf ve Cinsiyet*. İstanbul: İletişim Yayınları, 13-47.
Selma Rıza (1999). *Uhuvvet,* Çev. Nebil Fazıl Alsan, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
Toros, Taha (1994). "İlk Türk Kadın Gazeteci Selma Rıza", *Sky Life*, 130, 60-66.
Uçman, Abdullah (2003). "Selma Rıza'nın Mektupları", *Tarih ve Toplum,* XL (235), 39-43.

# KASTAMONU'DA BİR KÜLTÜR ADAMI: KARAYILAN (Mahir Dağlı)

## (A CULTURAL MAN IN KASTAMONU: KARAYILAN (Mahir Dağlı))

**Sıtkı AKARSU***

**ABSTRACT**

Kastamonu is a city covered with natural beauties of north of Turkey. This beautiful city as explained embracing the forest with the sea, talking of blue and green, the sound of the Karayılan's drums, velvet figure of Sepetçioğlu the essence of the yellow writing of "Cide". Kastamonu is known with folklore, different flavors and cultural wealth, also own name wrote the last century with struggle in the War of Liberation.

Mahir Dağlıoğlu is one of the important names of Kastamonu Folklore. Karayılan is known by his name identified with the games. Mahir Mountain, who was born in 1909, died at age 55. Throughout art life to herself accompanied Hasan Ozturk at clarion. At attended events has become an art man remain on the minds with your figures and movements. He was used as a partner not as an instrument his drum. In 1942 Karayılan who was in the team invited from Kastamonu first discovered 10. on the anniversary of foundation People's Houses in Ankara and invited to festivals in United Kingdom.

Thanks to Karayılan Kastamonu and its culture are introduced, now Kastamonu has become a famous city with drums and games. After himself artists that seen as important carriers of our folklore continues using "Karayılan" nickname. Now is known as Karayılan teams the playing drums-clarion at weddings and similar events in Kastamonu.

Key words: Kastamonu, Culture, Karayılan.

## GİRİŞ

Bir ulusun, bir halkın ya da toplumun yaşam biçimi olarak özetleyebileceğimiz kültür, kuşaktan kuşağa aktarılan bir mirastır. Sürekli değişim ve etkileşim içerisinde olan kültürler birçok alanda ulusal etkileşime maruz kalırlar. Kültür ayrıca bir insan ve toplum teorisi, bir medeniyetin her milletten aldığı özel bir şekil olarak da tanımlanabilir (Emnalar, 1998:646).

Uluslar kendilerine ait olan kültürel unsurları günlük yaşam içerisinde yaşatarak gelecek nesillere aktardığı gibi derleme çalışmaları ile gün yüzüne çıkararak kayıt altına almaktadırlar. Bu bütün uluslarda olduğu gibi ülkemizde de aynı şekilde gerçekleştirilmiş, Cumhuriyet sonrası derleme çalışmaları yoğunlaştırılarak kültürel değerler arşivlenmeye çalışılmıştır.

Kastamonu'ya ait folklor çalışmaları Türkiye'de gerçekleştirilen diğer çalışmalara paraleldir. 1978 yılında Folklor Araştırma dairesince yaptırılmış olan derleme çalışmalarına ek olarak 1982 yılında valilikçe oluşturulan derleme gezisinde Daday, Azdavay, Cide, İnebolu ve Küre'de çalışmalar yapılmıştır. İhsan Ozanoğlu, Ahmet Çakıroğlu, Hakkı Bayraktar (Yorgansız Hakkı Çavuş), Orhan Dağlı, Ahmet Cevdet Yazıcı, Mahir Dağlı (Karayılan), Ahmet Koral gibi saygı değer

* Yrd. Doç. Dr., Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü, Kastamonu.

isimler de Kastamonu folklorunun canlanmasında basılı ve yazılı eserler kazandırılmasında emeği geçen şahsiyetlerdir.

Her yörenin olduğu gibi Kastamonu'nun da zengin folklor yapısına sahip olduğu muhakkaktır. Yıllar önce bu zengin değerleri incelemeye çalışan üstatlar, o dönemlerde kıymetli çalışmalara imza atmışlardır (Erdoğdu, 2008:5). El sanatları, mimari, yemek kültürünün yanı sıra müzik kültürüne ait önemli çalışmaları da kayıt altına almışlardır. Bu değerler hem türküler, hem halk oyunları hem de kullanılan yöresel sazlar olmuştur.

Kastamonu birçok kültürel değerin yanında davul, zurna ve halk oyunları ile de anılan, tanınan şehirlerdendir. Halk oyunlarını daha da ön plana çıkaran ise Kastamonu davulu ve onun mizansenli kullanımı olmuştur. Orta Asya Türklerinin en temel çalgısı olan "Davul" Türk geleneklerinde düğün törenlerinde, sahura kaldırmada, cirit oyunu, at yarışı gibi alanlarda uzun yıllar kullanılmış ve halen kullanılmaktadır. Diğer taraftan davul müjdeli haber, savaş, yangın, güneş ve ay tutulmalarının habercisi olmuştur (Erdoğdu, 2012:5). Şimdi yine ülkemizin birçok yerinde eskisi kadar olmasa da aynı amaçlar için kullanılmaktadır.

Kastamonu'da davul denilince akla hemen "Karayılan" gelir. Adı Mahir Dağlı olan bu kültür adamı, yörede Karayılan lakabı ile anılmış bir davul sanatçısıdır.



1909 yılında Kastamonu Kuzyaka Aşağıyuva köyünde, doğan Mahir Dağlı Mustafa bey ve Hatice hanımın 3 çocuğundan birisidir. Kız kardeşini 10 yaşında, abisini ise 18 yaşında kaybeden Mahir Dağlı, çocukluğunu çileli günler ile geçirmişti. Yalnız 10 yaşlarında davula merak salmıştı. Kendi imkânları ile yaptığı davulunu hayvan otlatırken çalıyor, ağzı ile de melodi eşliği yapmaya çalışıyordu. Mahir Dağlı 'ya verilen Karayılan lakabının, iki kavgayı ayırmaya çalışırken bir tarafa sıkıca sarılıp çekmesinden dolayı ("*Karayılan gibi sarılıp ayırdı*" ifadesi kullanılmıştır) verildiği söylenir. Mahir beyin evliliğinden üç çocuğu olmuş, biri 2,5 yaşında vefat etmiştir. Yaşayan iki çocuğunun isimlerini Yılmaz ve Yıldız koymuştur (Erdoğdu, 2012: 42-43).

Mahir Dağlı, çocukluğunda hayvanları otlatırken sürekli davulunu çalardı. Bir gün yine davul çalarken zurna çalan birisi denk gelir ve kendisine eşlik etmesini ister. İyi olduğunu görünce ona yeni bir davul getirir ve düğünlerde beraber çalmaya başlarlar. Böylece düğün dernek gezerek davulundaki maharetini arttırmış, namını yaymıştı.

23 Ağustos 1925 tarihinde Atatürk'ün Kastamonu'ya gelişinde karşılama ve çarşıya kadar yürüme esnasında Karayılan eşlik etmişti. Davula hâkimiyeti, ritim tutuşu ve çalarken yaptığı gösterilerle göz dolduruyordu. Davulla gösteri yapan ilk davul sanatçısı idi. 1940 yılı sonrası ünü yayılmış, 1942'de Ankara'da Halk

Evlerinin 10. Kuruluş yıl dönümünde Ankara'da yaptığı gösteri ile zirveye çıkmıştı. O günün akşamı Kastamonu ekibi TRT Ankara radyosuna çağrılmıştı. Göz dolduran bir program yapmışlardı (Erdoğdu, 2012: 43-44).

Karayılan artık tanınan ve birçok programa çağrılan bir sanatçı olmuştu. Halk evlerinin kuruluşunun 10. yıl dönümü programından iki ay kadar sonra Karayılan'ı İstanbul'da bir festivale davet etmişlerdi. Orada bir iş teklifi almış, onu kabul etmişti. Teklif edilen iş, İstanbul belediyesinin çay bahçesindeki program yapmasıydı. Ailesini de alıp İstanbul'a yerleşen Mahir Dağlı, 6 ay kadar orada çalışır ve sonrasında birkaç gazino ile anlaşma yapar. Bir müddette oralarda program yapan Karayılan sonrasında Kastamonu'ya geri döner (Erdoğdu, 2012: 48).

Karayılan, davulu sadece bir eşlik sazı olarak kullanmıyordu. Davulu çalarken kendisi de dans ediyor, onu bir gösteriye çeviriyordu. Tokmağı ve çırpıyı(meçük) havaya atıp tutması, davulla birlikte dönmesi ve kafası yere değecek şekilde yere yatarak davul çalması onu meşhur eden hareketleri idi.

Mahir bey, 1955 yılında Yapı kredi bankasının düzenlediği festivallere arka arkaya 3 yıl katılmıştır. O dönemler birkaç gazetede onunla ilgili önemli yazılar yazılmış, haberler yapılmıştı (*Ör: Doğrusöz, 07 Temmuz 1942*). Bundan sonra Karayılan'ın ünü Kastamonu sınırlarını aşmış, düğünlere, festivallere, mahalli gecelere davet almaya başladı. İstanbul, Ankara, İzmir gibi şehirlerdeki şenliklerde Kastamonu adıyla birlikte Karayılan adını da duyurmuştu. Bununla birlikte de Kastamonu davulu meşhur olmuştu.

7 Eylül 1949 yılında Venedik şehrinde yapılacak olan Uluslararası Milli Oyunlar Festivaline Türkiye'de davet edilmişti. Muzaffer Sarısözen eşliğinde gidecek ekipte Kastamonu davul-zurna ekibi de bu programa katılacaktı. Türkiye bu programa katılmış ve Muzaffer Sarısözen'in naklettiklerine göre seyircileri de çok etkilemişti. 9 kişilik ekipte 7 Erzurum dadaşı ve 2 de Kastamonu yiğidi vardı.


Venedik Festivalinden notlar

**Ekibimiz büyük ilgi topladı**

Fransa'da yapılan milletlerarası Briaritz festivaline yine Türkiye de katılmıştı. Giden 9 kişilik Türk ekibi büyük başarılar kazanmıştı. Briaritz'de çıkan bir gazetede Karayılan ile ilgili olarak "*Sihirli Davul*" başlığı atılmıştı.



Ardı arkası kesilmeyen programlara katılan Karayılan İtalya, Fransa, Paris ve Venedik'ten sonra 1954 yılında Almanya'da yapılan Dünya Halk oyunları

festivaline katılmıştı. Yine ekipte Erzurum bar ekibi ile davulcu Karayılan, zurnacı Mümtaz Ardıç vardı. Yine 1954 yılında İstanbul'da yapılan halk oyunları yarışmalarında Kastamonu ekibi 2.'lik almış, Karayılan da altın madalya kazanmıştı.

1958 yılında Amerika'da ünlü bir moda firması yapacağı Türk Modası ürünlerinin tanıtımına Karayılan'ı da davet etmişti. 08 Ocak 1958'de Newyork Plaza Otelde gerçekleştirilen etkinlikte Karayılan yine gösterisini en iyi şekilde yapmıştı.

Karayılan1961'de Fransa Nice'de uluslararası bir şenliğe katıldıktan sonra artık bu tür etkinliklerden uzak kalacağından habersizdi. Çünkü 1962 yılında artık rahatsızlanmıştı, hastaydı. Ankara'da yapılan Kastamonu gecesinde davulunu çalamamış, sadece kıyafetlerini giyinip izleyebilmişti. Ardından 1963 yılında Almanya'da yapılacak olan Milletler arası milli oyunlar festivaline katılmış, fakat oynayamamıştı. Ama onun yerine davulda yetiştirmiş olduğu Ahlat Köylü Kara Mehmet ile zurnada Hasan Öztürk programda yer almıştı. Karayılan Almanya'da kalp rahatsızlığından dolayı hastaneye yatırılmıştı.

1964 yılında Mahir Dağlı, bir süreden beri devlet hastanesinde yatmaktaydı. Sonrasında evinde dinlenmeye devam etti. Arada bir onu ziyarete gelirlerdi. Fakat bedeni güçten düşmüş, maddi durumu zayıflamıştı. Son zamanlarında zorluklar çekiyordu.



3 Ekim 1964 yılında Karayılan vefat etmişti. Kalp krizi sonucu merhum olan Karayılan, aile kabristanına gömüldü. Kendi mütevazı fakat şöhreti dünyaya ulaşmış bir kültür adamı idi.

**SONUÇ**

Kastamonu Karadeniz bölgesinin batısında yer almasına rağmen Karadeniz kültüründen farklı bir kültüre sahiptir. Fındık yerine sarımsak yetiştirir; kemençe yerine davul zurna çalar. Bu farklı yapıdaki kültürü onu Karadeniz'den ayırır. İç Anadolu ile bağı biraz daha sıkıdır diyebiliriz. Bu yöredeki kültürün önemli isimleri vardır ve onlardan birisi de elbette Karayılan'dır.

Karayılan, yüzyılların biriktirdiği bir kültüre sahip olan Türk milletinin önemli kültürel değerlerinden ve folklorun vazgeçilmezlerinden olan davulu, ülke aşırı topraklara tanıtmış, bu köklü ulusu oralarda onurlandırmıştır. Bunları yaparken de çıkarları doğrultusunda isteklerde bulunmamıştır. Kültür, taşıyıcıları ile kıymetlenir. O da önemli bir kültür taşıyıcısı, önemli bir kültür şahsiyeti idi. Rahmetle anıyoruz.

Bu çalışmanın gerçekleştirilmesinde bütün kaynaklarını esirgemeyen çok kıymetli büyüğümüz, eğitimci ve kültür nişanesi olan Ata Erdoğdu hocama şükranlarımı sunuyor, ellerinden öpüyorum.

**KAYNAKÇA**

Emnalar, A. (1998). "Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı". Ege Üniversitesi Basımevi. İzmir.

Erdoğdu, A. (2008). Kastamonu Folkloru 1. Kastamonu: Detay Kırtasiye.

Erdoğdu, A.

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

*Oturum Başkanları (Session Moderators):*

**Prof. Dr. H. Feriha AKPINARLI-Yrd. Doç. Dr. (Assist. Prof. Dr.) Nalan OKAN AKIN**

# TÜRK SİNEMASI'NDA KORE SAVAŞI'NI KONU ALAN FİLMLERDE İDEOLOJİ VE ÖZNE

## (IDEOLOGY AND SUBJECT IN THE TURKISH CINEMA: ANALYSIS OF THE MOVIES ABOUT THE KOREAN WAR)

**Mehmet IŞIK***
**Emrah ÖZDEMİR****

**ABSTRACT**

Korean War is a breaking point for Turkish political life and foreign affairs, because it was the first war participated by the new Republic since the İndependence War and due to its role in this war Turkey could be accepted as a NATO member. In contrast to this importance, the Turkish Cinema did not pay adequate attention to the Korean War. There are only eight movies related to the Korean War most of which were directed after the deployment of Turkish soldiers to Korea in 1950. The aim of this paper is to illustrate the reflections of Korean War in Turkish Cinema and how it was aesthetized through the movies. In this context, themes presenting the concept of war were analysed through the semiotic and discourse analyses of the movies *Kore'de Türk Süngüsü* (1951), *Kore'den Geliyorum* (1951), *Yurda Dönüş* (1952), *Şimal Yıldızı* (1954), *Ezo Gelin* (1968), *Ezo Gelin* (1973), *Esir* (1983). As a result of the analysis, it was found that there is a nationalist discourse having a grift relationship with militarism; the reason for the participation of Turkey was illustrated as a support for the World Peace; the Independence War and quotes from Mustafa Kemal Atatürk were used widely; and gender roles were used as a call for recruitment.

## GİRİŞ

Savaş, iki ya da daha fazla grup arasında ekonomik kaynaklar, toprak, kültürel farklılıklar ve politik anlaşmazlıklar gibi farklı sebepler yüzünden ortaya çıkan uzun süreli silahlı çatışma olarak tanımlanabilmektedir. İlk çağlardan imparatorluklara, ulus-devletlerin doğuşundan günümüz dünyasına değin savaş, toplumların ve devletlerin yaşadığı trajik ve doğal bir gerçeklik olmuştur. Hedefe giden yolda son çare olarak görülmesi gereken savaş, kimi zaman değer ve inançları korumada, kimi zamansa zenginlik ve şöhreti kazanmada bir anahtar olarak algılanmıştır (Eker, 2015: 33). Kullanılan silahlar ve sebepler değişim göstermekle birlikte toplumları derinden etkileyen, sarsan ve etkileri uzun yıllar geçmeyen travmalara sebep olan bir olgu olarak savaş, yarattığı duygusal etki ve ardında bıraktığı trajedi nedeniyle akademik ve politik alanlarda olduğu kadar sanatsal alanda da geniş bir yere sahip olmuştur.

Böylesi önemli bir olguya en genç sanat dalı olarak kabul edilen sinemanın da ilgi göstermemesi beklenemez. Nitekim savaş filmleri, sinemanın doğuşundan birkaç yıl sonrasında 1898 yılında ilk olarak görünmeye başlamıştır. Bu dönemdeki

*Doç. Dr, Batman Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü, Batman.
**Dr,, Araştırmacı, Swansea University, Wales, UK.

ilk filmler genel itibariyle İspanya-Amerika Savaşını konu edinmektedir (Eberwein, 2009). Bu filmler, gerek duygusal gerekse siyasi olarak savaş gibi trajik bir tecrübeyi anlamlandırmaya çalışan büyük bir seyirci kitlesini sinemaya çekmeyi başarmıştır. Bu özelikleri ile savaş filmleri, sinemanın en gözde türlerinden birisi olmuş, sadece ikinci dünya savaşı üzerine çok sayıda film yapılmıştır (Yılmaz, 1990:16). Amerika'nın II. Dünya Savaşı'nda yer alması, Vietnam Savaşı ve birçok yerel savaşa katılması Amerikan toplumunu etkilediği kadar Hollywood sinemasını da etkilemiş ve savaş üzerine saysız film üretmiştir (Yılmaz, 1990:2). Günümüzde de savaş ve yerel çatışmaların arması savaşın sinemadaki popülaritesini artırmaktadır.

Savaş filmleri, ortaya çıktıkları dönemde savaş hakkında halkı bilgilendirmenin yanında savaşın desteklenmesi ve insan kaynağının devam ettirilebilmesi gibi propaganda faaliyetlerinin bir aracı olarak kullanılmıştır. Günümüz sinemasında da devletlerin politik amaçları doğrultusunda nihai zafer için yaşanması gereken trajik bir gerçek ya da kutsal bir adanmışlık olduğu fikri işlenmekte ve savaş cazip bir şeymiş gibi göstermek uğruna estetize edilmektedir (Yılmaz, 1990:17). Bu anlamda; *askeri inanç, değer ve davranışları toplumsal yaşama adapte etme, onları övme (glorification) ve biricik referans haline getirme çabası* şeklinde tanımlanabilen militarizm, bu tür savaş filmlerini anlamlandırmada kapsamlı bir analiz çerçevesi sunmaktadır (Sjoberg ve Via, 2010:7).

Türk Sineması da diğer ülke sinemaları gibi savaş konusuna ilk yıllarından itibaren ilgi göstermiştir. Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte Ulusal Kurtuluş Savaşı ardından da Türk tarihinde yaşanan ya da yaşandığı kurgulanan savaşlar ile Kore Savaşı ve Kıbrıs Barış Harekâtı'nı konu alan birçok savaş filmi çekilmiştir. Bu anlamda Osmanlı dönemi ve öncesi kahramanlık destanları, Balkan ve Çanakkale Savaşları gibi konular da Türk sinemasında sıklıkla işlenen konulardan olagelmiştir. Bu çalışmada amaç, savaş olgusunun Türk Sineması'na nasıl yansıdığını Türkiye'nin Cumhuriyet ilan edildikten sonra katıldığı ilk savaş olan Kore Savaşını konu alan filmler üzerinden göstermektir. Bu kapsamda; savaş olgusunun hangi temalar çerçevesinde sunulduğu *Kore'de Türk Süngüsü* (1951), *Kore'den Geliyorum* (1951), *Yurda Dönüş* (1952), *Zafer Güneşi* (1953), *Şimal Yıldızı* (1954), *Ezo Gelin* (1968), *Ezo Gelin* (1973), *Esir* (1983) filmlerinin söylemsel ve göstergebilimsel analizi ile ortaya konulacaktır.

Kore Savaşı, Cumhuriyetin ilanından beri Türkiye'nin katıldığı ilk savaş olmasının yanında dönemin siyasal atmosferinin anlaşılabilmesi açısından da büyük önem taşır (Yılmaz, 2013:115). Türkiye, hükümet politikaları uyarınca o zamana kadar "kendi sınırları dışında" herhangi bir askeri harekâta veya müdahaleye katılımda çekimser kalmıştır. Süre gelenin aksine aktif ve dinamik bir dış politika izleyen Menderes Hükümeti açısından Kore'ye Türk askerlerini gönderme kararı oldukça riskli bir karardı. Bu bakımdan batı ekseninde olma kararı alan Türkiye'nin batılı ülkeler için ortak düşman ilan edilen "kızıl tehlike"ye karşı ortak mücadelede saf tutması yeni seçilmiş Menderes Hükümetince alınan "radikal" bir karardı (Bağcı, 2001:20).

## YÖNTEM

Bu çalışmada amaç Türk siyasi hayatında önemli bir kırılma noktası oluşturan Kore Savaşı'nın Türk sinemasına nasıl yansıdığı ve savaşa yönelik ideolojik üretiminin nasıl gerçekleştirildiğini, Kore Savaşı'nı konu alan filmler

üzerinden ortaya koymaktır. Bu kapsamda Kore Savaşı'nı konu alan kurmaca filmler *Kore'de Türk Süngüsü* (1951), *Yurda Dönüş* (1952), *Zafer Güneşi* (1953) *Şimal Yıldızı* (1954), *Ezo Gelin* (1968), *Ezo Gelin* (1973) ve *Esir* (1983) filmleri araştırma evrenine dahil edilmiş; belgesel türündeki filmler *Kore Gazileri* (1951), *Mehmetçik Kore'de* (1952), *Şimal Yıldızı: Son Kore Gazileri* (2010), *Unutulan Savaş: Kore Savaşı*, (2010) ile ulaşılamayan dört kurmaca film *Kore'de Türk Kahramanları* (1951), *Kore'den Geliyorum* (1951), *Dokunulmaz Bu Aslana* (1952), *Ağlayan Gelin* (1957) araştırma evrenine dışında bırakılmıştır.

Araştırma boyunca söz konusu filmlerin söylemsel ve göstergebilimsel çözümlemesi gerçekleştirilmiştir. Oluşturulan çözümleme çerçevesi içerisinde Kore Savaşı'na katılan tarafların nasıl konumlandırıldığı, hangi ifade ve görüntülerin neyin yerini tuttuğu, karşıtlıkların nasıl kurulduğu ve öznelere nasıl seslenildiği ortaya konulmuştur. Bu bağlamda çalışma boyunca Kore Savaşı'nı konu alan filmlerde; savaşa yönelik neden sonuç bağlantıları, bu filmlerde geliştirilen temalar, kadın ve erkek karakterlerin genel özellikleri, bu karakterler üzerinden inşa edilen söylemler, toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl belirlendiği, savaşın taraflarının birbiri karşısında nasıl konumlandırıldığı, hangi anlamlar nasıl inşa edildiği ve öznelere nasıl seslenildiği üzerinde durulacaktır.

## BULGULAR

Yapılan çözümlemeler sonucunda, Kore Savaşı'nı konu alan filmlerde, Türkiye'nin kendisinden çok uzak bir coğrafyada yaşanan savaşa katılmasının gerekliliği konusunda seyirciyi ikna etmeyi amaçlayan oldukça milliyetçi ve militarist bir ideolojinin hâkim olduğu, dolayısıyla bu filmlerin birer ideolojik aygıt olarak iş gördüğü bulgulanmıştır. Bu filmlerin ideolojik aygıtlar olarak iş gördüğünü sergilemek için araştırma evrenine dahil edilen filmlerin ideolojik çözümlemesi iki çözümleyici kategori aracılığıyla bütünlüklü bir şekilde gerçekleştirilmiştir (Dursun, 2001:152).

### Filmlerin Anlatısal Özellikleri

Yapılan analiz sonucunda araştırma evrenine dahil edilen *Kore'de Türk Süngüsü* (1951), *Yurda Dönüş* (1952), *Zafer Güneşi* (1953) *Şimal Yıldızı* (1954), *Ezo Gelin* (1968), *Ezo Gelin* (1973) ve *Esir* (1983) filmlerinin ilki dışındakilerin tamamının birbirine benzeyen bir anlatı yapısına sahip olduğu, olay örgüsünün merkezinde savaşa giden bir eş ya da nişanlı ile onun savaşa gitmesiyle başka erkeklerin hedefi haline gelen ya da erkek kahramana gönlünü kaptırarak savaş sırasında ona çeşitli şekillerde yardım eden kadın kahramanlar bulunduğu bulgulanmıştır. İlk film *Kore'de Türk Süngüsü* (1951) ise Türk askerlerinin Kore'ye gidiş yolculuğu ve oradaki yaşamı üzerine odaklandığından diğer filmlerden oldukça farklı bir anlatı yapısına sahiptir ve bir kurmaca filmden çok belgesel türündeki filmlere benzemektedir.

Film anlatılarındaki en belirgin ortak özellik, Türkiye'nin Birleşmiş Milletlerin bir parçası olarak dünya barışına katkıda bulunmak amacıyla Kore Savaşı'na katıldığının vurgulanmasıdır. Nitekim *Yurda Dönüş* ve *Ezo Gelin* dışındaki filmlerin özellikle ilk dakikalarında, bir dış ses kullanılarak, bir yandan Türk milletinin ve askerinin kahramanlığı övülürken diğer yandan da Kore Savaşı'nın nedenleri ve Türkiye'nin savaşa katılma gerekçeleri uzun uzun anlatılmaktadır. Barışa vurgu yapan dış sesin savaş sahneleri ve ağır silahlar görüntüleri eşliğinde verilmesi

çelişkili bir anlatıma sebep olmaktadır. Propagandif yönü açıkça belli olan söz konusu savaş sahneleri ve belgesel görüntüler; *Kore'de Türk Süngüsü* (1951), *Zafer Güneşi* (1953), *Şimal Yıldızı* (1954) ve *Esir'de* (1983) film başlar başlamaz ekrana gelir. Bu strateji ile seyircinin, az sonra izleyeceklerinin kurgudan çok gerçek olduğunu düşünmesi sağlanmaya çalışılır.

Filmlerin bir diğer ortak özellik yaşanan iletişim kazalarıdır. Yurda Dönüş ve Ezo Gelin filmlerinde Kore Savaşı'na gönüllü katılan ana kahramanların gerçekte şehit olmadıkları halde şehit haberinin gelmesi ile birçok felaketin yaşanır; hatta *Ezo Gelin*'lerde erkek kahramanın eşi canına kıyar. 1950'ler Türkiye'sinde iletişim araçlarının sınırlılığı göz önüne alındığında böylesi olayların yaşanması doğal görünmektedir. Okuma yazma oranının hala düşük olduğu, telefon ve televizyonun yaygınlaşmadığı bu dönemde, en önemli kitle iletişim aracı radyodur. Nitekim bütün filmlerde haberler radyodan takip edilir ve radyo, insanların bir araya geldiği kahvehane gibi mekânlarda başköşede yer alır.

Kurtuluş Savaşı sırasında bu üstün meziyetlerini tüm dünyaya gösteren ve dost, düşman tüm milletlerin saygısını kazanan Türkiye, bu savaştan sonra herhangi bir savaşa katılmadığından bu üstün meziyetlerini bir daha sergileme imkânı da bulamamıştır. Dönemin Kore Savaşı Türkiye'ye, yavaş yavaş unutulmaya yüz tutan Türk cesaretini ve kahramanlığını bir kez daha tüm dünyaya hatırlatma imkânını vermiştir. Bunun sinemadaki yansıması da *Ezo Gelin* de dahil tüm filmlerde Türk askerinin Kore'de gösterdiği cesaret ve kahramanlıkla tüm dünyanın saygısını kazandığının sık sık ifade edilmesi şeklinde olmuştur.

Filmlerin tamamında süngü, Türk askerinin cesaret ve kahramanlığının bir sembolü olarak belirir ve bu üstün özelliklerin Kore'de bir kez daha tüm dünyaya gösterildiği "Türk süngüsü, Kore'de tekrar parladı" şeklindeki eğretileme ile ifade edilir. Sürekli olarak Türk askerinin yaptığı süngü hücumları hakkında bilgiler verilir.

Kurtuluş Savaşı yıllarında gösterilen fedakârlık ve kahramanlıklara vurgu yapılması da filmlerin ortak anlatı özellikleri arasındadır. *Ezo Gelin* dışındaki bütün filmlerde Kurtuluş Savaşı'na ilişkin bilgiler verilir ve bu savaş sırasında Türk Milletinin gösterdiği kahramanlıklar övülür. Ayrıca Atatürk'ün "Yurtta Sulh, Cihanda Sulh" sözüne göndermelerde bulunulur. Çelişkili bir şekilde bir yandan Türk milletinin kahramanlığı ve savaşçılığı övülürken öte yandan barışsever olduğu ve dünya barışına büyük katkılar yaptığı ifade edilir.

*Kore'de Türk Süngüsü* (1951), dışındaki filmlerde savaşa ilişkin görüntüler sanki sonradan filme eklenmiş gibi görünür. Propaganda amacıyla filme yerleştirildiği izlenimi yaratan bu belgesel görüntülerle seyirciler, anlatılanların gerçek olduğuna ikna edilmeye çabalanır. Söz konusu belgesel nitelikli görüntülerin dışında sıcak çatışma sahnelerine neredeyse hiç yer verilmez.

**Göstergebilimsel Çözümleme**

Çalışmanın bu bölümünde seçilen filmlerde hangi anlamların nasıl inşa edildiği göstergebilimsel çözümlemenin getirdiği açıklamalarla ortaya konulacaktır.

İlk olarak *Ezo Gelin* dışındaki filmlerin tamamında tank, top, obüs, savaş gemisi ve uçaklar gibi ağır silahlar ile cephede mücadele eden askerlerin dinlenme, tahkimat yapma, hatta karşıt kuvvetlere ateş etme görüntülerine yer verildiği görülmüştür. Bu görüntülere savaşın haklılığına, barışın önemine, Komünizm'in kötülüklerine ve Türk milletinin kahramanlığına ilişkin bilgiler veren bir dış sesin eşlik etmesi ilginçtir. Bu yolla barış ile silah ve askeri kuvvetler gibi militarist olgular

arasındaki uzlaşmaz çelişkinin dış ses aracılığıyla bastırılmaya çalışıldığı değerlendirilmektedir.

Filmlerde Türk askerleri oldukça iyi giyimli, dinamik, mutlu, moralli görünür. *Kore'de Türk Süngüsü*'nde askerler bazen bir cümbüş bazen bir saz eşliğinde toplu halde Türk kahramanlığını ve Mehmetçiği öven Türküler söyler, davul zurna eşliğinde çeşitli halk oyunları oynar, halay çeker (Bknz. Görüntü-1). Bu sırada bazı erlerin mektup yazmakta bazılarının ise mektup okumakta olduğu görünür. Benzer şekilde *Şimal Yıldızı* filminde de askerlerin *Yandım Çavuş, Hem Okudum Hem Yazdım*, *Telgrafın Telleri* türkülerini söylediği (Görüntü-2) bulgulanmıştır. Bu yolla sakatlık ve ölüm gibi önemli risklerle dolu bir etkinlik olan savaş, eğlenceli bir etkinlik şeklinde sunularak genç gönüllü adayları için cazip hale getirilir.

Tüm Türk halkının Kore'de savaşan askerlerin yanında olduğu onları canı gönülden desteklediği de filmlerde çeşitli görsellerle ifade edilir. Hem Kore'ye asker gönderme görüntülerindeki bayram havasıyla (Görüntü-3) hem de sonrasında askerlere gönderilen bayrak vb. hediyelerle bu destek kuşku götürmez şekilde açığa vurulur. Örneğin, Kore'de Türk Süngüsü filminde topçu birliklerinin atışları gösterildikten sonra komutan erlere "İşte anayurttan gelen en büyük selam" diyerek yanında "beraberiz" yazan bir Türk bayrağı getirir. Bütün askerler bayrağı öper (Görüntü-4).

Savaş sahnelerine yer verilen filmlerin tamamında Türk askerleri sürekli taarruz eder şekilde görünürken, düşman konumundaki Koreliler ya savunmadadır ya da geri çekilmektedir. Kore askerlerinin vurulma sahnelerine daha sık yer verilirken Türk askerlerinin vurulması seyrektir ve genellikle yaraları görünmez.

Tahsin Yazıcı başta olmak üzere üst rütbeli komutanların askerlerin arasında, sürekli onlarla birlikte görünmesi de dikkat çekicidir. Filmlerde bu tür görüntülere sıklıkla yer verilerek bir yandan zorunlu askerlik hizmeti sebebiyle silahaltına alınan genç Mehmetçiklerin ailelerine çocuklarının komutanlarının gözetiminde emin ellerde olduğu diğer yandan da asker kişiler arasındaki rütbe farkının ürkülecek ölçüde büyük bir fark olmadığı mesajı verilir. Bununla birlikte üst rütbeli komutanlar, erlerden farklı olarak genellikle ellerinde dürbünlerle uzaklara bakarken (Görüntü-6) ve işaretle komut verirken gösterilerek, komutanın profesyonel ellerde olduğu, dolayısıyla askerlerin emniyette olduğu vurgulanır. Komutanların dürbünlü olarak çekilen fotoğraflarıyla Ulu Önder Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün katıldığı savaşlar sırasında çektirdiği fotoğraflarla benzerliği dikkat çekicidir.

Kore'de Türk Süngüsü ve Şimal Kuzey Kore askerlerinin miğferlerini çalılar ile kamufle etmiş (Görüntü-5) ya da bir yerlere gizlenerek üzerlerini çalı, ot, ağ ya da çalılarla kapatmış şekilde savaştığı görünür. Bu yolla Komünist Korelilerin korkaklığına ve hilekârlığına göndermede bulunulur. Bu göndermede bulunulurken Çinlilerin tarih boyunca devam eden Türklerle olan mücadelelerinde her zaman hile yapan taraf olduğu mitinden yararlanılarak Çinlilerin hile yapma özelliğinin onların müttefiki durumundaki Kuzey Korelilere aktarıldığı değerlendirilmektedir.

Film boyunca Türkiye, ABD, Kuzey Kore bayrakları kendi milletlerinin, ejderhalı flamalar Çin'in, Buda heykeli putperestlerin, zırhlı silahlar gelişmişliğin, haritalar ait oldukları ülkelerin, yünlü şapkalar Komünistlerin, işkenceye dayanma erkekliğin, dans eden çıplak kadınlar ahlaki yozlaşmışlığın, üniformaların sağ omuzundaki KORE yazısı ve Türk Bayrağı o askerin Kore Savaşı'na katıldığının göstergesi olarak kullanılmıştır.

## SONUÇ

Kore Savaşı, Türk askeri ve siyasi tarihinde olduğu kadar Türk sineması açısından da önemli köşe taşlarından birisidir. İncelenen filmlerde, doğrudan bir tehdit olmamasına karşın anavatandan çok uzakta yaşanan bir savaşta yer almanın gerekliliği konusunda seyirciyi ikna etmeyi amaçlayan milliyetçi ve militarist bir ideolojinin işlendiği görülmektedir. Dönemin hükümeti tarafından izlenen dış politika ve alınan siyasi karaların büyük ölçüde sinema filmleri tarafından desteklendiği gözlemlenmektedir.

Oldukça güçlü bir milliyetçi söylemin hâkim olduğu, savaş konusunda toplumsal uzlaşının inşa edilmesinde ideolojik birer araç olarak tasarlanan filmler içerisinde Kore savaşının sebeplerini ve Türkiye'nin Kore'ye asker gönderme kararını sorgulayana rastlanmamıştır. Filmlerin tamamında BM'nin Kore'ye müdahalesi ve Türkiye'nin savaşa asker göndermesini sorgulanmaksızın haklı görünmektedir. Kuzey Kore karşısında birlik olmuş Batı medeniyetini temsil eden BM, savaşı meşrulaştırmanın bir aracı olarak gösterilmiş, Batı uygarlığının bir parçası olan Türkiye'nin bu savaşta yer alması doğal bir görev olarak kabul edilmiştir. Diğerlerinden farklı olarak Ezo Gelin filmlerinde Kore Savaşının ortaya çıkardığı bir dram, doğrudan olmasa da töre, gelenek ve toplumsal cinsiyet açısından bir eleştiri olarak değerlendirilebilir.

Eleştirel ve realist bakış açısında sahip sinema filmlerinin aksine incelenen filmlerde savaşın trajik yönüne, parçalanmış asker görüntüleri gibi çarpıcı ve dramatik görüntülere bu filmlerde rastlanmamaktadır. Bu durumun sebebi, görsel efekt teknolojisinin gelişmemiş olmasının ötesinde savaşa katılımı destekleyen ideolojik bir tutum içerisinde bulunulması olarak değerlendirilebilir. Bu tutum meşru ve insani bir amaç taşıdığı savunulan bu savaşta yer almak için gençlerin ve ailelerinin cesaretlendirilmesi filmlerin önemli amaçları arasında olduğunun bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

## KAYNAKÇA

Bağcı, Hüseyin (2001). *Türk Dış Politikasında 1950'li Yıllar*, Ankara: METU Yayınları.

Dursun, Çiler (2001). *Televizyon Haberlerinde İdeoloji*, Ankara: İmge Y.

Eberwein, Robert (2009). *The Hollywood War Film*, Wiley-Blackwell.

Eker, Sami (2015). Savaş Olgusunun Dönüşümü: Yeni Savaşlar ve Suriye Krizi Örneği, *Türkiye Ortadoğu Çalışmaları Dergisi*, 2 (1), ss.31-66

Laura Sjoberg ve Sandra Via (2010). *Gender, War, and Militarism: Feminist Perspectives*, California: ABC-CLIO

Türk, İbrahim (2001). *Halit Refiğ Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi

Yılmaz, Tebessüm (2013). Bir "Aşkınlık" Anlatısı Olarak, Şimal Yıldızı, (Ed.) Nurseli Yeşim Sünbüloğlu, *Erkek Millet Asker Millet: Türkiye'de Militarizm, Milliyetçilik, Erkek(lik)ler,* (115-141), İstanbul: İletişim Y.

Yılmaz, Ertan (1990). *Amerikan Sinemasında Savaş ve Vietnam Filmleri*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi.

# FATİH AKIN SİNEMASINDA TÜRK KÜLTÜRÜNÜN YANSIMA BİÇİMLERİ

# (WAYS OF REFLECTION OF TURKISH CULTURE IN FATİH AKIN'S CINEMA)

**Funda MASDAR KARA***

**ABSTRACT**

In addition to being a branch of art reflecting the social structure in the best way from all its parts, realising the intercommunal communication in terms of culture and the process of reciprocal recognition and understanding of different cultural structures in the fastest and in the most efficient way, Cinema is also an important cultural tool. Culture is the whole of the material and moral values of a society. Because of its subject and social effects cinema is a part of culture on one hand and also it is the carrier of culture because of its affected vast masses on the other hand.

German film director of Turkish origin Fatih Akın is a successful director presenting to the watchers the synthesis of Turkish-German culture. By the help of being personally an immigrant he employs the codes of Turkish Culture realistically and impressively while presenting the individuals torn apart between two cultures in his films. While he performs the function of sustaining and carrying to future Turkish culture with Turkish characters positioned in his films, with used places, music, spoken language and traditions on one hand he carries our culture to the universal platform and publicises it on the other hand.

In this study the examples selected from among the films of Fatih Akın's Cinema will be decoded with the content analysis method and Turkish Cultural Codes and their reflections in his films will be handled in the light of verbal and written data produced about the director and his films.

## GİRİŞ

Sinema, toplumsal yapıyı tüm yönleriyle en iyi yansıtan, kültürel anlamda toplumlararası iletişimi ve farklı kültürel yapıların birbirlerini tanıma ve anlama sürecini en verimli ve en hızlı şekilde gerçekleştiren bir sanat dalı olmakla beraber önemli bir kültürel araçtır da. Kültür; içinde yaşanılan toplumun maddi ve manevi tüm değerleridir. Geçmişten günümüze, günümüzden geleceğe aktarılmak suretiyle süreklilik arz eden bir toplumsal süreçtir. Sinema gerek konusu ve toplumsal etkisi bakımından kültürün bir parçası gerekse etkilediği geniş kitleler sebebiyle kültürün taşıyıcısıdır. Sinema, tarihinin ilk yıllarından itibaren kültürel bir propaganda aracı olarak kullanılmış özellikle küreselleşen dünyada bu işlev başta Hollywood sinemasında olmak üzere yaygınlaşmıştır. Sinemada toplumun beğenisini kazanmak ve insanların dikkatini çekebilmek amacıyla kültürel kodlara yoğun bir şekilde yer verilmektedir. Bu nedenle sinema filmleri farklı kültürlerin birbirini tanıması, anlaması ve önyargıların azaltılması noktasında kültürlerarası iletişimi destekleyen önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca sinema, kitleleri etkileyerek bir kültür modelinin dünyaya pazarlanmasını sağlayan en büyük araçtır (Çetin Özkan, 2014: 342).

* Yrd. Doç. Dr., Batman Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-TV Bölümü, Batman.

Sinema kitleler tarafından kabul edilen genel inanışa göre bir eğlence aracıdır. Ancak düzenlenen festivaller, verilen ödüller, başka ülkelerde düzenlenen film haftaları ile aynı zamanda bir kültür taşıyıcısıdır. Ulus sınırlarını aşabilen bir sinema, ait olduğu ülkenin de bir temsilcisi olacaktır. Belki de kültürel kimliğin sinema yolu ile korunmasına hizmet edecektir. Bu durum sinemanın kültürel bir öğe olarak varlığını daha önemli kılmaktadır. Modern toplumlarda sinema, ideolojileri tek başına üreten konumunda olmasa da ideolojiyi yaymak anlamında önemli rol oynar. Sinemanın, kültürü tanıtma ve geniş kitlelere yayma konusundaki önemi bu noktada kendini göstermektedir (Çetin Özkan, 2014: 348).

Türk sineması da tarihi boyunca bu anlamda Türk kültürünün hem yansıtıcısı, hem taşıyıcısı hem de önemli bir unsuru olmayı başarmıştır. Türk asıllı Alman yönetmen Fatih Akın filmlerinde Türk-Alman kültürünü sentezleyerek izleyiciye sunan başarılı bir yönetmendir. Kendisinin de göçmen olmasının etkisiyle filmlerinde iki kültür arasında sıkışan bireyleri başarılı bir şekilde sunarken özellikle Türk kültürüne ait kodları gerçekçi ve etkileyici bir biçimde kullanır. Fatih Akın, filmlerinde konumlandırdığı Türk karakterler, kullandığı mekânlar, müzikler, konuşulan dil ve gelenek göreneklerle bir taraftan Türk kültürünü yaşatma ve geleceğe taşıma işlevini gerçekleştirirken diğer taraftan da kültürümüzü evrensel bir alana tanıtmış ve taşımış olur.

**Fatih Akın ve Aksanlı Sinema**

Fatih Akın 1973 yılında Hamburg'da doğan Türk asıllı Alman yönetmendir. 1960'lı yıllarda Almanya'nın işgücü talebiyle Türkiye'den Almanya'ya doğru başlayan işçi göçü zamanla bu işçilerin ailelerini de yanlarına almalarıyla Almanya'da kalabalık bir Türk nüfusu oluşturmuştur. İlk göç eden kuşağın ciddi uyum problemleri yaşadığı Almanya'da doğan ve büyüyen ikinci ve üçüncü kuşak bir taraftan ailelerinden gelen Türk kültürünü diğer taraftan doğup büyüdükleri Almanya'nın kültürünü almışlardır. Özellikle aldıkları eğitim ve Almancayı öğrenmenin yarattığı sonuçla bu kuşaklar göçmenden ziyade iki kültürü de taşıyan Türk-Almanlar olarak Almanya'da yeni bir nüfus oluşturmuşlardır. Birçoğu üniversite eğitimi de almış olmanın avantajıyla artık bir taraflarının da ait olduğu bu ülkede kültür sanat alanlarında da üretimlerde bulunmuşlardır. Kendilerinden önceki kuşaktan farklı olarak bu kuşağın sinemaları da Almanya'ya sıkışmış yabancıların çilelerinden ziyade çok kültürlü yaşamlarını konu edinir. *Hamburg Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Görsel İletişim Bölümü* mezunu olan yönetmen filmlerinde iki kültür arasında kalmış insanların hayatlarına ayna tutarak, Türklerle Almanların arasındaki ilişkileri anlatır. Toplumsaldan çok bireysel öyküleri sinemalaştıran bir yönetmen olarak ele alınan Fatih Akın, melez kimliği sayesinde de ulusal sınırlılıklardan sıyrılıp sanatta daha farklı ve özgür yaratılarda bulunmakta, bir başka deyişle iki dili kullanarak üçüncü ve farklı bir dil yaratmaktadır. "iki kültürlü bir yönetmen" olarak tanımlanan Fatih Akın'ın çalışmaları bu çok kültürlülük ortamını nasıl ele aldığı ve yansıttığı açısından önem taşımaktadır (Çetin Özkan, 2014: 346).

Kendisini her iki kültüre de ait hisseden Fatih Akın'ın sinema dili kendisi gibi Almanya'da yaşayan diğer Türk yönetmenlerin filmleriyle benzer özelliklere sahiptir. Almanya'daki Türk yönetmenler filmlerinde bildik anlamda bir etnik sinemayı değil daha çok iki kültürlü bir sinemayı temsil ederler. Bu anlamda Fatih Akın sinemasının da temel unsurlarını melezlik ve karışım oluşturur. (Kılıç, 2011: 158)

Buradaki melezlik sınıfsal bir farklılıktan ziyade farklılıkların biraradalığını olumlayan evrensel bir söyleme dönüşür.

Farklı tarihsel, toplumsal ya da siyasal nedenlerle yurtlarını terk etmek zorunda kalmış sinemacıların ürettiği "bağımsız ulus aşırı filmler" hem ortak olarak yöneldikleri temalar anlamında hem de ortak biçimsel özellikleri, benzer üretim ve tüketim koşulları nedeniyle yeni bir tür oluşturmaktadır. Bu çerçevede karşımıza çıkan önemli bir tür ise aksanlı sinemadır. "Aksanlı sinema" Batıda yaşayan diasporik kimlikli sinemacıların 1960'lardan bu yana ürettikleri filmleri adlandırmak için kullanılır. Aksan, filmdeki karakterlerin aksanlı konuşmalarından ziyade, sinemacıların üsluplarını şekillendiren yerinden edilmişlik durumundan kaynaklanır (Kılıç, 2011: 157).

Fatih Akın sinemasında da aksan tam olarak bu yerinden edilmişliği ifade eder. Yaptığı filmlerin çoğu Akın'ın hayatından izler taşır. Yönetmen adeta Almanya'da yaşayan iki kültürün arasında kalmış insanlardan oluşturduğu karakterlerinde kendi hayatını ifade eder. Hatta bunu yaparken sadece Almanya'daki Türkler değil diğer göçmenlerden de (Sırp, Yunan, İtalyan …) karakterler yaratır.

Yaptığı filmlerle uluslararası alanda başarı sağlayan yönetmen son filmi ile Cannes film festivalinde yabancı dilde en iyi film dalında Almanya'yı temsil ederken, asıl adını duyurduğu 2004 yapımı *Duvara Karşı* filmi ile de Berlin Film Festivalin'de Metin Erksan'ın *Susuz Yaz* filminden 40 yıl sonra ikinci kez Altın Ayı ödülünü alan Türk yönetmen olmayı başarmıştır. Yönetmenliğe 1995 yılında çektiği *Sensin* ve 1996 yılında çektiği *Ot* adlı iki kısa filmle başlayan Fatih Akın, ilk uzun metrajlı sinema filmi olan *Kısa ve Acısız'ı* 1998 yılında çekmiştir. Daha sonra sırasıyla *Temmuz'da* (2000), *Solino* (2002), *Duvara Karşı* (2004), *İstanbul Hatırası: Köprüyü Geçmek* (2005), *Yaşamın Kıyısında* (2007), *Seni Seviyorum New York* (2008), *Aşka Ruhunu Kat* (2009), *Cennetteki Çöplük* (2012), *Kesik* (2014), *Elveda Berlin* (2016) ve *Paramparça* (2017) filmlerine imza atmıştır.

**Fatih Akın Filmlerinde Türk Kültürü**

Fatih Akın Almanya'da doğup büyümesine rağmen ilk kuşak göçmen bir ailenin çocuğu olması sebebiyle birçok ikinci ve üçüncü kuşak Almanya'da yaşayan Türk asıllı bireyler gibi Türkiye ile bağlarını koparamamıştır. İlk kuşağın yaşadığı ait olamama duygusu kendi kültürel değerlerine bağlılık ve sılaya dönme isteği sonuçlarını doğursa da sonraki kuşaklarda dil bilmenin ve artık Almanya da büyümüş olmanın verdiği avantajla bir şekilde bulundukları yere ait olma aynı zamanda ailenin yapısından kaynaklanan anavatanın değerlerini ve kültürünü de tanıma şansına dönüşmüştür. Bu nedenledir ki yönetmen de kendini Türk ya da Alman bir ayrıştırmaya tabi tutmak yerine melez olarak görür ve iki kültüre de uzak olmayışını hem hayatında hem de filmlerinde oldukça önemli bir yere sahiptir. Kırmadan, dağıtmadan birini diğerine tercih etmeden iki kültürü sentezleyip birarada verir. Fatih Akın'ın filmlerinde Türk kültürü karakterler, mekânlar, yaşam biçimleri, müziklerle yansır. Bu örnekleri en iyi barındıran filmleri de *Kısa ve Acısız*, *Temmuz'da*, *Duvara Karşı*, *İstanbul Hatırası: Köprüyü Geçmek*'tir.

*Kısa ve Acısız'da* bir gurup farklı kökenli göçmen arkadaşın hikâyesi anlatılır. Karakterlerden Türk asıllı olan Cebrail ve ailesinin ilişkileriyle Türk kültürü ve gelenekleri yansıtılır. Hapisten çıkan Cebrail'i ailenin karşılaması, ilk karşılamada babanın Cebrail'e attığı tokat ve ardından sarılması özellikle baba-

oğul ilişkisindeki otorite-sevgi birlikteliğini yansıtır. Bizim kültürümüzde babalar korku ile karışık bir saygı duyulan ailenin temel otoriteleridir. Cebrail her ne kadar Almanya'da büyümüş bir genç olsa da aile içindeki ilişkilerde babadan sürekli çekinir. Kız kardeşinin Costa ile ilişkisine destek veren Cebrail'in bu ilişkiyi babasından saklaması konusunda kız kardeşine yardım etmesi de yine karşımıza baba figürünün ailedeki konumunun önemini çıkarır. Filmdeki düğün sahnesi, takı merasimi, çekilen halaylar ve oynanan çiftetelliler, duvardaki türk sanatçı posterleri hep Türk kültürünü yansıtan unsurlardır. Cebrail ve babasının birlikte namaza durması, cami, cemaat sahneleri de Türk toplumunun dini referanslarını ortaya koymaktadır. Cebrail'in en büyük amacının İstanbul'a gitmek olması uzağında bile olsa asıl vatan özlemine işaret etmektedir.

*Temmuz'da* filminde bir aşk ve yol hikâyesi vardır. İki Türk karakter olan İsa ve Melek üzerinden yine Türk kültürüne ait unsurlar sunulur. İsa'nın amcasının cenazesini Türkiye'ye götürmesi ve buna aile meclisinin karar vermiş olması bizim kültürümüzün önemli ayrıntılarından biridir. Daniel'in Meleğin ardına düşüp İstanbul'a gitmesi yine bir İstanbul özlemine, aşka kavuşmak, Meleğin anavatanına kavuşmasına yani sılaya dönüşe bağlanır. Bu anlamda İstanbul'da özellikle karşımıza çıkan boğaz manzarası, oturulan mekânlar filmin sonunda 2 çiftin Daniel-Juli ve Melek-İsa çiftlerinin aynı araçla güneye inmesi ise adeta Türkiye'nin turistik açıdan reklamı gibidir.

Yönetmenin en önemli filmi olan *Duvara Karşı'da* ise kültürel yansımalar daha fazladır. Üçüncü kuşağı temsil eden Sibel ile muhafazakâr baba ve babaya sonsuz itaat eden abi ile geleneksel Türk aile yapısı verilir. Özellikle Sibel'in özgürce yaşamasının tek yolunun evlilik ve bu evliliğinde illaki bir Türk ile gerçekleştirilmesi zorunluluğu kültürel yapımızdaki evlilik kurumunun değerlendirilme biçimine ve özellikle kadın için önemine vurgu yapar. Formalite gereği yapılsa da Türk geleneklerine göre gerçekleşen kız isteme, kahve içme ritüelleri, düğün salonunda karşımıza çıkan Türk usulü düğünler, çalınan müzikler, takı merasimleri yine Türk kültürünün yansıma biçimlerini oluşturur. Filmde açılış sahnesiyle karşımıza çıkan ve geçişlerde karşılaştığımız İstanbul manzarası eşliğindeki fasıl heyeti ve söylenen şarkılar ise adeta Türk müziği şöleni tadındadır.

*İstanbul Hatırası: Köprüyü Geçmek* filmi ise yönetmenin belgesel niteliği taşıyan önemli bir yapıtıdır. Film İstanbul'dan farklı mekânlar ve görüntüler eşliğinde her ne kadar kültürel buluşma merkezini yansıtsa da aslında Türkiye'nin bir kültürel buluşma merkezi olduğuna da dikkat çeker. Farklı müzik türleri ve farklı müzisyenlerle aslında verilmek istenen bir nevi Türkiye'deki kültürel çeşitliliktir. Rock müzikten, arabeske, hip-poptan alaturkaya birçok tarzı barındıran belgeselde Mercan Dede, Sezen Aksu, Orhan Gencebay, Müzeyyen Senar, Aynur gibi birçok sanatçı yer alır. Nigar Pösteki filmi özellikle afişlerini analiz ederek oryantalist bir bakış açısı ile çekilmiş bir film olarak nitelendirir. Filmin Türkiye'de kullanılan afişinde sadece Boğaziçi Köprüsü'nün alttan çekilmiş bir fotoğrafı ve sol tarafında da sanatçıların fotoğrafı kullanılmışken; yurtdışında ve soundtrack albümünde boynunda elektronik bir saz ve siyah gözlüklerle köprünün aynı fotoğrafının yanında duran bir oryantal kadın resmi kullanılmıştır (Pösteki, 2005: 250-251). Yönetmenin bu anlamda genel olarak filmlerine ve çok kültürlülük, melezlik üzerine söylediklerine baktığımızda bakış açısında ya da filmde Türkiye açısından olumsuzlanacak bir durumun ortaya konmaya çalışılmadığını ifade etmek gerekir. Film bize gerçekten de birlikte yaşayıp farkında bile olmadığımız sesleri tanıtır.

Yönetmen dışarıdan gelen bir bakış açısıyla belli bir tür ya da önem sırası gözetmeksizin İstanbul'un/Türkiye'nin çok kültürlü yapısını müzik yoluyla seyirciye gösterir (Deliormanlı, 2011:295).

## SONUÇ

Fatih Akın genç yaşına rağmen sinemacı kimliği ile dünya çapında başarılı filmlere imza atmış önemli bir yönetmendir. Almanya'ya göç etmiş işçi bir ailenin ikinci çocuğu olan Fatih Akın Almanya'da doğmuş ve Almanya'da hayatını sürdürmektedir. Gerek aile içinde, gerek Almanya'da birlikte büyüdüğü diğer Türk aileleri sayesinde gerekse yaz tatillerinde Türkiye'ye yaptığı seyahatlerle Türk kültüründen de kopmamıştır. Her iki kültüre de yabancı olmamayı, her iki kültürü de kendisine yakın hissetmesini hem hayatının hem de filmlerinin önemli bir dayanağı olarak görmüştür. Yaşantısında edindiği deneyimlerle iki kültüre ait unsurları filmlerinin de temel yapısal unsuruna dönüştürmüştür. Çok kültürlülüğü ve melezliği bir zenginlik olarak gören Fatih Akın bu zenginliği filmlerinde de yansıtmayı başarmıştır. Filmlerinin önemli mekanlarından biri Türkiye, özellikle de İstanbul olmuşken, Karadeniz, Mardin ismen de olsa Mersin, Malatya gibi illeri de bu mekanlara dahil etmiştir. Farklı kuşak göçmenlerden oluşan ailelerin yer aldığı filmlerle aslında bir kuşak çatışmasından ya da farklı kimliklerden karakterlerle oluşturduğu öykülerinde bir kültürel çatışmadan ziyade farklılıkların bir aradalığını vermiş filmleriyle de bunu evrensel bir boyuta taşımıştır. Bu filmlerle Türk müziğini, Türk aile yapısını, dini referanslarını, tarihi mekânlarını, yaşam biçimini kısaca Türk kültürünü gerçekçi bir bakış açısıyla dünyaya sunmuştur.

## KAYNAKÇA

Özkan Çetin, Zühal. (2014), Kültürlerarası Etkileşimde Sinemanın Rolü: Ferzan Özpetek ve Fatih Akın Filmlerinde Kültürlerarasılık, *International Journal of Science Culture and Sport,* July 2014: Special Issue, ss:340-349.

Deliormanlı, Ece. (2011), "Fatih Akın'ın Aksanlı Sineması", (Ed.) Serpil Kırel, *Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler,* İstanbul: Parşömen Yayıncılık, ss.273-299.

Kılıç, Seyfi. (2011), *"Değişen Kimliklerin Göçmen Sineması'nda Temsili: Fatih Akın Filmleri",* (Ed.) Özgür Yılmazkol, *2000 Sonrası Türk Sinemasına Eleştirel Bakış*, İstanbul: Okur Kitaplığı, ss.149-172.

Pösteki, Nigar. (2005), *Türk Sinemasına Yeni Bir Bakış: Yönetmen Sineması,* İstanbul: Es Yayınları.

# 19. YÜZYIL TÜRK TİYATROSU ÖRNEĞİ: "DİŞİ HOROZ" OYUNU KOSTÜM TASARIM VE UYGULAMALARI

**Memet Ali ZEREN***

**ÖZET**

Sahne kostümü; oyuncuların rolleri ve sahne üzerindeki konumlarına uygun olarak giyilmiş giysilerdir. Sahne kostüm tasarımı da oyunun genel olarak kendi içindeki işleyişi açısından doğru orantılı olmak zorundadır. Bu bağlamda kostüm tasarımı yaparken oyunun geçtiği dönem, iklim, sosyal ve ekonomik durum ve rejinin genel yönelimiyle aynı yönelimde hareket etmektedir. 2012 yılında Kocaeli Belediyesi Şehir Tiyatroları'nda Mehmet Beyazıt'ın yazıp yönettiği "Dişi Horoz" adlı oyun için tasarlanan ve üretilen kostüm uygulamalarında, oyunun geçtiği 19. Yüzyıl Osmanlı Dönem giysi formları esas alınmıştır. Tasarım ve uygulama sürecinde 19. Yüzyıl Osmanlı Türk giysi tarihi incelenerek, dönemde yaygın olarak kullanılan kumaşların renk ve dokuları erkek-kadın giysileri ve aksesuarları üzerinden değerlendirilmiştir. Tasarımlarda oyunun geçtiği dönemin tarihsel özellikleri; kostüm kreatörünün yorumlarıyla çizgisel bir biçimde yansıtılmıştır. Dönem açısında giysi formlarına bakıldığında; 19. yüzyıl Türk giysisinin Batı modern giysi formlarından etkilendiği görüşmüştür. Bu dönem giysilerdeki motiflerin kostüm tasarımına uygun olarak tasarlanması oyun-seyirci gerçekçilik mantığıyla uyuşma göstermesi dikkate alınmıştır. Günümüz seyircisinin Türk Tiyatrosu'na olan ilgisini canlı tutabilmek amacı ile oyuna ait kostümlerin tasarımında çağdaş tasarım özellikleri de ön planda tutulmuştur. Kostümlerde; 18. Ve 19. Yüzyıla ait gravürlerin yanı sıra; asalet veya avamlığı, giysi yapısını sergilemek ve hangi topluma, sosyal sınıfa ait olduklarını anlatabilmek amacı ile kostüm, dokuma ve mekânlara başvurulmuştur. "Dişi Horoz" oyunu örneğinde görüldüğü üzere; Türk Kültürü'ne ait değerlerin yaşatılması kapsamında döneme ait giysilerin detay ve formları, çağdaş bir yorumlama içerisinde izleyici ile buluşturulmuştur. Bir kültür mirası olarak Türk tiyatrosunda geleneksel Türk motif ve formlarının yaşatılabilmesi için tarihimize ait daha fazla oyunun sahnelenmesi ve görsel-yazılı kaynaklar ile desteklenmesi gerekmektedir.

* Arş. Gör. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü

**6. OTURUM (6. SESSION)-C Salonu (C Hall)**

*Oturum Başkanları (Session Moderators):*

**Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Olga RADOVA-Yrd. Doç. (Assist. Prof.) Filiz ADIGÜZEL TOPRAK**

# UŞAK İLİ KADIN GİYİM-KUŞAMINDA KULLANILAN BAŞLIKLARIN BİÇİM VE İŞLEV BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

## (THE EXAMINATION OF HEADWEARS USED IN THE WOMEN'S CLOTHING IN UŞAK PROVINCE WITHIN THE CONTEXT OF STYLE AND FUNCTION)

**Emine KOCA***
**Zeynep KIRKINCIOĞLU****

**Abstract**

The clothing of women during special occasions such as festivals, weddings, engagements, etc. constituting the important days of our cultural values is different from that they wear in daily life. On these special occasions, women used to wear clothes made from luxurious fabric and adorn themselves by putting their well-selected headwears, coverings and jewellery. Although headwears completing the clothing of women and being one of the most important accessories for women appear to be similar stylistically, the ornamenting details on them differentiate and become a communication tool reflecting the social status, socio-economic status of women. Thus, there is an important relationship between the styles and communication functions of the headwears adopting the function of transmitting a message in addition to the basic function.

In this study aiming to examine the headwears used in the clothing of women in Uşak province on special days in terms of style and function, the communication function provided to headwears with their styles was emphasized. Within the context of the study, a field study was conducted in 3 districts of Uşak province, being Sivaslı (Erice), Banaz (Kızılhisar) and Center (Ciğerdede), and 5 original headwear examples used by women on special occasions were obtained. In accordance with the observation form prepared by the researchers, the headwears were examined, and their photographs were taken. The headwears were addressed in terms of their styles, material, colour and ornamenting features and analysed with the systematic required by the field, and the relationship between the ornamenting features creating their styles and communication functions was attempted to be interpreted in accordance with the information obtained from the source individuals. The study is important in terms of its contribution to cultural studies.

Key words; Uşak, headwear, style, communication, function.

## GİRİŞ

Türk halk giyiminde kadın giyim-kuşamının önemli bir tamamlayıcısı olan başlıklar, koruma ve örtünme gibi temel amaçlarının yanı sıra kadınların güzel görünme gereksinimini de karşılamıştır. Örf, adet ve değerlerin giyim-kuşamı şekillendirdiği gelenekli yaşamda, giysiler gibi başlıklar da, tarih boyunca kadının

** Yrd. Doç. Dr. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü Erzurum.

sosyal statüsünün ve sosyo-ekonomik durumunun yansıtıldığı sözsüz iletişim aracı olmuştur.

Biçim olarak birbirine benzemelerine rağmen kullanım biçimi, süsleme malzemesi ve detaylarıyla anlamlandırılan başlıklar, bu özellikleriyle kadının toplum içindeki konumunu yansıtmıştır. Tansuğ'un(1976:4) Türk kadın başlıkları isimli çalışmasında kadın başlıklarını; bebe başlığı, genç kız başlığı, gelin başlığı, yeni evli kadın başlığı, çocuklu kadın başlığı, dul kadın başlığı, kırk yaşına basmış kadın başlığı, oğlu askere gitmiş ana başlığı, nene başlığı olarak sınıflandırması başlıkların statü belirleyici rolüne örnek olarak gösterilebilir.

Başlıkların biçimsel özelliklerini, kesimi, kumaşı, rengi, dokusu, motifi, süslemesi, dikişi, kullanım biçimi gibi unsurlar oluşturmaktadır. Bu özellikler, çağa özgü koşullarla, topluluğun veya toplumun ihtiyaçlarıyla, teknolojisiyle, ekonomik yapısıyla, örgütlenmeleriyle, yaşam tarzları, estetik anlayışlarıyla yakından ilişkilidir. Bu biçimsel özellikler üzerinden o kişiye, topluma veya gruba, coğrafyaya, çağa ilişkin ipuçları yakalamak mümkündür (Gerçek, 2012:18). Bu durumda başlıkların biçimsel özelliklerinin, aynı zamanda yansıtma işlevi de gördüğü ortaya çıkmaktadır. Kullanılan malzemenin yapısal özellikleri başlığın hangi topluma, hangi döneme ve hangi ekonomik duruma sahip olanlar tarafından kullanıldığına ilişkin ipuçları verebilir. Başlığın üzerindeki süslemelerden de aynı bilgiler edinilebileceği gibi, başlıktaki süslemenin rengi, türü, malzemesi ve başlıkla kullanılan ilave parçalar kadının konumuna yönelik bilgiler sunarak yansıtma işlevi görmüş olur.

Başlığın kumaşı, üzerinde kullanılan süsleyici malzemeler, süslemeler, mevcut teknoloji ve durum ile ilgilidir. Bunu öncelikle içinde bulunulan çağ belirler. Süsleme, bir yapıyı, bir eşyayı, kullanılış amacıyla birlikte daha güzel göstermek için çeşitli obje ve tekniklerle yapılan estetik çalışmaların tümü şeklinde tanımlanabilir (Koç,1997:149). Süs, süslenme ve takı kullanma, ilk çağlardan beri bir inanca dayalı olarak veya süslenme gereksinimi nedeniyle ortaya çıkmış ve gelenekselleşerek günümüze kadar gelmiştir. Küçük topluluklar halinde yaşayan kabilelerin kendi örf, adet, görenekleri doğrultusunda, yaşadıkları coğrafi çevreden temin edebildikleri doğal malzemelerle tasarladıkları süslemeler, geleneklerle de bütünleşip, sembolik anlamlar yüklenerek günümüze ulaşmışlardır. Taş, metal, ağaç, kemik, kumaş, cam vb. gibi temel maddelerin yanı sıra, artık malzemelerden de elde edilen birçok başlık, güçlü bir kültürel birikimin geçmişten günümüze yansıyan maddi kültür örnekleridir(Artun, 2008:2).

Başlıklar üzerindeki süslemeler genellikle, doğurganlık, nazar, bereket, uğur, sevgi, gibi duyguların ve inançların doğrultusunda şekillendirilmiştir. Süslemeler, işleme, örgü, dokuma, dikiş teknikleri ile yapılırken, süslenme biçimleri ise takı ve tamamlayıcıların kullanımı ve giyinme biçimleri ile sağlanmıştır (Koç ve Koca, 2016:240).

Başlıklar sosyal ve kültürel değerlerin, yaşam tarzlarının taşıyıcısıdırlar. Başlıkların yansıtma işlevi ile ifade edilmek istenenler veya saklananlar, bastırılanlar iletişim işlevinde söz konusudur. Hem etki eder hem de etkilenir konumdadır (Gerçek, 2012:12). Örneğin başına altın takılan gelin, damadın ailesinin ekonomik durumunun iyi olduğunu yansıtırken, mercan takılan gelinin güzel olduğu yansıtılmıştır. Göz, üçgen, kare vb. kimi motifler ise, kem gözlere kötü ruhlara, şeytana karşı koruyuculuk işlevini taşıyan iletişim aracı olmuş, kadının hayatının önemli geçiş dönemlerini temsil etmişlerdir.

Motifler gibi renkler de tarih içinde sembol olma özellikleri ile sözsüz iletişimin önemli bir işlevi olarak kullanılmışlardır. Örneğin bazı köylerde düğünlerde, genç kadınlardan bazıları sarı çember (eşarp) örterken, bazıları ise kırmızı çember örterler. Bu durum, sarı çember örten kadınların, eşlerinin askerde olmadıkları, kırmızı çember örten kadınların ise eşlerinin veya nişanlılarının askerde olduğunun ifadesidir (Yeşilyurt, 2008:42).

Dolayısıyla, Türk halk giyiminde kadınların kullandıkları başlıkların biçimleri ile işlevlerinin birbiriyle bağlantılı olduğu, biçimleri aynı olsa bile, renk, desen, süsleme gibi özelliklerinin kazandırdığı anlamlarla, yansıtma işlevleri farklılaştırılabilmektedir.

**Materyal ve Yöntem**

Uşak ili özel güngiyim-kuşamında, kadınların kullandıkları başlıkların, biçim ve işlev açısından incelenmesinin amaçlandığı çalışmada, başlıklara biçimleri ile kazandırılan iletişim/yansıtma işlevi üzerinde durulmuştur. Çalışma kapsamında Uşak ilinin Sivaslı (Erice), Banaz (Kızılhisar) ve Merkez (Ciğerdede) olmak üzere üç ilçesinde alan araştırması yapılmış, özel günlerde kadınların kullandığı beş adet orijinal başlık örneğine ulaşılmıştır. Araştırmacılar tarafından hazırlanan gözlem formu doğrultusunda, başlıklar incelenmiş ve fotoğrafları çekilmiştir. Başlıklar biçimsel olarak, biçim, malzeme, renk ve süsleme özellikleri açısından ele alınmış, alanın gerektirdiği sistematikle analiz edilmiş ve biçimlerini oluşturan süsleme özellikleri ile iletişim işlevleri arasındaki ilişki, kaynak kişilerden alınan bilgiler doğrultusunda yorumlanmaya çalışılmıştır.

**Bulgular ve Yorum**

Yapılan alan araştırmada, günümüzde başlıkların şehirden uzak kırsal yörelerde, festival, düğün, nişan, kına gecesi gibi özel günlerde kullanıldığı gözlenmiştir.

Başlıkların biçimsel ve işlevsel özelliklerini tanımlamada Gerçek'in (2012:4) giysilerin kültürel taşıyıcılığı ile ilgili çalışmasındaki biçimsel ve işlevsel özellikler açısından gruplandırılması dikkate alınmıştır. Bu gruplandırmadan yola çıkarak araştırma kapsamındaki başlıklar aşağıdaki gibi gruplandırılmış ve bu doğrultuda incelenmiştir.

- Biçimsel özellikler; Malzeme, kumaş, renk, dokuma, dikiş, süsleme özellikleri
- İşlevsel özellikler; İletişim, yansıtma, psikolojik özellikler olarak ele alınmıştır.

Tablo 1: Gelin Başlığı (Pullu Fes)

| Fotoğraf | İlçe-Köy | Merkez<br>Ciğerdede köyü |
|---|---|---|
|  | Kaynak kş | Fadime YILMAZ |
| | Adı | Pullu Fes |
| | Renk | Kırmızı |
| | Kumaş | Pamuk |

| | | |
|---|---|---|
| | Süsleme | Boncuk, pul, altın, sutaşı, kurdele |

Tablo 1'deki Uşak ili, Merkez ilçesi, Ciğer dede yöresinde, düğünde kullanılan gelin başlığı, üzerine pul oyalı, kırmızı başörtüsü örtülerek kullanılmaktadır. Yörede *pullu fes* olarak adlandırılan başlık, oval biçimde, alt (iç) üst (tepe) ve orta (alın) olmak üzere 3 bölümden oluşmaktadır.

Başlığın üst, yani tepe bölümünde beyaz, yeşil, mavi, kırmızı renkli cam boncuklarla iç içe sıralanarak süslenmiş dörtgen biçiminde bir parça yer almaktadır. Parçanın kenarları, kırmızı ve mavi renkte küçük ve büyük boncukların dizilmesiyle oluşturulmuş saçaklı süsleme ile çevrelenmiştir. Kaynak kişilerden edinilen bilgilere göre, yüzeyi boncukla kaplanmış dörtgen biçimi, stilize göz motifi ve nazara karşı korunmayı ifade etmektedir (Resim 1a). Deniz'e (2000:184) göre, halk arasında, göz değmek, nazara gelmek şeklinde ifade edilen nazar ile ilgili doğaüstü inanışlar nedeniyle göz de bir motif olarak kullanılır. Halk inanışına göre, bazı insanlar bakışlarıyla karşısındakini etkiler veya etkisiz hâle getirebilir. Buna göz değmek denir. Yine, halk arasındaki inanışa göre, zehire karşı en iyi zehir panzehirdir şeklindeki anlayışla, göz değmeye karşı korunmanın en kolay şekli gözdür.



Resim 1. Pullu fes süsleme detayları

Karton üzerine kırmızı renkli, pamuklu kumaş ile kaplanarak hazırlanmış başlığa alın kısmına yapılan süslemeler özellik kazandırmıştır. Başlığın 4cm genişliğindeki alın parçası üzerine yukarıdan aşağıya doğru, bir sıra sarı sutaşı, iki sıra sarı boncuk, bir sıra siyah sutaşı, bir sıra yeşil kurdele ve iki sıra sarı boncuk dizisi dikilmiştir. Alına düşecek biçimde, en alt bölümde ise bir sıra altın dizisi yerleştirilmiştir. Sarı sutaşı ve yeşil kurdelenin üzerine ortasında boncuk olacak biçimde, sıra sıra pul yerleştirilerek süsleme yapılmıştır. Pulların altından sarkan stilize çiçek motifli oyanın ucundan dört adet çiçek alın süslemesi üzerine sarkıtılmıştır (Resim 1b). Motif, renk, malzeme vb. estetik öğeler, süsleyici işlevlerinin yanında yaşamla veya kişinin durumu ile ilgili iletişimsel, anlamsal mesajları taşımaktadır. Örneğin dört rakamı, kaynağını ilk çağdan gelen dört ilke; toprak-yel-od-su ile dört yön; doğu-batı-güney-kuzey gibi dört sayısıyla dile getirilen dört kavramından alırken (Özhan,1981:291), altın sayısının fazla olması damadın ailesinin ekonomik durumunun iyi olduğunu yansıtmaktadır. Başlıkta yoğun olarak kullanılan kırmızı renk ise, eril hareket ilkesini, ateşi, hükümdarlığı, aşkı, hazzı,

gelin ve evlilikle ilgili bir takım özellikleri ifade etmektedir. Ayrıca kanın ve toprağın ifadesi olan kırmızı renk doğum ve doğurganlığı temsil etmektedir (Oğuz, 1980:32).

Başlığın alt, iç bölümüne ve ucuna tutturulan 1,5 cm kalınlığında kırmızı kurdele ile başlığın önden arkaya doğru bağlanarak, sabitlenmesi sağlanmaktadır.

Tablo 1'deki biçim olarak başı kapatacak şekilde yapılmış başlık sıradan bir başlık olduğu, gelin başlığı özelliğini kazandıran öğelerin ise süslemeler ve süslemelerle yansıtılan mesajlar olduğunu söylemek mümkündür. Ayrıca süslemede kullanılan pullar başlığı nitelendirmiş ve pullu fes olarak adlandırmıştır. Bu doğrultuda başlığın biçimini oluşturan süslemelerin başlığa iletişim işlevi yüklediği söylenebilir.

Tablo 2: Gelin Başlığı (Fes)

| Fotoğraf | İlçe-Köy | Banaz-Kızılhisar köyü |
|---|---|---|
|  | Kaynak kişi | Fadime UĞUZ |
| | Adı | Fes |
| | Renk | Siyah |
| | Kumaş | Kadife, pamuk |
| | Süsleme | Boncuk, pul, altın, nakış, kumaş, biye |

Tablo 2'de Ulubey ilçesi, Kızılhisar yöresine ait, yörük festivalinde ve düğünlerde kullanılan kadın başlığı görülmektedir. Yörede fes olarak adlandırılan başlık, baş çevresine göre siyah kadife kumaşın pamukla desteklenmesiyle oluşturulan7cm genişliğinde çemberden oluşmaktadır. Başlığın, tepe kısmını kapatmak amacıyla elde makine dikişi ile mavi renkte desenli yazma, başlık ile birleştirilerek sabitlenmiştir. Başlığın, alın kısmına üstte sarı, altta mavi iri boncuklar sıralanmış ve boncukların altına bir sıra boncukla tutturulmuş payet dizilmiştir. Payetlerin arasına, mavi ve sarı renkte boru boncuklar kırmızı renkte cam boncuk ile zigzag biçimi oluşturacak şekilde tutturularak süslenmiştir (Resim 2a). Mavi boncukların hemen altında sarı ve yeşil renkli kumaştan biye yapılmış ve altına kırmızı boncukların iç içe geçirilmesiyle stilize dalga biçimi verilip gerçek altın paralar sıralanmıştır. Kulak hizasından arkaya kadar olan bölümde ise mor, sarı ve pembe renkteki ipliklerle nakış yapılmış ve sağ yan tarafına artık kumaşlardan yapılmış stilize çiçek parçası dikilmiştir (Resim 2b).



Resim 2. Fes süsleme detayları

Başlık biçim olarak ele alındığında, alına oturan bir bant üzerine yazma yerleştirilerek başlık görünümü verilmesi, başlığın örtünme veya koruma amacından ziyade süsleme amacıyla biçimlendirildiğini düşündürmektedir. Yani, gelin başlığını oluşturacak olan süslemelerin yerleştirilmesine zemin hazırlamak amacıyla başlığın biçimlendirildiği ve iletişim işlevinin ön planda olduğu

söylenebilir. Ayrıca, başlığın alın kısmına sıralanan altınların sıklığı ve sayısının ekonomik düzeyi yansıtması da bu söylemi desteklemektedir.

Tablo 3: Gelin Başlığı (Fes)

| Fotoğraf | İlçe-Köy | Merkez |
|---|---|---|
|  | Kaynak kişi | Uşak kent tarihi müzesi |
| | Adı | Fes |
| | Renk | Kahverengi-kırmızı |
| | Kumaş | Pamuk |
| | Süsleme | Keçe, tepelik, halka, penez, mavi boncuk, üçgen kumaş, |

Tablo 3'te Uşak kent tarihi müzesinde yer alan, düğünlerde kullanılan gelin başlığı, arkasına pul oyalı yeşil örtü ile sabitlenerek kullanılmaktadır. Başlığın biçimini, arka bölümde kahverengi keçe kumaş, ön bölümde kırmızı pamuklu kumaş, üst bölümde ise tepelik oluşturmaktadır. Keçe kumaşa alın kısmı ve başın ön üst bölümünü kapatacak biçimde 7 cm genişliğinde, elde makine dikişi ile kırmızı pamuklu kumaş, üst bölümüne ise tepelik dikilmiştir.

Tepelik, üzeri kabartma motiflerle süslenmiş, başa oturacak şekilde eğimli, daire biçimindedir. Tepeliğin üst bölümünde, yıldız motifi yer almaktadır (Resim 3a). İç içe geçilmiş birbirine zıt iki ikizkenar üçgenin altı köşeli bir yıldız olacak şekilde üst üste çakıştırılmasıyla oluşan bu motif; Türk kültüründe mühr-i Süleyman (Hz. Süleyman'ın mührü) adıyla bilinmektedir (Gargi, 2007:203). Oğuz'a (2002:100) göre, Mühr-i Süleyman'ı unsurlarına ayırarak yani bir yukarı, diğeri aşağı bakan üçgenleri teker teker ele alınarak incelenirse, bu simge nazar kuramı ile bağdaştırabilmektedir. Ayrıca altı köşeli yıldız olarak uğur, evlilik ve bereketi de ifade etmektedir.



Resim 3. Fes süsleme detayları

Tepeliğin alın ve yan bölümlerinden aşağıya sarkan halkalar bulunmaktadır. Bu halkalara takılı, uçlarında dairesel biçimli penezlerin bulunduğu farklı boylarda zincirler yer almaktadır. Üzerinde el motifi bulunan farklı boyutlardaki penezlerin bazılarının orta kısımları deliktir. Zincirlerin tepelik ile birleşme noktasına mavi boncuk geçirilmiştir (Resim 3b). Mavi boncuk Anadolu'nun pek çok yöresinde ve bölgede nazardan korunmak amacıyla kullanılmaktadır Erberk (2002: 112). Anadolu motifleri ile ilgili çalışmasında el motifinden şöyle bahsetmiştir. "Anadolu halk biliminde Bir gün Hz. Muhammed abasını çıkarmış, yarısını kendi üzerine kalan kısmını da Hz. Ali, Hz. Fatma ve oğulları Hasan ve Hüseyin'in üzerine

örtmüş. Böylece abanın altında beş kişi olmuşlardır. Buna 'Pençe-i Ali Aba' denilmektedir. Buna göre başparmak Hz. Muhammed, işaret parmağı Hz. Ali, orta parmak Hz. Fatma diğer iki parmak ise Hasan ve Hüseyin sayılmaktadır. Bu nedenle elin ve beş sayısının uğuru Anadolu uygarlıklarından günümüze kadar anlamını yitirmeden gelen inançlardan biri olmuştur". Ayrıca Fatma ana eli bolluk, bereket ve nazardan korunma işlevini yansıtmaktadır.

Tablo 1, 2, 4 ve 5'teki başlıklarda, altın para dizileri bulunmasına rağmen, Tablo 3'teki başlığın tepelik, penez, halka gibi takılarının gümüşten yapılması yöreler arasındaki ekonomik durum farkını yansıtırken, aynı zamanda gümüşün temizliği, uğuru ve iyi şans getirdiği inancını da yansıtmaktadır.

Başlığın sağ ve sol yanından sarkan iki adet üçgen muska biçiminde boncuklu, yörede "külte" adı verilen süsleme dikkat çekmektedir. Üçgenin ucundan boncuk dizileri sarkıtılmıştır. Renkli boncukların örme tekniği ile sıralanmasıyla oluşturulan kültenin üzerindeki kırmızı eşkenar dörtgen stilize göz motifini yansıtmaktadır. Üçgen kültenin tablo 1'deki pullu fesin tepesinde kullanılan eşkenar dörtgen biçimindeki parça ile anlamsal ve iletişimsel özelliklerinin aynı olduğu söylenebilir.

Tablo 4: Gelin Başlığı (Çeki)

| Fotoğraf | İlçe-Köy | Sivaslı-Erice köyü |
|---|---|---|
|  | Kaynak kişi | Mine ARAS |
| | Adı | Çeki |
| | Renk | Kırmızı |
| | Kumaş | Pamuk |
| | Süsleme | Uzun boncuk, cam boncuk, deniz kabuğu, broş, altın |
|  | Kaynak kişi | Akile ARAS |
| | Adı | Çeki |
| | Renk | Kırmızı |
| | Kumaş | Pamuk |
| | Süsleme | Stras taş, altın, nazar boncuğu, deniz kabuğu |

Yörede "çeki" olarak adlandırılan tablo 4'deki başlıklar yuvarlak biçimdedir ve üzerine pul ve boncuk oyalı al örtülerle kullanılmaktadır. Önden arkaya doğru genişliği daralan başlıklar, ince bir kartonun kırmızı pamuklu kumaş ile kaplanması sonucunda oluşmuştur. Ayrıca yaklaşık 25 cm uzunluğunda, 2 cm genişliğinde iki ayrı karton, kırmızı kumaş ile kaplanmış ve üzerine siyah-yeşil dikiş ipliği ile nakış işlenmiş şerit dolanmıştır. Bu iki şerit balıksırtı görünümü oluşturacak şekilde başlığın üzerine, yan yana dikilmiştir. Tablo 4a da yukarıdan aşağıya, ön ve yan bölümler boyunca, sırasıyla, bir sıra altın sarısı uzun boncuk, iki sıra beyaz boncuk, Tablo 4b de ise dört sıra stras taş dizisi yapıştırılmıştır.

Her iki başlıkta da önden arkaya doğru, boyutları değişen, iki sıra gerçek altın para dizilmiştir. Aras 'ın (2014) verdiği sözlü bilgilerde "altının, evlenen çiftin ekonomik durumu kötüleşince değerlendirileceğinden ne kadar fazla olursa,

evlenen çift için iyi olduğu ve erkek evinin ekonomik durumunun da göstergesi olduğunu " vurgulamıştır.

Tablo 4a'daki başlığın altın dizisi sonunda, bir adet deniz kabuğu ve nazar boncuğu, 4b'deki altın dizisinin sonunda ise mavi cam boncuklarından oluşmuş boncuk dizileri görülmektedir. Çekilerin bir yanına üç adet deniz kabuğu, diğer yanına ise stras taşlardan oluşmuş, çiçek ve dal motifli broş tutturulmuştur.



Resim 4.Çeki süsleme detayları

Deniz kabukları, yeryüzündeki birçok yörede dişilik, doğurganlık ve bereket sembolü olarak bilinmektedir. Eliade (1992:147), imgeler ve simgeler isimli çalışmasında, deniz kabuklarının doğurganlık ilişkisini, sulardan kaynaklanmaları, ay simgeciliği ve dişilik organıyla benzerliğinin, bunların sihirsel güçlerine olan inancın yayılmasında katkıda bulunmuş olabileceğini belirtmektedir.

Çekinin süslemesinde mavi renkli boncuk dizileri ve nazar boncuğu kullanılmasının, bu rengin etkili ve güçlü bakışa sahip, gök gözlü kişilerin gözlerinden gelen yansımaları kendine doğru çekerek, nazarı etkisiz hale getireceğine inanılmasından kaynaklandığı söylenebilir. Nazar boncuğunun göz şeklinde olması ise; J. Frazer'in büyü kanunlarından biri olan "benzeşim kanunu" ile açıklanabilir. İlkel insanların birbirine benzer şeylerin aynı olduğunu düşünüp, korunma çareleri olarak kötü şeylerin aynısını ya da benzerini kullanmaları, eşyanın veya canlıların benzerine yapılan bir şeyin aslı üzerinde de aynı etkiyi bırakacağına inanmaları, büyücülüğün benzeşim kanunu olarak tanımlanabilir. Kötü gözlerin tehlikesinden korunmak için göze benzeyen nazarlıkların kullanılması da aynı düşünceden kaynaklanmaktadır (Çelik, 1974:177).

Tüm kültürlerin ortak biçimde kendine özgü öyküleri, gelenekleri, görenekleri, kısaca ortak bilinçleri olduğu dikkate alındığında; Tablo 4'teki aynı yörede kullanılan iki gelin başlığı da biçimsel ve iletişimsel işlevleri açısından birbirine benzemekle birlikte, süsleme detayında farklılıklar olduğu görülmektedir. Aras (2014) bu durumu, kişinin çevresinde bulduğu malzemelere ulaşılabilirliği ve estetik anlayış içerisinde yaratıcılığın değerlendirilerek yapılması ile açıklamaktadır.

Tablo 4'teki başlıkların koruma veya örtünme amacından çok süslenme ve gelin mesajını yansıtma amaçlı olduğu biçimsel özelliğinden anlaşılmaktadır. Bu nedenle iki başlığında iletişim işlevinin başlığın biçimini oluşturmada etkili olduğu söylenebilir.

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Uşak ili özel gün giyim-kuşamında, kadınların kullandıkları başlıkların, biçim ve işlev açısından incelenmesinin amaçlandığı çalışmada, başlık örneklerinin, biçimsel ve işlevsel özellikleri incelenmiştir. Başlık örneklerinin biçimsel özellikleri açıklanmış, işlevleri ise koruma, süslenme ve yansıtma olarak belirlenmiştir. Çalışmanın genel sonucu olarak; özel gün (gelin) başlıklarına biçimsel özellikleri ile iletişim/yansıtma işlevi kazandırıldığı gibi, iletişim işlevlerinin de başlıkların biçimlerini oluşturduğu belirlenmiştir. Bu doğrultuda biçim ve işlev

arasında birbirinden ayırt edilemeyecek şekilde etkileşim olduğunu söylemek mümkündür.

- Gelin başlıklarının, biçimsel ve iletişimsel özellikleri açısından benzerlikleri incelendiğinde;

Başlıkların karton, pamuk veya kumaş üzerinin kaplanması ile başa giyilecek biçimde yuvarlak veya oval kesimde oldukları görülmüştür. Renkli boncuklar ve altın para dizileri çoğunlukla kullanılan süsleme malzemesi olmasına rağmen, sutaşı, stras taşlar, gümüş para ve deniz kabuklarının da farklı şekillerde kullanılarak başlıkların süslendiği belirlenmiştir. Kullanım özelliği açısından başlıkların tümünün örtüler ile tamamlanması benzer kullanım özelliği olarak görülmüştür.

Gelin başlıklarının, iletişimsel özellikleri açısından benzerlikleri incelendiğinde; tüm örneklerde kötü gözlerden korunma, nazar, bolluk, evlilik, doğurganlık, şans, bereket yansıtılan benzer mesajlar olduğu ve süsleme malzemeleri ile oluşturulan, eşkenar dörtgen ve üçgen motiflerin yaygın olarak kullanıldığı belirlenmiştir.

- Biçimsel ve iletişimsel özelliklerinin farklılıkları incelendiğinde;

Yörede ulaşılan başlıkların fes, pullu fes, çeki gibi farklı isimlerle adlandırıldığı, Ciğerdede ve Erice yöresinde, başlıklarda kımızı renk hâkim iken, diğer yörelerde siyah ve kahverengi rengin hâkim olduğu gözlenmiştir.

Kızılhisar ve merkez yöredeki başlıklarda, örtünün sabitlenerek kullanılması, Ciğerdede ve Erice yöresindeki başlıkların ise örtüye sabitlenmeden kullanılması kullanım özelliklerindeki farklılıklardır. Ayrıca Erice, Ciğerdede ve Kızılhisarda örtü başlık üzerinden örtülürken, merkez yörede örtünün başlık altında kullanıldığı belirlenmiştir.

Erice, Kızılhisar ve Ciğer dede yörelerindeki başlıklarda altın dizisi kullanılırken, merkez yörede gümüş penezler, halkalar ve tepelik kullanılmıştır. Altın ekonomik durumun iyi olduğunun göstergesiyken, gümüş şeytanı uzaklaştırma, uğur ve iyi şans getirme göstergesidir.

Başlıkların kulak hizasındaki yan bölümlerinde, Erice yöresinde deniz kabuğu ve broş, Kızılhisar yöresinde stilize çiçek görünümlü artık kumaş parçası, merkez yörede ise üçgen külteler kullanıldığı görülmüştür.

Ciğerde de yöresinde kullanılan kare motifi, merkez yörede kullanılan üçgen külteler ve tepelik üzerindeki yıldız motifi yöreler arasındaki farkı yansıtmaktadır. Bu motiflerin doğurganlık, nazar, bereket, evlilik gibi iletişimsel yansımalar ifade ettiği belirlenmiştir.

İletişim ve teknolojik gelişmelerin yanı sıra moda olgusunun da etkisiyle tüketici tercihlerinin değişmesi birçok geleneksel giysi, başlık, takı vb. somut kültürel miraslarımızın yitirilmesine yol açmakta ve kültürel değerlerin de unutulmasına neden olmaktadır. Ancak kültürüne sahip çıkan Uşak yöresinde olduğu gibi ülkemizin bazı yörelerinde özel günlerde de olsa başlıkların kullanıldığı ve sandıklarda saklanarak günümüze ulaştığı bilinmektedir. Bu değerlerin özgün özelliklerinin belgelenerek korunması, geleceğe aktarılabilecek kültürel mirasımız açısından önemlidir. Ayrıca toplumda oluşturulan farkındalıkla ve tasarımcılara esin kaynağı oluşturarak, kültürel öğelerin güncel tasarımlarda yaşatılmasına katkı sağlanabilecektir. Bu bakış açısıyla ülkemizin tüm bölgelerinde belgelenmemiş giyim kuşam ürünlerinin belgeleme çalışmalarının alanın uzmanı kişiler tarafından yapılması önerilmektedir

## KAYNAKÇA

ARTUN, E; Adana ve Osmaniye Halk Kültünde Giyim-Kuşam Geleneği, Halk Kültüründe Giyim-Kuşam ve Süslenme Uluslararası Sempozyumu, Aralık, Eskişehir, 2008.
ÇELİK, İsmail; "Nazar, Nazarlık ve İlgili Büyüsel İşlemler", B.Ü.F.K., Boğaziçi Üniversitesi Halkbilimi Yıllığı 1974, s.155-184.
DENİZ, Bekir; "Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları", Atatürk Kültür Merkezi Yayını:215, Ankara, 2000.
ELİADE, Mircae; "İmgeler ve Simgeler", çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Gece Yayınları, Birinci baskı, Ankara, 1992.
ERBERK, Mine; "Çatalhöyük'ten Günümüze Anadolu Motifleri", Dumat Yayınları, Ankara, 2002.
GARGİ, Zeynep; "Ege Bölgesi Geleneksel Kadın Giyiminde Bel Aksesuarları (İzmir, Aydın, Manisa Örneğinde)", Sanatta Yeterlilik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2007.
GERÇEK, Merve; Giyimde "Kültürel Taşıyıcılık". Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2012.
KOÇ, Fatma; "Osmanlı İmparatorluk dönemi Türk Çocuk Giysileri Üzerine Bir Araştırma". Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Ankara, 1997.
KOÇ Fatma ve KOCA Emine; "Türk Halk Giyiminde Kullanılan Süslemelere Tipolojik Bir Yaklaşım, İdil Dergisi, Cilt 5, Sayı 19, Volume 5, Issue 19, 2016
OĞUZ, Burhan; "Türkiye Halkının Kültür Kökenleri-2"Tarım Hayvancılık Meteoroloji, İstanbul, 1980.
OĞUZ, Burhan; "Mezar Taşlarında Simgeleşen İnançlar", Av Yayınları, İstanbul, 2002,
ÖZHAN, Mevlüt; Türkmenlerde Kadın Giysileri ve Giysilerde Dini İnançların Etkisi, I. Ulusal El Sanatları Sempozyumu, D.E.Ü.G.S.F. Yayınları No:18, İzmir, 1981.
TANSUĞ, Sabiha; "Türk Kadın Başlıkları", Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı: 7, 1976.
YEŞİLYURT, Ekber; Baş Bağlamanın İletişimdeki Dili, Halk Kültüründe Giyim-Kuşam Ve Süslenme Uluslararası Sempozyumu Bildirileri, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir, 2008.

### Kaynak Kişiler

K.K.1: Mehmet-Fadime UĞUZ 1950 doğumlu Uşak-Banaz- Kızılhisar köyü sakini
K.K.2: Akile-Mine ARAS 1978 doğumlu Uşak- Sivaslı-Erice köyü sakini
K.K.3: Nazmiye GEMCİOĞLU 1934 doğumlu Uşak- Çakırlar-Ciğerdede köyü sakini
K.K.4: Fadime YILMAZ Uşak-Ciğer dede köyü sakini
K.K.5: Haydar DOĞAN Uşak Kent Tarihi Müzesi Müdürü, Arkeolog.
K.K.6: İsa AYDOĞDU Uşak Kent Tarihi Müzesi Müdürü, Arkeolog.

# EVLİYA ÇELEBİ SEYAHATNAMESİ TASVİRLERİNDE 17. YÜZYIL HALK GİYİM KUŞAM BİÇİMLERİ (Kütahya, Afyon, Manisa, Uşak İli Örnekleri)

## (17th CENTURY PUBLIC CLOTHING FOR THE EVLİYA ÇELEBİ'S SEYAHATNAME) (Examples of Kütahya, Afyon, Manisa, Uşak Cities)

**Beyhan PAMUK***

**ABSTRACT**

It is no doubt that "Seyahatname" (The Book of Travels) by Evliya Celebi is a monumental example of the genre of travel literature in Turkish literature. Evliya Celebi, the greatest traveller the Ottoman Empire produced, narrates at all point the history of the Ottoman geography and the traditions, customs, folklore, art and craft of the people in the 17th century. "Seyahatname" (The Book of Travels) by Evliya Celebi is not only a travelogue, but also it presents a lot of valuable information about the period. Besides the beliefs, modes of life, customs and traditions of the communities he met, Evliya Celebi gives interesting and valuable information about what and how they used to dress as well. "Seyahatname" by Evliya Celebi is a significant literary work which helps to gain an insight into the cultures and modes of life and by extension how and what people used to wear at the time.The descriptions of clothing in "Seyahatname", clothing descriptions belonging to Kütahya, Afyon, Manisa and Uşak of Anatolia in Evliya Çelebi's Seyahatname are discussed in detail in this study, which takes as a reference the 15 volume translation of " Seyahatname" (Evliya Çelebi Seyahatnamesi) translated by Zuhuri Danışman in 1970. Sense of dress and clothing style of the period are analyzed and interpreted in line with the obtained information.

Key Words: Evliya Celebi, Seyahatname, Turkish clothing, Local clothing

### GİRİŞ

Türk edebiyatında seyahatname türünün abidevî örneği hiç şüphesiz Evliya Çelebi Seyahatnamesi'dir. Osmanlı'nın yetiştirdiği en büyük seyyah olan Evliya Çelebi, XVII. yüzyıldaki geniş Osmanlı coğrafyasının tarihini, insanların gelenek, görenek, folklor, sanat ve zanaatını bütün yönleriyle aktarmaktadır. Türk kültür tarihinin en önemli eserlerinden biridir ve oldukça önemli bir külliyât niteliği taşımaktadır. Seyahatnâme-i Evliyâ Çelebi ya da Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi adlarıyla bilinen bu esere, Evliyâ Çelebi, yer yer Defter-i Havâdis adını verdiğini; kitaba "Seyahatnâme" adının babası tarafından bir de "Mekke ulularından bir zat" tarafından verildiğini bizzat kendisi söylemektedir (Özok,2011;6). Evliya'nın eseri bir seyahatname olmakla beraber, dönemin özellikleri hakkında çok çeşitli bilgileri içerisine almaktadır. Geçmiş olduğu yerlerde yaşayan halkın inanışlarını, yaşam şekillerini, âdet ve geleneklerinin yanı sıra giyim – kuşam biçimleri hakkında bilgiler vermektedir. Dönemin kültür ve yaşam tarzını belgeleyici unsurlarından biri olarak düşündüğümüz Evliya Çelebi'ye ait seyahatname, dönemin giyim-kuşam kültürü ve kültürel değişimin izlenmesinde önemli eserler arasında yer almaktadır (Pamuk,2013).

* Yrd. Doç. Dr., Uşak Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Uşak.

Evliya Çelebi seyahatnamesinde kendi döneminde özellikle gözlem tekniğini kullanarak kendine has üslubuyla sosyal, kültürel, mimari, dini, ekonomik, siyasi-idari, demografik, askeri, giyim, kuşam gibi birçok konuda aydınlatıcı bilgiler sunmaktadır. Bu bilgiler ışığında seyahatnamede tasvirleri bulunan yok olmaya yüz tutmuş geleneksel giysilerimizin, isimlerini, kullanım biçimlerini belgelendirerek gelecek nesillere aktarılması açısından önemli bir kaynak olarak görülmektedir.

Evliyâ Çelebi'nin seyahatnamesi, günümüze kadar birçok kişi ve kurum tarafından Osmanlıcadan günümüz Türkçe 'sine çevrilmiştir. Zuhuri Danışman'ın 1970 yılında yayınlanan ve günümüz Türkçe 'sine çevirisini yaptığı 15 ciltlik "Evliya Çelebi Seyahatnamesi" esas alınarak hazırlanan bu çalışmada, 17. yüzyıl halk giyim kuşam biçimlerinin Kütahya, Afyon, Manisa, Uşak bölgelerinde adı geçen giyim-kuşam isimleri ve dönemin giyinme kültürü hakkında vermiş olduğu bilgilerin derlenerek, belgelendirilmesi amaçlanmaktadır.

**Halk Giyim-Kuşam Özelliklerinin Belgelendirilmesinde Seyahatnamenin Önemi**

Tarihsel geçmişte uzun dönemde oluşmuş deneyim ve birikimlerin ürünleri olan giysiler, kültürde sürekliliği sağlamaları ve tarihsel değerleri bünyelerinde barındırmaları açısından, toplumların ve dönemlerin sosyal, ekonomik, siyasi ve kültürel özelliklerini yansıtmada önemli rol üstlenirler. Sınıf, din ve millet gibi kavramların yanı sıra toplumsal hiyerarşinin korunmasında da giysilerin renk ve biçimleri belirleyici olmuş, bu nedenle giyim etkili bir araç ve iletişim dili haline gelmiştir (Koca, Koç;2011).Var olduğu topluluğun görsel yansıması olan giyinme kültürü; belgelendirilerek gelecek kuşaklara aktarılması gereken önemli kültür mirasları arasında yer almaktadır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun üç kıtaya yayılan coğrafyası birçok farklı milleti ve kültürü içerisinde barındırmıştır. Osmanlının başkenti İstanbul ve çevresinin sosyal ve siyasi yapısına dair gözlemler dönemin araştırmacıları, seyyahları, sanatçıları gibi pek çok kişi tarafından yazılarak veya çizilerek ortaya konmuş, aynı zamanda günümüz için birer bilgi kaynakları oluşturmuştur. Osmanlı saray ve çevresindeki giyim kültürüne dair izleri yansıtan görsel ve yazılı kaynaklar (minyatürler, elçi mektupları, tablolar vb.) arşivlerde, müzelerde yer alırken, İstanbul dışında Osmanlının hüküm sürdüğü diğer vilayetlerinde halk tarafından kullanılan bölgesel giyim kuşam özellikleri ve giysi geleneğine ait bilgi kaynakları oldukça sınırlı kalmıştır (Yıldırım, 2004: 48; Koç, Koca,2016:760). Başta Anadolu olmak üzere diğer bölgelerdeki halk kıyafetlerine ait yazılı anlatılarda özellikle seyahatnameler bu konuda önemli kaynak oluşturmaktadır.

Osmanlı'nın yetiştirdiği en büyük seyyah olan Evliya Çelebi, Viyana'dan Bakü'ye, Kırım'dan Hicaz'a kadar geçmiş olduğu yerlerin coğrafik ve mimari özelliklerini, halkın inanışlarını, yaşam şekillerini, âdet ve geleneklerinin yanı sıra giyim kuşamları hakkında bilgiler vermektedir. Dönemin kültür ve yaşam tarzını belgeleyici unsurlarından biri olarak düşündüğümüz Evliya Çelebi'ye ait seyahatname, dönemin giyim-kuşam kültürü ve kültürel değişimin izlenmesinde oldukça önemli eserler arasında yer almaktadır. Eserde kadın-erkek-çocuk giyimleri yanı sıra meslek grupları, sosyal statü sahipleri gibi giyenlerin belirleyici özellikleri de anlatılmaktadır (Pamuk,2013)

Tablo 1'de Seyahatname' de bahsi gecen bazı vilayetlere ait giysi tasvirleri ve giyim terimleri Danışman'ın (1970) çevirisi ile yer almaktadır.

Tablo:1,Seyahatname'de Yer Alan Giysi Tasvirlerinden Örnekler

| Kaynak | Yer | Giysi Tasvirleri |
|---|---|---|
| Cilt:2 S:124 | İstanbul Kasımpaşa | Bir sınıfı asker taifesidir ki kapudanlar, azaplar, vardyanlar gemici dayılardır. Hepsi Cezayir elbisesi giyip kırmızı fes üzerine kafesi destar (kavuk) ve arkalarına bornos ve Timur koparan ve kapuda çeşitli prankone dolamalar, bellerinde çatal pala bıçaklar ve ayaklarında tomaklar, bazıları baldırı çıplak gemici gazilerdir. Tüccar, marangoz, deniz adamları keyiflerine göre çeşitli elbiseler giyerler. Hususi elbiseleri yoktur. Üçüncü fırka, ilim ehli, aba giyen gönlü yanık dervişlerdir. |
| Cilt:13 S:194 | Adana Ramazaniye Kalesi | Hepsi külah üzerine destar ve taylasan sarkıtırlar. Çuha ferace ve elvan boğası kaftan, kadınları,ayaklarına sarı çizme giyerler ve sivri takke üzerine beyaz çarşaf bürünürler. Çok terbiyeli kimselerdi. Arapça konuşurlar |
| Cilt:6 S:272 | Van | Vanlıların çoğunlukla giydikleri çuka, serhaddi ve çekmandır. Samur kürk giyerler. Kemerlerinde alaca ipek kuşak üzerine birer hançer korlar. Başlarında kadife kavukları gayet büyüktür.<br>Bütün kadınları sarı çizmeli olup, başlarında altun ve gümüş diba süvareleri örtülüdür. |
| Cilt:13 S:198-199 | Maraş Mar-ı İş Kalesi | Çuha elbise, kadife külah üzerine beyaz destar sararlar. Kış şiddetli olduğundan boyalı kuzu derisinden okçu oğulu harvanileri giyerler. Kadınları ayaklarına sarı çizme, başlarına safi gümüş tas takke yahut sırmalı sivri takke ve üzerine beyaz çarşaf bürünürler. |

**Evliya Çelebi'nin Gözüyle Kütahya, Afyon, Uşak, Manisa Şehirleri**

Evliya Çelebi'nin, Seyahatnamenin dokuzuncu cildinde belirttiği üzere Kütahya'ya gelişi, 1082 Muharrem'inin 12. günü, yani Aşûre gününde Mekke ve Medine yolculuğuna çıkmasıyla gerçekleşmektedir. Bu seyahatini yaparken izlediği güzergâhta hemen başlarında Kütahya da vardır. 1671'de başladığı bu seyahatinde Evliya, Üsküdar'dan çıktıktan sonra Kadıköy, Bostancıbaşı, Kartal, Pendik, Gebze, İzmit, Bursa, İnegöl ve Tavşanlı'ya geçerek Kütahya'ya ulaşır (Okumuş,2007;91).Evliya Çelebi Kütahya ile ilgili olarak şunları ifade etmektedir (Danışman,1970;50);"*Suyu ve havası güzeldir. Bağları yok, fakat bahçeleri çoktur. 24 çeşit emrudu, yedi türlü sulu kirazı olur. Beyaz berrak ilik gibi paçası, tennur kebabı, gerdesi meşhurdur. Fincanı, çeşitli maşraba ve destileri, çanak ve tabakları hiçbir yerde yoktur. İznik kâsesi de meşhurdur. Şehrin içinde binden fazla kayalardan akan buz gibi sular vardır. Halkının yüz rengi kırmızıdır. Sularının her birinin bir nevi hassaları vardır. Halk gayet garip dostudur. Şecaatli ve bahadırdır".*

Evliya Çelebi, bir müddet gezip gördükten, notlarını alıp yapması gerekenleri yaptıktan sonra Kütahya merkezden ayrılır. Evliya Çelebi, Kütahya'dan

Yoncalı kasabası, Altuntaş kasabası, Ömer Bey köyü ve Afyonkarahisar üzerinden yoluna devam eder (Okumuş,2007;91). Afyon'la ilgili olarak şu ifadeleri kullanmaktadır (Danışman,1970;55);" *Bu şehir gayet kalabalık, adam deryasıdır. Etrafı mamur köylerdir. Halkının yüz renkleri sarımtıraktır. Çünkü bu diyar afyon diyarıdır. Haklıda tiryakilerdir. Fakat havasının güzelliğinden tiryakiliklerine göre nane çöpü ve yades kemiği gibi adamlar değildir. Hepsi de münakaşacı kimselerdir*".

Evliya Çelebi Sandıklı ve Banaz kasabalarından sonra Uşak şehrine ulaşır. *"Su ve havası çok güzel olduğundan mahbup ve mahbubeleri çoktur. Onun için Uşşak şehri derler. Hangi garip buraya gelse âşık olması muhakkaktır. Hatta hakir bir duter-i zere müptela olup, onunla gamımızı defederdik… Küçük şehirdir ama çok kalabalıktır ve mamurdur. Sanayiinde Uşak halısı, ancak Acem İsfahanında ve Mısır'da işlenir"* (Danışman,1970;58).

Evliya Çelebi, Gediz, Akhisar Kalesi, Durgutlu şehri, Nif şehirlerinden de bahsederek Eski Payitaht Manisa'yı anlatmaktadır. *"Bu Manisa şehri Duman Dağı eteğindedir. Evlerinin bir kısmı yamaçta, bir kısmı düzlüktedir… Şehir halkı gayet temiz ve zarif olduklarından çarşı ve sokaklarının daima temizleyip sularlar. Çarşıları çınar, kavak, söğüt ve üzüm ağaçları gölgelendirir. Gerçi Etrak diyarıdır ama eski taht şehri olduğundan halkı gayet söz anlar, miri kelâm maarif erbabı şairleri çoktur."*

Seyahatnâme, bu şehirlerin coğrafya din ilmi, toplum bilimi, edebiyat, halk edebiyatı, tekke edebiyatı, mimâri, tarihi eserler ve bütün bu gezilen yerlerdeki insanların yaşayış tarzları, gelenek ve görenekleri, fert ve toplum hâlindeki hayatları, iç ve dış âlemleri, inanışları hakkında yer yer ayrıntılı ve ilgi çekici bilgilerle anlatmaktadır. Araştırmanın içeriğini oluşturan giyinme kültürü ile ilgili tasvirler yine seyahatname içerisinde yer almaktadır. Evliya Çelebi, Kütahya, Afyonkarahisar, Uşak ve Manisa illerine ait dönemin giyim-kuşam özelliklerini şehirleri anlatırken kısa da olsa belirtmektedir.

Tablo 2: Kütahya, Afyon, Uşak, Manisa Şehirlerine Ait Giysi Tasvirleri

| Kaynak | Yer | Giysi Tasvirleri | Terimler |
|---|---|---|---|
| Cilt:13 S:51 | Kütahya | Çuha ferace ve kontoş giyerler. Kadınları başlarına altın ve gümüş takke giyip üzerine beyaz câr bürünürler. Ayaklarına kadife çakşır üzerine sarı çuha giyerler, gayet edeplidir. | Çuha ferace<br>Kontoş<br>Altın ve gümüş takke<br>Beyaz car<br>Kadife çakşır<br>Sarı çuha |
| Cilt:13 S:55 | Afyon Karahisar | Halkı çuha ferace, kontoşlar giyerler. Ulemâsı ve âyanı samur ve sof giyerler. Halkı Mevlânâ muhibbidir. Kadınları beyaz car bürünürler. Hepsi de gayet edeplidirler. | Çuha ferace<br>Kontoş<br>Samur<br>Sof<br>Beyaz car |
| Cilt:13 S:58 | Uşak | Ahalisi çuha ferace ve serhad kontoşu giyerler. Mevlânâ külâhı üzere destar sararlar. Kadınları yassı başlı, arakiyesiz, siyah muhayyer ferace giyip edeple dolaşırlar. | Çuha ferace<br>Serhad kontoş<br>Mevlana külahı<br>Destar<br>Arakiye |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | | Siyah muhayyer ferace |
| Cilt:13 S:76 | Manisa | Ahalisi tüccar, sanat ehli, bilgin, kanâat ve ibâdet ehlidir. Halkı çuka ferace, kontoş, nazik boğasi elvan bez, bir kısmı Mevlevi külahı üzerine destar sarar. Kadınları siyah ve mavi muhayyer ferace giyerler, gayet edebli gezerler. Halk Manisa alacası işleyip satar. | Çuka ferace<br>Kontoş<br>Nazik boğasi<br>Elvan bez<br>Mevlevi külahı<br>Destar<br>Siyah ve mavi<br>Muhayyer ferace<br>Manisa alacası |

**SONUÇ**

Seyahatnamenin içerisinde yer alan Kütahya, Afyon, Uşak ve Manisa şehirlerine ait giysi tasvirleri incelendiğinde; *Çuha*'nın (çuka) dönemde oldukça sık kullanıldığı görülmektedir. Koçu (1996) "*Cuha veya farsça ismi çuka yün kumaşlardan hazırlanan giysiler"* şeklinde ifade etmektedir. Seyahatname içerisinde yer alan giysi tasvirlerinde kadın ve erkek giyimlerinde "*ferace*" sıklıkla kullanılmıştır. Bölgede çuka (cuha) ferace, siyah ve mavi muhayyer ferace gibi giysinin dış görünümüne uygun nitelendirilmiştir. 17. yüzyıl Osmanlı kadın giyimleri incelendiğinde *"ferace"* bir kadın dış giyimi olarak kullanılmıştır. Kadınların ev giysileri üzerine dışarı çıkarken kullandıkları ferace, sokakta yaşmakla beraber giydikleri üst giysi olarak tanımlanmaktadır (Koçu 1996:108). Seyahatname içerisinde erkek giyimleri tasvir edilirken de "ferace" kullanılmıştır. Ferace daha çok kadın dış giyimi olarak bilinmektedir. Ancak kaynaklarda elde edilen bilgiler ve Koçu'nun (1996) belirttiği üzere "*Ulemanın giydiği pek geniş ve kolları da geniş bir nevi biniş"* olarak anlatılan üst giysidir. Kürk ve işlemelerle süslendiği ayrıca belirtilmektedir.

Şehirlerde bir üst giysi olarak "Kontoş" dan bahsedilmektedir. Koçu'ya (1996) göre kontoş, "*Tatar hanları ile beylerinin yüzü harç işlemeli ve kontoş kesimli yakalı ve dar kollu bir nevi kürk*" demektir. Kütahya ve Afyon şehirlerinde kadınların "*Beyaz Car"* giydikleri belirtilmektedir. Büngül, Eski Eserler Ansiklopedisinde " *Bir nevi şal ismidir, bir zamanlar kadınlar bunu başlarına alır, tesettür vazifesi gördürürlerdi"* şeklinde ifade etmektedir. Şehirlerde beyaz olarak adı geçen ve bir kadın üstlüğü olan "*Car"*, kadınların sokağa çıkarken büründükleri kare çarşaftır. Evliya Çelebi'nin seyahatnamesi incelendiğinde dönemin alt giyimlerinde gözlenen giysilerinde Kütahya giyiminde *"kadife çakşır"* yer almaktadır. Çakşır, alt bedene giyilen bir nevi pantolondur. Genellikle erkek giyimlerinde kullanılmaktadır ( Koçu,1996:43-50).

Seyahatnamede ilgili bölgelerde başa takılan aksesuarlar hakkında da bilgiler vermektedir. Uşak ve Manisa'da erkekler için *"Mevlevi Külahı üzerine destar sarılmış"* başlıklardan bahsederken, Kütahya'da kadın başları için *"altın ve gümüş takke "*den, Uşak kadınları için *"yassı baş-arakiyesiz"* şeklinde tasvirler yapılmaktadır. Afyonkarahisar'da ulema sınıfının giydiği "*samur"*(kürk) ve "*sof"* dan bahsetmektedir. Ayrıca seyahatnamede Manisa şehrinde dokunan *"Manisa alacası"* gibi yöresel isimler de tasvir edilmektedir. Birkaç renkli ipliğin bir arada

kullanılarak dokunduğu kumaşlara genel olarak "alaca kumaş" denmektedir. Alaca köken olarak kırmızı anlamına gelen "al" kelimesinden gelmektedir. Çok renkli anlamına gelen "alaca" Anadolu'nun birçok yerinde kullanılmaktadır (Eraslan vd.,2013:251)

Sonuç olarak, Kütahya, Afyon, Uşak ve Manisa'nın komşu şehirler olması giyim-kuşam adları ve tasvirlerinde benzerlikler göstermektedir. Giysi tasvirleri 17.yüzyıla ait genel giyim özelliklerine göre anlatılmıştır. Giysi tasvirlerinde yöreye ait detaylı anlatımdan ziyade "*cuka ferace", "kontoş*" *"kadife çakşır", "serhad kontoşu","elvan bez"* gibi genel tanımlar ve dönemde kullanılan genel isimler ile anlatımlar yapılmıştır. Seyahatnamede yer alan giysi tasvirleri genel olarak incelendiğinde, dönemin giyim- kuşam ve süslemeleri hakkında verdiği bilgilerle, günümüze ışık tutmaktadır.

## KAYNAKÇA

DANIŞMAN, Zuhuri, (1970)," Evliya Çelebi Seyahatnamesi*",* Çeviri, Cilt 1-15, Kardeş Matbaası, İstanbul.

ERASLAN Işıl, Günay ATALAYER, (2013)," Anadolu'da ¨Alaca¨ Üzerine Bir Karşılaştırma", Akdeniz Sanat Dergisi, Cilt 6, Sayı 11.

KOCA Emine, Fatma KOÇ,(2014)," Kıyafetnameler ve Ralamb'ın Kıyafet Albümün'deki 17. Yüzyıl Osmanlı Toplumu Giysi Özelliklerinin İncelenmesi" Turkish Studies – International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 9/11

KOCA Emine, Fatma KOÇ, (2016)" Halk Giyim Kuşamının Yok Olmasına İlişkin Nedenler Ve Koruma Altına Alınması Gerekliliğinin 5N1K Yöntemi İle Analizi" Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 11/2

KOÇU, Reşat Ekrem ,(1996).'Türk Giyim, Kuşam ve Süslenme Sözlüğü" Güncel Yayıncılık, İstanbul

OKUMUŞ, Ejder, (2007)," Evliya Çelebi Kütahya'da Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Sayı;26,s.83-120

ÖZOK, Gamze, (2011)."Evliya Çelebi Seyahatnamesinde Şairler" Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

PAMUK, Beyhan ,(2013) "Evliya Çelebi Seyahatnamesinde Yer alan Giysi Tasvirlerinin İncelenmesi", 8.Uluslararası Türk Kültürü Kongresi, 24-27 Ekim, Eskişehir

YILDIRIM, D. vd. (2004). "Liseler İçin Halk Bilimi" Milli Eğitim Bakanlığı. Ankara

# ÇAĞDAŞ TEKSTİL SANATINDA APLİKE TEKNİĞİ

## (APPLIQUE METHOD IN MODERN TEXTILE ART)

**Selda KOZBEKÇİ AYRANPINAR***

**ABSTRACT**

When textile products which are statue indicators and convey cultural features and likes of a society in a historical adventure are analysed historically, it is seen that their production needs time and a lot of hard work and they are very precious and significant in terms of their beauties and functions. In textiles which have been used for different purposes up until now, it's been benefitted from various embellishment techniques in order to strengthen symbolism and increase emphasis. Having its origins in Middle Asian Turks, one of these embellishment techniques is appliqué which is produced by attaching a plain colour or patterned piece of fabric to an existing ground fabric in order to create a brand-new surface. Being one of the significant and basic embellishment techniques of textile history, appliqué has been used in textile art, has every now and then influenced modern fashion and has been an inspiration for many textile artists. In this study, it is aimed to describe a short historical background of appliqué and its importance and with samples, explain how decorating a piece by another piece turns into an artwork and unique design with technical skills, creativeness and interpretations of people who use this method.

## GİRİŞ

Tekstil, çeşitliliği ve sürekliliği olan, dünyadaki en yaygın ve yaratıcı sanat biçimlerinden biri olarak yüzyıllardır, farklı kültürlerde yer almış, zengin tarihi ile çağdaş yaratının temelini oluşturmada önemli bir yer edinmiştir. İlk önceleri temel ihtiyaçları karşılamak üzere zorunluluktan ortaya çıkan tekstil sanatı, dünya genelindeki farklı kültürler tarafından geliştirilen geleneksel, sanatsal ve yaratıcı yöntemlerle, bugün dünya çapında çeşitli kültürlerin sanat ve el sanatlarında önemli bir yer tutmaktadır.

Tekstil tarihi çok zengin ve karmaşıktır, dokuma, boyama ve süsleme gibi geleneksel yaklaşımlar bugün sanatçılar için yeni ve heyecan verici eserler oluşturmada en önemli etkendir. Geçmişten bugüne tekstillerde sembolizmi güçlendirmek, vurguyu arttırmak için kullanılan süsleme tekniklerinden biri de aplikedir (Martinique, http://www.contemporary-textile-art-artists, erişim 11.07.2017).

Tekstil tarihinin önemli ve temel süsleme tekniklerinden olan aplike tekniği, en basit şekliyle, bir zemin kumaşın yüzeyine küçük parça kumaşları dikme tekniğidir ve geleneksel olarak, giyim eşyalarında, ev tekstilinde yıpranmış ve aşınmış kısımları onarmak için kullanılmıştır. Bu işlevsel başlangıçtan sonra aplike, zaman içinde kendi başına bir ifade ve yaratıcı sanat formu haline gelmiştir. Çağdaş bir aplikede vurgu, yeni bir yüzey yaratma ve süsleme üzerinedir. Giyimden takıya, ev tekstilinden duvar panosuna kadar birçok alanda, çeşitli renk, doku ve malzemelerle yenilikçi bir tarz arayışına girerek, sanatsal yaratıyla

* Yrd. Doç., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarım Bölümü, Moda Giyim Tasarımı Ana Sanat Dalı, İzmir.

birleştirilebilir. Bu çalışmada, aplikeli tekstillerin farklı toplumlarda oynadığı role dair bir fikir vererek, bir kumaşı bir başka kumaş parçasıyla süsleme yöntemini kullanan kişilerin, teknik beceri, yaratıcılık ve yorumlarıyla nasıl birer sanat eseri ve özgün tasarıma dönüştükleri, beceri ve yaratıcılığı vurgulayan tarihi ve çağdaş eserler bir araya getirilerek örneklerle desteklenerek anlatılmaya çalışılmıştır.

**Tekstil Tarihinde Aplike Tekniği**

Tarihî süreç içinde aplike tekniği, kullanıldığı alanlara farklı anlamlar yükleyebilme, temaları ve sembolizmi güçlendirme, görselliği zenginleştirme ve gösterişli bir ifade kazandırabilme açısından oldukça önemli bir tekniktir. Genelde günlük kullanımın bir parçası olan aplikenin ne kadar çok kullanıldığı göz önüne alınırsa, tarih boyunca yaratılan aplikeye ait kalıntıların nispeten az kaldığı görülüyor. Bilinen en eski örneklerden biri, Tutankhamun'un mezarında bulunan kollu tuniklerin her iki yanına uygulanmış aplike yüzeylerdir. Ancak tarihsel aplikenin kapsamı sadece kıyafetten daha fazladır ve yaklaşık 3000 yıl öncesine dayanan Mısır mezarında bulunmuş çadır bezi ilk örneklerdendir. 16. yüzyılın sonlarından itibaren Osmanlı çadırları da keten, pamuk, deri, kadife ve saten gibi çok çeşitli malzemelerden aplike olarak süslenmiştir. Bu parçalar dokuma desenleri taklit etmek üzere prestij ve zenginlik ifadesi olarak tasarlanmıştı. Çadırlardaki zemin kaplamaları da aynı şekilde oluşturulmuş ve inanılmaz bir etki yaratmak adına birleştirilmişlerdi (Cross, 2016; 10).

Arkeolojik kazılarda ele geçen, zengin süslemeli aplikeler ve işlemeli tekstiller, ölenlerin elit statüsüyle yakından ilişkili olduğunu ve buluntuların bunu açıkça yansıttığını ortaya koymaktadır. Ölen kişileri kutsamak ve ölümden sonraki hayatlarına eşlik etmeleri için, ölüleriyle birlikte gömdükleri kişisel eşyaları, bize dünya üzerindeki birçok kayıp medeniyetin, günlük yaşantılarını kavramamız ve bu büyüleyici medeniyetlere bakış açısı kazanmamıza olanak sağlar. (Triston ve Lombard, 2014; 10).

Tekstil tarihi incelendiğinde görüldüğü üzere en önemli aplike örneklerinden bazıları da çeşitli kaynaklarda da aktarıldığı gibi Orta Asya Türklerine aittir. Türk el sanatlarının ilk örneklerinin bulunduğu Pazırık kurganı çok önemli bir yere sahiptir(Fotoğraf 1). "*Güney Sibirya'da Altay dağları eteklerindeki Pazırık'ta Rus arkeologu S.I. Rudenko 1924'te Hun kurganlarını ortaya çıkarmıştır. M.Ö. IV-III. yüzyıllara tarihlendirilen kurganlarda binlerce yıldan beri bozulmamış insan ve hayvan cesetleri ile halı, kumaş, aplike örtü parçaları ve çeşitli eşyalar bulunmuştur*" (Yücel, 2000; 32).



Fotoğraf 1: Eyer altına konan keçe, 218x68 cm, M.Ö. 5. - 4. yüzyıl (Pazırık kültürü, Sibirya, Devlet Hermitage Koleksiyonu, St Petersburg) (Triston ve Lombard, 2014; 11)

Günümüze kadar gelen örneklerden de anlaşılacağı gibi, çeşitli uygarlıkların Anadolu'da birleşen kültür mirasları ve birikimleri, Osmanlı imparatorluğu döneminde de özellikle 16. ve 17. yüzyıllarda doruk noktasına ulaşmıştır. Araştırma ve incelemeler sonucunda ortaya çıkmıştır ki, aplike tekniği sadece kaftan kumaşlarında değil, astar süslemelerinde de kullanılmıştır. Önemli müzelerde korunmakta olan Osmanlı kaftanlarında görülen aplike ve işleme teknikleri kullanılarak yapılmış desenlerin etkileyiciliği ve çarpıcılığı göz doldurucudur (Fotoğraf 2).



Fotoğraf 2: Oturtma aplike desenlerle bezeli atlas dokuması katan. 17. yy ikinci yarısı (Baker, Tezcan ve Wearden, 1996; 221)

Aplike, dünya üzerinde birçok kültürde kullanılan en yaygın süsleme tekniklerinden biri olmuştur. Çeşitli kültürler, kendi aplike tarzlarını dahi geliştirmişlerdir. Bunun en güzel örneklerinden biri ise, San Blas Adaları'nda yaşayan Kuna yerli halkının kullandığı mola adı verilen farklı desenlerdeki, dekoratif panelleri oluşturdukları aplike tekniğidir. Bir diğeri ise İngilizlerin 1826'da ticaret kısıtlamalarını kaldırması üzerine, Kuzey Amerika'da aplikenin yorganlama tekniğiyle birleşerek gelişme göstermesidir. Bunun en güzel örnekleri ise, on dokuzuncu yüzyılın ortalarına ait karakteristik Baltimore yorganlarıdır(Fotoğraf 3).



Fotoğraf 3: Mary Ann Grooms, "Democracy is my Motto", Baltimore,1847
Fotoğraf 4: Mary Ann Grooms, "Democracy is my Motto", Detay
(https://www.skinnerinc.com/auctions, Erişim: 11.07.2017)

**Çağdaş Tekstil Sanatında Aplike Tekniği**

Teknolojinin de gelişimiyle birlikte sentetik boyaların ortaya çıkması, kumaşları daha canlı renklerle seri üretilebilir hale getirdi ve bu yeni keşfedilen parlak ve canlı renkler, hayranlık ve tutku uyandırdı. Bu canlı renklerin, son derece dekoratif, süslü ve yoğun yüzeylerde kullanımı, yapım sürecinde rastgele bir araya getirilen, daha sonra dekoratif nakışlarla süslenmiş, çeşitli renk, doku ve düzensiz şekillerden oluşan çılgın bir aplike tekniğine dönüştü. Endüstri devrimiyle birlikte her alanda olduğu gibi aplike çalışmalarda da görülen sosyal, ahlaksal ve sanatsal karmaşaya karşı çıkış başladı ve 19. yüzyılın sonuna doğru İngiltere'de Arts and Crafts Hareketi ortaya çıktı.

"*Glasgow Sanat Okulu'ndaki sanatsal tekstiller eğitmenleri, Jessie Newbury ve Ann Macbeth, bu zorlu renk ve desen baskısına tepki olarak, William Morris'in ve çağdaşlarının başını çektiği Arts and Crafts Hareketini savunuyorlardı. Hareketin merkezinde geleneksel el sanatlarının canlandırılmasına ilişkin bir inanç vardı ve malzeme, teknik, işçi sınıfı ve estetik form arasındaki ilişkinin reddedilmesi dikkate alınmıştı. Aplikeler, sade, düzgün, net çizgiler ve uyumlu renk paletleri ile tasarlanıyordu*" (Triston ve Lombard, 2014; 14).

Yirminci yüzyıl boyunca, aplike, kendi başına bir sanat biçimi olarak daha çeşitli ve deneysel yöntemlerle kullanılmaya devam etti. Tarihi parçalara dayalı teknik hassasiyet ve tasarımlar geliştiren İngiliz tekstil sanatçısı Rebecca Crompton ise dikiş tekniğinin mükemmelleştirilmesinden ziyade tasarımın önemini vurgulayan etkili ve yenilikçi bir yaklaşım geliştirdi. 1930'larda görülen Crompton aplikeleri, dikiş makinesinin yeni ve heyecan verici kullanımı ile birlikte çağdaş bir tasarım yaklaşımı sergiledi (Fotoğraf 5).



Fotoğraf 5: "The Magic Garden", 1937. Rebecca Crompton Koleksiyonu Victoria&Albert Müzesi. (Triston ve Lombard, 2014; 16)
Fotoğraf 6: "Two Doves", 1950. Constance Howard Koleksiyonu(Triston ve Lombard, 2014; 16)

Yirminci yüzyıl tekstil sanatı kuşağının en etkili İngiliz öncülerinden biri olan Constance Howard, aplikeye ilişkin sınırları zorlamış ve tekstil sanatının sanatsal anlamda kendini ifade etme aracı olarak önemini vurgulamaya devam etmiştir (Fotoğraf 6).

Geleneksel kumaş tekniklerini modern yollarla kullanmayı amaçlayan Amerikalı tekstil sanatçısı Tracy Jamar, çeşitli elyaf parçalarını, kolaj, aplike ve nakış gibi geleneksel el yapımı tekniklerle birleştirerek, yeni, eski ve yeniden kullanıma hazır ipliklerin ve kumaşların yanı sıra geleneksel olmayan malzemelerden oluşan bir kombinasyonla, çalışmalarını sezgisel ve rastlantısal yarattığını ifade etmektedir(Fotoğraf 7-8).



Fotoğraf 7: Tracy Jamar, "After Rain" (detay), 2002(Schoeser, 2012; 436)
Fotoğraf 8: Tracy Jamar, "Hedgerows", 2011, (www.tracyjamar.com, Erişim: 11.07.2017)

Rachael Howard, "…*amacım, çizimde bir karakteri tasvir eden çizilmiş, hareketli çizgideki bir figürün özünü ve canlılığını tasvir etmektir. El ve makine dikişleri de dahil olmak üzere tekstil unsurlarının eklenmesi, imajı tamamlar ve aplike, etkileyici sonucun vazgeçilmez bir bileşenidir*" (Fotoğraf 9-10) (www.rachaelhowardcom).




Fotoğraf 9: "Trumpeter" , 104x73cm. Fotoğraf 10: Fish and Chips, 30x40cm (rachaelhoward.com, Erişim: 11.07.2017)

Güney Afrikalı sanatçı Willemien de Villiers, çalışmalarında katmaların önemli olduğunu ve bunu aplike ile gerçekleştirebildiğini, aynı zamanda bu yöntemle çalışmalarına derinlik ve boyut kazandırabildiğini açıklamaktadır(Fotoğraf 11-12) (willemiendevilliers.co.za).



Fotoğraf 11: Willemien de Villiers, "The Mysteries" (willemiendevilliers.co.za)
Fotoğraf 12: Willemien de Villiers, "The Mysteries", Detay (willemiendevilliers.co.za)
Fotoğraf 13: Ramazan Bayrakoğlu, "Kardelen"2016, Galleri Andersson, Stockholm (http://www.gsa.se/index.php)

Uluslararası sanatçı Ramazan Bayrakoğlu ise düz bir zemin kumaş üzerine, kumaş parçalarının üst üste dikilmesiyle elde ettiği çalışmalarında fotoğraf ya da resim yanılsaması yaratmak istediğini ifade etmektedir (Fotoğraf 13).



Fotoğraf 14-15: Gülcan Batur Ercivan, "Safran" 2016, 91X46 cm
"Fiber Art Exhibition", IC Art Gallery, Bangladeş- Dhaka, 29 Haziran-5 Temmuz 2016

Gülcan Batur Ercivan, el yapımı kâğıdı pamuklu kumaşla birlikte kullanarak, aplike ve nakış teknikleriyle yapmış olduğu "Safran" adlı çalışmasında katmanlar yaratarak oluşturduğu derinlik etkisiyle renklere vurgu yapmıştır (Fotoğraf 14).

## SONUÇ

Temel amacı yama ve onarım olan aplike, malzemelerin yeniden kullanımından uzaklaşarak, çağdaş yaklaşımlarla sürekli gelişmekte, genişletilmekte ve yeniden yorumlanmaktadır. Günümüzde birçok tekstil sanatçısı, çalışmalarına görsel doku ve derinlik kazandırmak amacıyla özgürce kullandıkları aplike tekniği ile tekstil sanatına dahil olan bir sanat dili oluşturmuştur. Sonuç olarak, kumaşların yan yana dikilmesiyle bir zemin oluşturan patchwork ya da farklı malzemelerin birbiri üstüne yapıştırılmasıyla meydana getirilen kolaj tekniğinden farklı bir uygulamaya ve tekstil sanatı içinde önemli bir yere sahip olan aplike, güncel anlayış ve beğeniyi geliştirerek, gelenek ve kültürün etkin bir ifadesi olmuştur ve olmaya devam etmektedir.

## KAYNAKLAR

ASLANAPA, Oktay; (2003). Türk Sanatı, Remzi Kitapevi, İstanbul

AVERY, Virginia; (1978) The Big Book of Applique, New York: Charles Scribner's Sons

BAKER, Patricia; TEZCAN, Hülya ve WEARDEN, Jannifer; (1996). Silks for the Sultans, Ertuğ & Kocabıyık (Borusan), İstanbul

BARIŞTA, Örçün; (1995). Türk İşleme Sanat Tarihi, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi, Ankara.

CROSS, Kate; (2016). Appliqué, Royal School of Needlework Guides, Search PressSCHOESER, Mary; (2012). Textiles: The Art of Mankind, Thames&Hudson, London

SHAW, Ian ve NICHOLSON, Paul T.; (2000). Ancient Egyptian Materials and Technology, Cambridge University Press, UK

SNODGRASS, Mary Ellen; (2014). World Clothing and Fashion: An Encyclopedia of History, Culture, and Social Influence, Routledge, New York.

TRISTON, Julia ve LOMBARD, Rachel (2014). Contemporary Appliqué: Cutting edge design and techniques in textile art, Pavillion Books grup, Batsford, London

YÜCEL, Erdem; (2000). İslam Öncesi Türk Sanatı, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul

### İnternet

MARTINIQUE, Elena; The Versatility of Contemporary Textile Art, (http://www.widewalls.ch/contemporary-textile-art-artists/ erişim 11.07.2017).

# BERGAMA MÜZESİ'NDE BULUNAN ENTARİ VE BİNDALLI ÖRNEKLERİNDE TESBİT EDİLEN MODEL UYGULAMA TEKNİKLERİ

# MODEL APPLICATION TECHNIQUES DETECTED ON ENTARI AND BINDALLI SAMPLES IN BERGAMA MUSEUM

**Gülseren HAYLAMAZ**[*]

**ABSTRACT**

It is a method that reveals the structural characteristics of dresses by creating technical drawings by taking measurements on dresses. In this article, technical drawings of entari, jacket and bindalli dresses dated back to 20th century were created and model features were presented. The data of the work were obtained from the dresses under protection in the Bergama Museum with the permission of the Ministry of Culture and Tourism dated 21/03/2008 and numbered B.16.1.DOS.0.05.00.00 / 3288. 21 periodic dresses were examined from the perspective of clothing history and clothing design. The effects of European fashion on entari, model features of bindalli dresses and efforts to create a general silhouette of the period on the entari and jacket were analysed.

Key words: Traditional garment form, entari, periodic dresses.

## GİRİŞ

Bergama Müzesi Etnografya Bölümü'nde yer alan, 20. yüzyıla tarihlenen giysilerden özellikle "*geçiş dönemi*"ni temsil eden entari ve ceket örnekleri incelenmiş, daha önce bu alanda yapılmış olan araştırmaları destekler bir şekilde, model uygulama yöntemleri ve kesim şekilleri ortaya koyulmuştur. Ölçüleri alınarak teknik çizimleri oluşturulan 12 adet entari, 5 adet ceket ve 4 adet üçetek entariden, bildiride 4 tanesine detaylı olarak yer verilmiştir.

Sosyal, kültürel ve sanatsal anlamda karşılıklı etkileşimlerin tarihi süreç içerisinde sürekli olarak yaşandığı Osmanlı ve Batı toplumlarında, 19. yüzyıl önemli bir dönemi temsil eder. Batı giysilerinde bu dönemde giysi ile beden arasında görsel ilişkiler üzerine pratiklerin yoğun bir şekilde uygulanması sonucu, model uygulamalardaki teknikler, parçaları birleştirmedeki yöntemler ve dikiş teknikleri yüksek seviyeye ulaşmıştır.

Şahin'in de belirttiği gibi Avrupalı terzilerin yüzyıllarca deneyimlediği yeni kesim, biçim teknikleri ve kalıp metotlarının 19. yüzyıl sonuna gelindiğinde hazmedilmiş olduğunu söylemek mümkün olabilmektedir(Şahin, 2016:115). Bahsedilen bu özel kesim ve dikim teknikleri gerektiren yeni moda giysiler dönemin çeşitli dergilerinde yer almıştır.

Durumları oldukça iyi olan Osmanlı kadınları kıyafetlerini ya bizzat kendileri giderek ya da orada yaşayan akrabalarının aracılığı ile Paris'ten almaktaydılar. Bu imkânı olmayanlar ise kıyafetlerini İstanbul'daki yabancı terzilerden almaktaydılar. Ve buna da gücü yetmeyenler, geleneksel olarak gayrimüslim olan aile terzilerinden, dergilerdeki modellere göre kıyafetler dikmelerini istemekteydiler(Os,

[*] Öğr. Gör. Ege Üniversitesi, Bergama Meslek Yüksekokulu, Giyim Üretim Teknolojisi Programı, İzmir.

2002:241). Geleneksel kesim ve dikim tekniklerine alışık olan ve bu uygulamaların dışına daha önce çıkmamış olan terziler, entariye Batı giysilerinin biçim ve form verme yöntemlerini adapte etmeye çalışmışlardır. Kullanıldıkları dönem ve başvurulan model uygulama yöntemleri göz önüne alındığında, bildiride yer alan entarilerden bu çabalara örnekler verilmektedir. Özellikle 222 envanter numaralı entari modelinde, Avrupa modasının sunduğu büzgülü, kabarık kol modelinin, dirsekten itibaren bileğe kadar kolu sarması, geleneksel "geometrik" kesimde kullanılan yan "peş"lerin de aynı entaride uygulanmış olması dikkat çekicidir.

Avrupa modasındaki kuplu kesimin aksine, Osmanlı giysilerinin geometrik kesim esasına dayalı olduğunu çalışmalarında vurgulayan Şahin' nin de belirttiği gibi, geometrik kesim anlayışında, inanış ve yaşam biçiminin yanı sıra, kumaş üretiminin ve emeğin değerli olması, kumaşların ziyan edilmemesi ve ayrıca eskiyen giysilerden yeniden yararlanılması gibi geleneksel pratiklerin etkili olduğu düşünülmektedir. Saha araştırmalarında üzerinde kalıp çalışması yapılan pek çok giysi türü, geleneksel giyim kültürü hakkında bilgiler sunmuştur. Söz gelimi gündelik giysi ile özel gün giysisi arasında yapısal bağlamda farklılık olmadığı, sadece malzeme değişikliği olduğu tespit edilmiştir(Şahin, 2016:383). Gündelik ve özel gün giysilerinin biçim olarak aynı oluşu tespitini destekler bir şekilde; basımı 1944 yılına ait Osman Bayatlı'nın[ii] Bergama'da Köyler isimli kitabında köylüler ile yaptığı söyleşi şöyle aktarılır; "*Bu gün erkeklerin kıyafetleri şehirli gibidir. Gençlerin hepsi ceket, pantolon giyerler. Kadınların giyinişleri ise çok değişir. Çitari(kırmızı-beyaz, mor-beyaz, yollu ipekli kumaş) veya alacadan üçetek uzun entari ile bağlama parçaları, renkli kumaşlardan yapılmış don giyerler. Kadınlar köy içinde evlerinde giydikleri elbiseleriyle gezerler. Düğün ve bayramlarda gündelik elbiselerini çıkarırlar, yeni ve süslü olanlarını giyerler. Bunların da biçimleri diğerleri gibidir (*Bayatlı, 1994: 33*)*."

Her iki saha araştırmasının da işaret ettiği gibi geleneksel giyimde özel gün ve günlük kullanılan giysilerin biçimleri aynıdır. Avrupa modasının etkisiyle her iki kullanım alanındaki giysilerin biçimlerinin aynılığı ortadan kalkmıştır. Geleneksel entarinin bindallı formuna dönüşmesi farklılığın arttığını gösteren önemli bir örnektir.

**Geçiş Döneminde Entari**

Bu bildiride tanıtılmak istenen entari ve ceket modellerine geçmeden önce nasıl bir tarihi süreçten geçerek oluştuklarına değinmek gerekir. Gürtuna'ya göre, XVIII. yüzyılda hem sokak hem ev giysilerinde Osmanlı Klasik zevkinin özellikleri yanında yenilikler de kendini göstermeye başlar. 1850'lere değin ayrıntılarda yeniliklere açık olan giyim tarzı, genel çizgilerde gelenekselliğini sürdürür. Geçiş döneminde Avrupa harçlarla süslenen kadın giysileri, 1875'ten sonra bütünüyle Batı karakteri kazanır ve dört yüzyıldır sürdürdüğü geleneksel çizgisini kaybeder (Gürtuna, 2002:1786)

Hülya Tezcan "*Modanın Tarihi Dökümanları*" başlıklı makalesinde Padişahın ve saray kadınlarının kıyafetlerini batılılaşma sürecinde geçirdiği evrimi belgeleriyle anlatır. "*Kadın modasının tam Batılı tarz kazanması 19. yüzyılın son çeyreğine rastlar. Saraylı kadınlar kıyafetlerini Batıdan gelen kumaş ve harçlarla hazırlatmaya özen göstermişler, çeyizlerini Avrupa'ya ısmarlayarak saray hazinesinden büyük miktarda paranın çıkmasına sebep olmuşlardır. Hanedan kadınlarının yaşlıları geleneksel tarzı korurken genç hanım sultanlar 1875'lerden*

*sonra tamamen Batılı tarzı uygulamışlardır. Batılılaşma hareketi daha sonra halk kıyafetlerine de yansımıştır (*Tezcan, 2012:97)."

Osmanlı dönemi kadın giysilerinin geçiş döneminde göstermiş olduğu dönüşüm, aslında toplumda meydana gelmekte olan değişimlerin bir yansıması olmuştur.

F. Dilek Himam Er ve Oya Sipahioğlu'nun "*Kostüm Kitaplarında Osmanlı Giysileri Üzerine Bir Değerlendirme"* (Himam ve Sipahioğlu; 2014:136) adlı çalışmalarında belirttikleri gibi; giysiler farklı kültürlerin tanınmasında politik, sosyal ve kültürel anlamlara sahip semboller taşımaları sebebiyle, toplumların dönüşüm süreçlerindeki kültürel oluşumlarını anlamamızda önemli nesneler olarak kabul edilirler.

Giyim alanındaki değişimi, dönüşümü yönlendiren ana faktör dönemin moda anlayışıdır. Simmel, modayı toplumsal eşitlenme ve bireysel farklılaşma çabalarının tek bir eylemde birleştiği hayat formu olarak tanımlar(Simmel, 2003:114).

19. yüzyılda, Osmanlı Sarayı ve çevresi tarafından başlayarak zaman içinde halka yayılan moda anlayışı, var olan temel geometrik yapıların, kopyalamak istenen kavisli, detaylı formlara dönüştürülmeye çalışılması şeklinde olmuştur. Görünür ve Ögel'in tespitine göre; yapısal ilk değişimler entarinin ön ve arka etek uzunluklarının farklılaşması, Avrupa modellerine benzer ceketlerle birlikte kullanımları şeklinde olmuştur (Görünür ve Ögel, 2006: 67). Bu noktada, Bergama Müzesi'nde geometrik kesimli entarileri örneklerinin yanında, kuplu kesime geçiş döneminin uygulamaları da yer almaktadır. Bindallının geleneksel entari formunun geçirdiği evrim sonucunda oluştuğunu yapılan araştırma ve yayınlardan öğreniyoruz. Bindallılarda alan olarak işlemelerle süslemeye müsait bir zemin oluşturulmuş ve bu yeni oluşan giyside arka, ön beden ve kollarda yoğun işçilik gerektiren işlemeler uygulanmıştır. Dikildiği kumaşının özelliğine göre yöresel isimler almış olan bindallı bu bildiride model özellikleri açısından ele alınmıştır.

**Örnek 1**

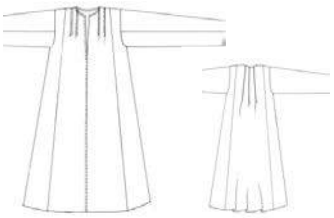
1.1.00 envanter numaralı entaride, omuzdan başlayıp etek ucunda sonlanan dikiş hattı mevcuttur. Ayrıca, omuzdan göğüs hattına doğru, 20 cm uzunluğundaki iki adet katlama işlemi, entarinin üst kısmında bedene oturtma[iii] işlevi görürken, bu katlamalar 20 cm'den sonra açılmış böylece entarinin göğüs hattından etek ucuna genişlemesini sağlamıştır. Aynı zamanda geometrik kesim yönteminde görülen kol altına dikdörtgen yerleştirme işlemi de entarinin kolunda tespit edilen bir uygulamadır.

Ön bedende göğüs hattında alınan 62 cm'lik göğüs genişliği ölçüsü, etek ucunda yaklaşık olarak iki katı kadar açılarak 122 cm'e ulaşmıştır. Yaka yırtmacı 23 cm'dir.

Entarinin arka bedeni, ön bedeni gibi yakadan etek ucuna doğru genişleyen genel bir görünüme sahiptir. Arka yaka oyuntusundan başlayacak şekilde, arka ortada ve arka ortanın her iki yanından kol evi düşüklüğüne kadar, entarinin bedene oturtulması amaçlı oluşturulmuş katlamalar mevcuttur. Katlamaların sona erdirildiği noktadan itibaren entari etek ucuna doğru açılmıştır. Ayrıca ön bedende olduğu gibi arka bedenin omuz ortalarından başlayıp etek ucunda sonlanan dikiş hattı mevcuttur. Takma kolludur ve 9 cm enindeki

dikdörtgen parça ile kol oyuntusunda ve kol ağzında enine genişletme





Fotoğraf 1,2,3, Bergama Müzesi'nde bulunan 1.1.00 envanter numaralı entari, ön, yan görünümü ve teknik çizimi.

**Örnek 2**

Envanter numarası 1.1.00 olan entari ile, üzerine giyilmiş olan bu ceketin envanter numaraları aynıdır. Ceketin kol biçiminin dikdörtgen iki parçanın birleşiminden oluşması, beden kısmında kup ve pens tekniklerinin kullanımı dikkat çekicidir. Entarinin üzerine giyildiği için geniş ölçülerde kesilmiş olan ceket, ön ortanın her iki yanında bel hattına uygulanan pensler ile belden kısmen daraltılmış, kol altından 21 cm aşağıdan başlayan yan pileler sayesinde etek ucunda yanlardan 2'şer cm açılmıştır.

Arka beden bel hattında, ön bedene nazaran daha belirgin bir şekilde daraltma uygulanmıştır. Omuzların ve arka yakanın ortasından başlayan bel hattında sonlandırılan dikey dikiş hatları ile ceketin arka formu bel hattına kadar bedene oturtulmuş şekildedir. Bu uygulama, bel hattında sonlandırıldığından, serbest bırakılan dikiş hatları sayesinde etek ucuna doğru bir açılma söz konusudur. Kol evinden etek ucuna uzanan kup şekli, arka bel hattını vurgulamaya, etek ucunu açmaya yönelik diğer bir uygulama olarak görülmektedir. Bu sayede arka ortada, etek ucunun açılım miktarı 11 cm olarak belirlenmiştir.




Fotoğraf 4, 5, Bergama Müzesi'nde bulunan 1.1.00 envanter numaralı entari üzerine giyilen, 1.1.00 envanter numaralı ceketin arka görünümü ve teknik çizimi.

**Örnek 3**

Entarinin envanter numarası 222'dir. Göğüs hattından itibaren etek ucuna doğru genişleyen görünümü, yanlara yerleştirilen "peş"ler ve omuzdan etek ucuna açılarak inen dikiş hattı sayesindedir. Ayrıca kol takım şeklinde büzgülerin yoğun olarak kullanılması, yaka, kol ağzı ve etek uçlarında kullanılan şeritler, sim ile işlenmiş çiçek motifleri, batı modasının geleneksel entari üzerindeki etkilerini göstermektedir.

"Harbalı entari" olarak envanter kayıtlarında yer alan entari 1967 tarihinde müzeye teslim edilmiştir. Gelinlik olarak kullanılmış olan entarinin, model özellikleri

bakımından geçiş dönemini simgeleyen en önemli örneklerden birisi olduğu düşünülmektedir. Ön beden, genel görünüm olarak yakadan etek ucuna doğru genişleyen bir forma sahiptir. Bu formu oluşturmak için iki açma yöntemi kullanılmıştır. Birinci yöntem olarak; omuz ve yakanın kesiştiği noktadan etek ucuna doğru genişleyerek uzanan, aynı zamanda ön ortada nakış için ayrı bir alanın da oluşmasına olanak veren açma işlemi uygulamasıdır. (Ön orta nakış alanının yakadaki genişliği 14 cm, etek ucundaki genişliği 38 cm'dir.) İkinci yöntem; kol altlarından başlayan etek ucunu her iki yandan 15'er cm açan üçgen "peş" lerin kullanımıdır. Kare şeklindeki ön yaka oyuntusu sol köşesinden yaklaşık bele kadar açıktır. Takma kolda yoğun büzgü kullanımı ile omuz başları kabartılmış ve dirsekten itibaren daraltılmıştır.

Arka bedene ön bedende olduğu gibi, kol altından etek ucuna uzanan ve arka etek ucunu her iki yan dikişlerden 32'şer cm açan üçgen "peş" ler yerleştirilmiştir.



Fotoğraf, 6, 7, 8, Bergama Müzesi'nde bulunan 222 envanter numaralı entarinin ön, arka görünümü ve teknik çizimi.

**Örnek 4**

Envanter numarası 2009.3 olan bindallı entari, sırt bölgesinde bedene oturtmak amaçlı uygulanmış katlama yöntemiyle, kol evinden etek ucuna uzanan kuplu kesimiyle, yaka ve etek uçlarında dantel şeritlerin kullanılmasıyla, çiçek buketi şeklindeki işleme motifleri ile geçiş döneminde oluşan bindallı entariye örnektir.

Entari ön bedende kol evinden etek ucuna doğru açılan kuplu bir kesime sahiptir. Yaka yırtmacı 41 cm derinliğindedir. Takma kol büzgülerle kabartılmıştır.

Arka bedenin kol evinden başlayan, etek ucuna doğru dikiş hattı oluşturan kup uygulaması, bindallı entarinin etek ucunda 39 cm açılmasını sağlamıştır. Arka orta dikiş hattında, yaka oyuntusundan bel hattına kadar uygulanan katlama işleminin uzunluğu 41 cm'dir. Bu katlama sayesinde sırt bölgesinden bele kadar bedene oturtulmuş olan entari, bel hattından itibaren katlamanın sonlandırılmasıyla birlikte etek ucuna doğru genişler.



Fotoğraf, 9, 10, 11, Bergama Müzesi'nde bulunan 2009-3 envanter numaralı (bindallı) entarinin ön, arka görünümü ve teknik çizimi.

## SONUÇ

Batı modasının geleneksel kadın giyimine etkileriyle geçiş dönemi yaşanmış ve yaşanan değişimlerin etkisi bildiride entari üzerinden örneklenmeye çalışılmıştır. Bergama Müzesi'nde yer alan ve 20. yüzyıla tarihlenen entariler incelendiğinde, kesim tekniklerindeki ve model uygulama şekillerindeki gelenekselin ve modernin birlikte oluşturduğu karma yapı tespit edilmiştir. Örneklerde görüldüğü üzere, geçiş döneminin, yeni pratikleri uygulamaya çalışan kişilere, ilk başta uygulama zorluğu yaşatmasına karşın ilerleyen süreçlerde kalıp sistemlerinin gelişimine, model uygulama ve dikimde deneyimlerin artmasına önayak olduğu düşünülmektedir.

## KAYNAKÇA

ALTAY, F. (1979) . Topkapı Sarayı Müzesi: 3, Kaftanlar. İstanbul: Yapı Kredi Bankası Kültür ve Sanat Hizmetleri

BAYATLI, O.(1944).“Bergama'da Köyler Pınarköy, Narlıca, Tepeköy, Yanlızev”, Güneş Basımevi, İzmir

GÖRÜNÜR, L. ÖGEL S.(2006). “Osmanlı Kaftanları İle Entarilerinin Farkları ve Kullanılışları” *İTÜ Dergisi,* b-Sosyal Bilimler Cilt:3, Sayı:1, 59-68 Aralık.

GÜRTUNA, S.(2002). “Klasik Dönemde Osmanlı Kadını Giyim Tarzı”, Türkler, 11. Cilt, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, s,909-920

HİMAM, ER F.D., SİPAHİOĞLU, Oya.(2014). “Kostüm Kitaplarında Osmanlı Giysileri Üzerine Bir Değerlendirme”, Atatürk Üniversitesi, GSF Sanat Dergisi, sayı; 26,s,136

KOÇU, R. E.(1967). “Türk Giyim Kuşam Ve Süslenme Sözlüğü”, Sümerbank Kültür Yayınları, Başnur Matbaa, Ankara.

OS, N. V.(2002), “Milli Kıyafet; Müslüman Osmanlı Kadını ve Kıyafetinin Milliyeti”, Türkler, 14. Cilt, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, s,133-143.

SIMMEL, G.(2003). Çev: T. Bora, U. Özmakas, N. Kalycı, E. Gen. “Modern Kültürde Çatışma”, İstanbul, İletişim Yayıncılık.

ŞAHİN, Y.(2016).“Geleneksel Türk Giyim Kültürü ve 20. Yüzyıl Modasının Kesişme Noktası: Geometrik Kesim”, SDÜ. ART-E, Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi Mayıs/Haziran'16,Cilt:9 Sayı:17,s,383

ŞAHİN, Y.(2016).“19. Yüzyıl Kadın Giyiminde Avrupa Modasının Etkileri-Bedenle Yüzleşme”, Felsefe ve Toplum Bilimlerde Diyaloglar, Ocak, 9(1)

TEZCAN, H.(2012),“Modanın Tarihi Dokümanları”, Akdeniz Sanat Dergisi, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, 4 Kasım, Sayı;7 s, 97 https://archive.org/stream/TurklerAnsiklopedisi/Turkler-Cilt11#page/n1771/mode/2up)

---

[i] **Geçiş Dönemi:** Geleneksel giysilerin modaya evrilmesi aşaması bir geçiş dönemini temsil eder. Bu, 19. yüzyılda Avrupa'da giderek artan aşırı moda merakı ile ortaya çıkan bir dönemdir ve sağlıklı ve estetik giysi tartışmalarının başlamasına neden olur(Şahin, 2016:381).

[ii] **Osman Bayatlı**(1892- 1958), müzeci ve folklor araştırmacısıdır. Bergama yöresinin tarihi, sanatı ve folkloru üstüne araştırmalar yapmış ve bunları yayımlamıştır. Yayınları; Bergama'da Asklepion, Şifalı Otlar ve Lokman Hekim, Bergama'da Fikir Adamları, Efsaneler ve Adetler, Milli Oyunlar, Şifalı Hayvanlar, Bergama'da Yakın Tarihten Olaylar, Zeybek Oyunları, Bergama'da Köyler: Eğrigöl, Dört Çepni Köyü, Bergama, Bergama'da Köyler: Tırmanlar, Bergama'da Köyler: Bölcek Köyü, Bergama Tarihinde İlkçağ, Bergama Tarihinde Krallık Devri, Bergama Sanat Eserleri, Bergama Tarihinde Sikkeler, Bergama Tarihinde Türk İslam Eserleri, Bergama'da Yakın Tarih Olayları 19. - 20. Yüzyıl, Bergama Karaosmanoğullarından Mehmet Ağa Vakfı, Bergama Tarihinde Akropol, Bergama'da Köyler : Pınarköy-Narlıca-Tepeköy-Yalnızev, Bergama'da Alevi Gelini ve İnançları.

[iii] Burada **oturtma** terimi; bedene yakın giysi modelleri çalışıldığında, o giysiyi oluşturan kumaşın üzerinde, bedenin üç boyutlu formunu alabilmesi için uygulanan teknik ve yöntemler olarak kullanılmaktadır.

# DOKUMA TEKNİĞİ İLE PİLİSELENDİRİLMİŞ KUMAŞLARDA ESTETİK ETKİLER VE YENİLİKÇİ YAKLAŞIMLAR

**Elif KURTULDU***
**Neslihan YAŞAR****

## ABSTRACT

The most significant two elements in woven fabric design are weave and material. Textile techniques and technology that develop in terms of materials and production also increase the physical, functional and aesthetic properties of woven fabric design. Particularly in recent years, material and technical oriented researches of different visual effects have been made on woven fabrics, and developing technology is expanding these researches day by day. In the fabrics woven with design items influenced by the concept of fashion, an innovative approach can be exhibited both physically and aesthetically with the effect of both the technique and the material used. The woven pleating technique is also used for daily use in Turkish culture. Today, it continues to be one of the preferred techniques in artistic works besides daily usage. Thus, fabrics which are pleated by weaving technique can be interpreted with a traditional and contemporary point of view. One of the significant methods used to provide diversity in woven fabrics designed and produced with an innovative approach in terms of physical and aesthetic is pleating method. Pleat is the act of creating different appearances and structures on the textile surfaces by giving different production forms and volumes to the fabric surface. The fabrics pleated by weaving are called woven pleats and are the fabrics which have properties of double-layered weaving structure. In the woven pleating method, technique and weaving is substantial than material, while the effect of material is more crucial in pleating by pulling or finishing techniques. Woven pleating method is also used in artistic works as well as garment and interior textiles. In particular, the physical and aesthetic factors, material and technical concepts that aid design in the process of formation and formation of weaving pleats have been evaluated in a holistic way, and innovative approaches and the survival of ancient woven pleating techniques have been envisaged.

## GİRİŞ

Dokuma kumaşların tasarımı ve üretiminde malzeme, teknik, renk, örgü ve bitim işlemleri gibi farklı açılardan yapılan değişiklikler ile çeşitliliğin sağlanmasının yanı sıra kumaşların fiziksel ve estetik özellikleri de arttırılmaktadır. Geçmişten günümüze, pek çok farklı amaçla üretilen çift katlı kumaşlarda fiziksel ve estetik farklılıklar yaratmak amacı ile dokuma yöntemi ile piliselendirilmiş kumaşlar üretilmiş ve dokuma kumaşlara yeni bir yorum getirilmiştir.

Routte (2002), pilise kumaşları üretim yöntemlerine göre dokuma piliseler, çeken piliseler ve bitim işlemi ile elde edilen piliseler olmak üzere üç gruba ayırmıştır. Dikiş, katlama, ısı, çekme, bitim işlemi gibi farklı teknikler ile oluşan piliselendirmeler kumaşların üretiminin ardından kumaş yüzeyine yapılan uygulamalar ile gerçekleşmektedir. Dokuma tekniği ile piliselendirilmiş kumaşlar ise; dokuma tezgâhlarında enine veya boyuna olmak üzere üretilerek dokunmuş pilise dokumalardan oluşmaktadırlar (İmer, 1989:76).

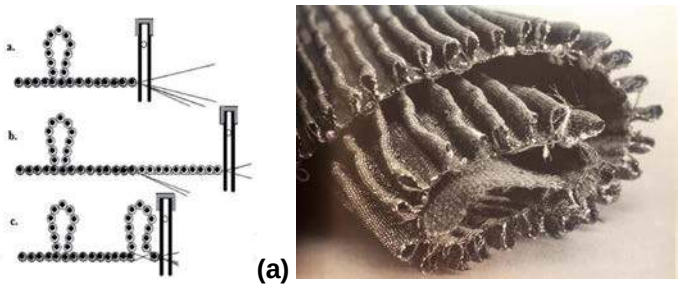
*Arş. Gör. Dokuz Eylül Üni., GSF, İzmir. ** Öğr. Gör. Dokuz Eylül Üni., GSF, İzmir.

Özel bağlantılı çift katlı kumaşlarda dokuma kumaş yapıları ile piliselendirilen kumaşlar, farklı kaynaklarda *pileli dokular* (İmer, 1989:76), *pilise dokumalar, dokunmuş piliseler* gibi isimler ile aktarılmıştır. Bu çalışmada dil birliği sağlanması amacı ile bu kumaşlardan *pilise dokumalar (woven plisse)* olarak bahsedilecektir. Pilise dokumalar, diğer yöntemler ile gerçekleştirilen pilise kumaşlardan daha yoğun ve uzun süren çalışmalar sonucu gerçekleştirilmektedir. Hacimli bir yapıda olmalarından dolayı çoğunlukla giysilik ve iç mekân tekstilleri olarak kullanılmaktadırlar. Ancak gelişen teknoloji ve tasarımcıların hayal gücü ile birlikteliğinde daha geniş bir kullanım alanı kazanabilecektir.

### 1. Pilise Dokumalarda Malzeme ve Tekniğin Etkileri

Dokuma yöntemi ile oluşturulan piliseli kumaşların üretiminde lif ve iplik çeşitliliği, iplik özellikleri, dokuma örgüleri ve kumaş yapılarındaki farklılıklar ile çeşitlilik sağlanmaktadır (Field, 2008:3-4).

Dokuma tekniği açısından farklılıklar ile dokunmuş piliselere bakıldığında, ilk olarak piliselerin kumaş eninde veya boyunda oluşturulduğu görülmektedir. Enine piliseli dokumaların üretiminde farklı leventlere sarılmış iki grup çözgü ipliği vardır. Bunlardan biri gergin bir şekildeki temel çözgü iplikleri ile gevşek bir şekilde tutulan pilise iplikleridir (Gürkan Ünal, 2012:99). Her iki çözgü grubu, tek bir atkı sistemi ile istenilen örgüde dokunarak zemin örgüyü oluşturur. İstenilen ölçüde zemin dokunduktan sonra, zemin çözgü iplikleri boşlukta bırakılarak atkı iplikleri sadece piliseyi oluşturacak olan gevşek çözgü iplikleri ile bağlanır. Pilisenin istenilen genişliğine göre atkı atıldıktan sonra ise yine her iki çözgü grubu ile bağlantı yapılarak zemin örgü kullanılır. Her seferde bir önceki zemin şeridinin atkı ipliği, bir sonraki zemin şeridinin son atkı ipliğine yaklaştırılarak tefe vuruşu yapılır. Böylece bir sonraki piliseye geçmeden önce pilise şeridi kumaşın arka yüzünde yüzen çözgü iplikleri sayesinde sıkıştırılarak hacimli bir piliseyi oluşturur (Fotoğraf 1). Pilise dokumalarda, aynı malzeme ile piliseler arasındaki zemin örgüler ve pilise genişliklerinin değiştirilmesi ile bile pek çok farklı yüzey elde edilebilmektedir. Fotoğraf 1(a)'daki similasyonda görüldüğü gibi, istenilen ölçüde dokunan pilise çözgüleri sıkıştırılarak piliseyi oluşturmaktadır (Fotoğraf 1(b)).



**(a)** (b)

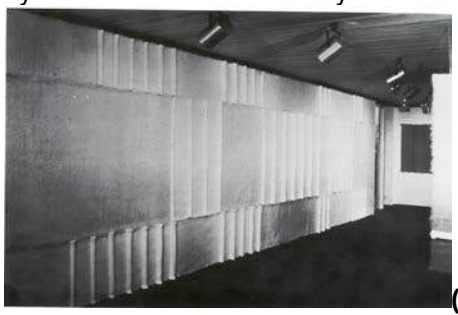
Fotoğraf 1. (a) Pilise dokumaların dokuma tezgâhındaki simülasyonu, (2012)
Pelin Gurkan Unal, 3D Woven Fabrics, Woven Fabrics, InTech, 99, 2012.
(b) **.** Piliseli kumaş örneği (1997).
Ursina Arn Grıschott,*Doppelgewebe in der Handweberei* Italy:Verlag Paul Haupt,167,1997.

Pilise dokumalarda, genellikle 1:1 oranında kullanılan temel ve pilise çözgü iplikleri, daha yüksek piliselerin oluşturulabilmesi için farklı oranlarda da kullanılmaktadır. Örneğin 1 cm genişliğinde bir pilisenin oluşumu için 2 cm pilise dokunması gerektiğinden, pilise çözgü ipliklerinin temel çözgü ipliklerinden daha uzun olması gerekmektedir.

Uzunlamasına piliseli dokumalar yani çözgü yönünde piliseler gergin şekilde çekilmiş olan zemin çözgüsü ile gevşek şekildeki pilise çözgüsünün parti parti çözdürülmesi ile oluşmaktadır (İmer, 1989:76). Bu dokumalarda zemin bağlama yaparak oluşurken, piliseler sık bağlantı yapmaktadır. Uzunlamasına dokunmuş piliseler için tek bir çözgü levendine sarılmış çözgü de kullanılabilmektedir. Ancak enine dokunmuş piliselerde kesinlikle iki farklı levende sarılmış çözgü ipliği gerekmektedir. Bir kumaş üzerinde piliseler ve zemin örgüler eşit aralıklar ile tekrar edebileceği gibi, kumaşta istenilen görsel değerler doğrultusunda farklı uzunluk ve yüksekliklere sahip zemin ile piliseler de kullanılarak çeşitlilik ve yenilik de sağlanmaktadır.

### 2. Pilise Dokumalarda Estetik Etkiler ve Yenilikçi Yaklaşımlar

Dokuma kumaşların tasarım ve üretiminde doku ve hacimli etkilerin elde edilmesi her zaman önemli olmuştur. Tüm dokuma kumaşlarda olduğu gibi tasarıma etki eden renk, doku, malzeme, teknik gibi tüm faktörlerin estetik açıdan etkisi pilise dokumalarda da görülmektedir. Bu etkilerin; tekstil ve dokuma tasarımının çözümlenmesi yönünde çalışmaları olan Jack Lenor Larsen'in kitaplarında dokuma piliseli kumaşlara yer verilmektedir. Larsen'in *"The Art Fabric: Mainstream"* adlı kitabında 1960'lı yılların sonu ve 70'li yıllarda dokumada hacimli dokulara karşı bir eğilim olduğu, piliseli yapılara ilgi duyulduğu aktarılmaktadır. Bu durumun dokumanın yapısını inceleyen, tasarımların ve desenlerin sadeleştiği, farklı malzemenin bir arada kullanılmasının önem kazandığı, dokuma tezgâhının kontrollü bir şekilde kullanıldığı Bauhaus eğitmenleri Anni Albers'in ve Gunta Stölz'ün dokumalarının izinde gelişerek ortaya çıkmış olduğu belirtilir. Fotoğraf 2'de aynı kaynakta yer alan iki farklı pilise dokumanın iç mekânda duvar kaplaması olarak ve sanatsal bir ürün olarak örnekleri yer almaktadır. Bu örneklerden anlaşılacağı üzere; pilise dokumalar sadece giyinme ve örtünme değil, mekânları ayırmak ve süslemek amacıyla da kullanılmaktadır.



**(a)**



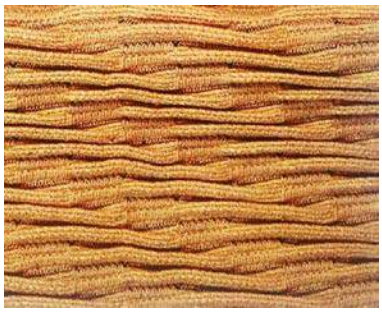
**(b)**

Fotoğraf 2. (a) Yün pilise dokuma kumaşla oluşturulmuş duvar kaplaması, (1974) Mariette Rousseau-Vermette, Canada Blancs Brillants, Constantine, Larsen, 225, 1985.
**(b)** Dokuma pilise ile üretilmiş sanat çalışması, Nancy Guay "Untitled" 1978, (145x94 cm)

Dokuma pilise, yün, viskon, bakır şerit, bakır tel. Constantine, Larsen, 194, 1985

Pilise kumaşların ise özellikle 1970 sonrasında gelişen teknoloji ile birlikte moda kavramının içinde daha fazla yer aldığı görülmektedir. Moda tasarımcıları tarafından pilise tekniği; daha kısa sürede gerçekleştirilmesi ve çeşitlilik gibi sebepler ile dokunmuş kumaşlara ısı, katlama, dikiş gibi yöntemler ile daha fazla uygulanmıştır. Bu kumaşlara Issey Miyake, Rei Kawakubo, Junichi Arai, gibi tasarımcıların 80'lerde ve 90'larda geleneksel tekstil teknikleri ile teknolojiyi harmanlayarak oluşturduğu koleksiyonları örnek verilebilir. Tüm bu koleksiyonlar, basit kalıplardan oluşmalarının yanında sergiledikleri yenilikçi yaklaşımları ile giyilebilir sanat eserleri olarak da sunulmaktadır. Özellikle Miyake'nin Pleats Please adlı koleksiyonu; 1994 yılında bale kostümleri olarak sanatsal bir nitelik kazanmış pilise kumaşlar olarak karşımıza çıkmaktadır (Yaşar, 2014:298). 60'ların sonundan itibaren alternatif kumaş ve form arayışları; geleneksel tekstiller, el dokumaları, el boyamaları, pilise teknikleri, bitim işlemleri ile fütüristik lif ve malzemeler teknoloji ile bir araya gelerek yenilikçi tekstilleri oluşturmuşlardır (Kurtuldu, 2017: 63).

Pilise dokumalarda malzeme, teknik, örgü ve bitim işlemlerine bağlı olarak yenilikçi yüzeyler tasarlanmakta ve üretilmektedir. Bu sayede dokuma kumaşlar rölyef ve hacim etkilerine sahip heykelsi yüzey görünümleri kazanmaktadır. Fotoğraf 3-a'da yer alan kumaş, uzunlamasına pilise tekniği ile dokunmuştur. Kumaşın piliselerinin oluşturduğu hacim etkisinin yüksek olma sebeplerinden biri, tasarımcının yumuşak-sert iplik birlikteliğinden faydalanarak yenilikçi bir yaklaşımla bir kumaş yüzeyi yaratmasıdır. 3-b'de görülen kumaş ise enine pilise tekniği ile dokunmuş bir kumaştır.


(a)

(b)

Fotoğraf 3. (a)Pilise dokumalarda malzeme etkisine bir örnek (2012). Ann Richards,Weaving Textiles That Shapes Themselves,London:Crowood Press.13, 2012.
(b) Pilise dokumalarda tekniğin etkisine bir örnek, Anne Beetz (1989). Jack Lenor Larsen,Furnishing Fabrics,London:Thames &Hudson, 151,1989.

Malzeme farklılıkları ve atkı atımı sisteminin kontrollü yapıldığı pilise dokumalarda kumaş üzerinde kumaşın eninden daha dar ende piliseler oluşturulabilmektedir. Pilise çözgüleri kumaş eninden daha dar ende hazırlanarak ayrı bir levende sarılarak zemin çözgü ipliği ve atkısı dışında sadece pilise çözgü eninde atkı atımı gerçekleştirilerek dar enli piliseler elde edilmektedir. Fotoğraf 4'da (a) ve (b) örneklerinde bu tür piliselere uygun kumaşlar görülmektedir. Fotoğraf 4 (a)'da iki farklı pilise şeridi yer almaktadır. Her iki pilise şeridi toprak renkli ve mavi olmak üzere birbirinden farklı iki atkı ipliği ile dokunarak kumaş

üzerinde farklı görsel etkiler elde edilmiştir. Fotoğraf 4(b)'de ise tek renk zemin üzerinde dar ende çok renkli çok çeşitli örgü yapıları kullanılmış pilise örneği görülmektedir.


(a)

(b)

Fotoğraf 4. Pilise dokumalarda renk etkisi örnekleri (2014)
(a) Jan Shenton, Woven Textile Design, London: Laurence King Publishing, 208, 2014.
(b) Jan Shenton, Woven Textile Design, London: Laurence King Publishing, 209, 2014.

Pilise dokuma kumaşların tasarımında ipliklerin miktarları, türleri, kullanım sıralarının çeşitliliği ile de yenilikçi yüzey görünümleri elde edilebilmektedir. Örneğin Fotoğraf 5(a)'da kullanılan renkli ve şeffaf iplikler sayesinde, pilise dokumalarda farklı derinlik ve rölyef etkilere sahip bir kumaş elde edilmiştir. Fotoğraf 5(b)'de ise aynı matlığa sahip farklı renklerde pamuk iplikler ile dokunmuş pilise dokuma görülmektedir (Larsen, 1989:151).


(a)

(b)

Fotoğraf 5. Pilise dokumalarda malzeme ve renk etkileri örnekleri.
(a) Jan Shenton,Woven Textile Design,London:Laurence King Publishing Ltd., 209, 2014.
(b) Hazel Fox (1989)
Jack Lenor Larsen,Furnishing Fabrics,London:Thames &Hudson, 151,1989.

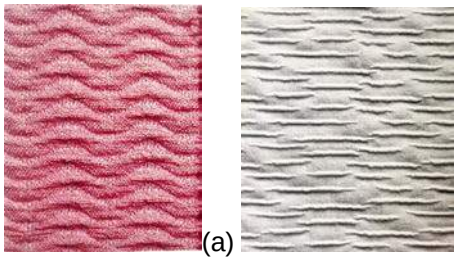
Başlangıçta sadece enine ya da uzunlamasına piliselendirilmiş kumaşlar dokunmakta iken, sonrasında armürlü dokuma tezgahlarında sadece enine yada boyuna değil, farklı genişlik ve uzunluklarda piliselerin dokunması da mümkün hale gelmiştir. Fotoğraf 6'da görülen kumaşlar, dokuma esnasındaki piliselendirmenin tasarımcının hayal gücü ve yeteneğine bağlı olarak çeşitlenebileceğini ve

malzeme, teknik, örgü, renk bileşenleri ile farklı estetik görünümler kazanabileceğini göstermektedirler.



Fotoğraf 6. Pilise dokumalarda malzeme, teknik, örgü ve renk bileşenlerinin etkileri, Meei-Jang Hasieh, (1997).
Ursina Arn Grischott, Doppelgewebe in der Handweberei, Italy: Verlag Paul Haupt, 155:1997.

Teknolojinin gelişmesine bağlı olarak günümüzde oldukça geniş ölçüde kullanılmakta olan jakarlı dokuma tezgâhlarında da pilise dokuma kumaşların üretimi mümkündür. Kumaşların jakarlı dokuma tezgâhında üretilmiş olması desenlendirme açısından çeşitliliği sağlarken, rölyef etkiler de oluşturmuştur. Fotoğraf 7(a)'daki rölyef etkilerine sahip pilise dokuma armürlü tezgâhta üretilirken, Fotoğraf 7(b)'deki kumaş jakarlı dokuma tezgâhında üretilmiştir. Bu kumaş örneklerinden de görüldüğü üzere, piliselendirmenin artık sadece enine ya da uzunlamasına piliselerden oluşmadığını, kesikli, farklı şekillere sahip piliselerin de yapılabildiğini göstermektedirler.



(a) (b)

Fotoğraf 7. (a) Armürlü tezgâhta dokunan rölyef etkili pilise dokuma, Hazel Fox,1989
Jack Lenor Larsen,Furnishing Fabrics,London:Thames &Hudson, 151,1989.
(b) Jakarlı dokuma tezgahında dokunan pilise dokuma kumaş örneği, N.V. Albert van Havare, 1989, (140x20x3 cm)
Jack Lenor Larsen,Furnishing Fabrics,London:Thames &Hudson, 151,1989.

Pilise dokuma kumaşların malzeme ve teknik çeşitliğinin yanı sıra tekstil tasarımına ait baskı, boyama, bağlama gibi diğer disiplinleri ile de birlikte düşünülmesi ile yenilikçi yüzeyler oluşmaktadır. Fotoğraf 8'de görülen kumaşlarda tekstil tasarımında önemli bir yere sahip olan ikat tekniği, pilise dokuma tekniği ile birleştirilerek ev tekstili ve tasarımına yenilikçi bir bakış açısı getirmiştir. Bu kumaşlar hem estetik değer açısından hem de geleneksel tekniklerin çağdaş bir biçimde yeniden yorumlanması açısından önemlidir.



Fotoğraf 8. İkat tekniği ile yorumlanmış pilise dokuma örnekleri (2015). Nuran Çolak, merserize pamuk, polyester, 38x44 cm

**SONUÇ**

Sonuç olarak özetlemek gerektiğinde pilise dokumalar kumaşta yarattığı hacimli etkileri ile gösterişli yüzeyler elde edilmesine olanak sağlamaktadırlar. Farklı iplik grupları ve bilinçli bir tasarlama süreciyle bildiride aktarıldığı türlerde, birbirinden farklı pek çok piliseli kumaş üretmek mümkündür. Tüketim ile birlikte teknolojinin etkisinde üretim olanaklarının hızlandığı tekstil endüstrisinde, dokuma piliselerin üretiminin yavaş olabileceği fikrinin aksine göz alıcı yapılarıyla tercih edilen kumaş türlerindedir. Lif ve iplik, dokuma ve bitim işlemleri teknolojisindeki gelişmeler ve çeşitler pek çok kumaşta olduğu gibi piliseli dokuma kumaşların ev tekstili ve giysilik kumaş olarak istenilen kalınlık-incelik, parlaklık-matlık, opak-şeffaf, dökümlü-yumuşak- sert gibi estetik değerlerde üretilmesine olanak tanımaktadır.

**KAYNAKÇA**

CONSTANTINE Mildred & LARSEN, Jack Lenor, (1985) "*The Art Fabric: Mainstream*", Kodansha International Ltd.

İMER, Zahide (1989). *Dokuma Tekniği II,* Ankara: Sistem Ofset.

FIELD, Anne (2008). *Collapse Weave, Creating Three-Dimensional Cloth,* Vermont: Trafalgar Square Books.

GÜRKAN ÜNAL, Pelin (2012). 3D Woven Fabrics, *Woven Fabrics*, Prof. Han-Yong Jeon (Ed.), InTech, DOI: 10.5772/37492.

GRISCHOTT, Ursina Arn (1997). *Doppelgewebe in der Handweberei,* Italy: Verlag Paul Haupt.

KURTULDU, Elif (2017). *Dokuma Kumaşların Tasarım ve Üretiminde Termoplastik Yapılı İpliklerin Kullanımı ile Rölyef Etkilerinin Araştırılması,* Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir.

LARSEN, Jack Lenor (1989). *Furnishing Fabrics,* London: Thames & Hudson.

ROUTTE, H.K. (2002). Encyclopedia of Textile Finishing, Springer, ISBN 3-540-65490-9.

SHENTON, Jan. (2012). *Woven Textile Design,* Laurence KingPublishing

YAŞAR, Neslihan. (2014). "Farklı Mekânlarda Dönüşüme Uğrayan Kumaşlar", *Uluslararası Sanat ve Tasarım Kongresi Bildiriler 2,* ISBN 978-975-441-444—8.

## 7. OTURUM (7. SESSION)-A Salonu (A Hall)

*Oturum Başkanları (Session Moderators):*

**Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Nazile ABDULLAZADE-Yrd. Doç. Dr. (Assist. Prof. Dr.) A. Gülbün ONUR**

# MEDIEVAL TOVN IN THE SISTEM OF MUSLIM (ISLAMIC) CULTURE

# (ORTA ƏSR ŞƏHƏRİ MÜSƏLMAN (İSLAM) MƏDƏNİYYƏTİ SİSTEMİNDƏ)

**Elmira JAFAROVA***

## ABSTRACT

Azərbaycanın orta əsr şəhərləri müsəlman Şərqi ilə iqtisadi və mədəni əlaqədə olmuşlar, bu isə şəhərlərin memarlıq görünüşünə, maddi və mənəvi aləminə əhəmiyyətli dərəcədə təsir göstərmişdir. Bədii ifadəliliyin meydana gələn yeni normaları Azərbaycanın orta əsr şəhərlərinin maddi mədəniyyətində xüsusilə izlənilir. İslamın yayılması məscidlərin, minarələrin, xanəgahların, mədrəsələrin inşasına, islam epiqrafikasının, yeni ornamental təsvirlərin, ərəb yazıların tikililərdə, sikkələrdə, saxsı məmulatda yayılmasında səbəb olmuşdur.

Arxeoloji artefaktlar orta əsr şəhər mədəniyyətinin öyrənilməsində qiymətli mənbədir. Azərbaycanın orta əsr şəhərləri müsəlman Şərqində olduğu kimi – içqala (narınqala), şəhər (şəhristan, içərişəhər) və şəhərətrafı (rabad, bayırşəhər) plan quruluşuna malik idilər.

Müsəlman şəhərinin arxeoloji tədqiqi şəhərin quruluşu, şəhər mədəniyyətinin inkişafı haqqında geniş elmi məlumat verir, inzibati, ictimai, dini, istehkam, saray, tikililər, su anbarları, karvansaraylar, sənətkarlıq emalatxanalar öyrənildi. Saxsı məmulatından hazırlanmş artefaktlar çoxluq təşkil edirdi. İslam mədəniyyəti elementləri qabların forma və növlərində, naxışlanma üsullarında, naxışlarda, rəsmlərin süjet kompozisiyalarında, saxsı epiqrafikanın məzmununda, yazı üslubunda təzahür edirdi. Orta əsrlər Azərbaycanın bədii keramikası müsəlman Şərqinin ümumi ənənələr sistemində inkişaf edirdi. Ornamental təsvirlərin ən geniş yayılmış növü xurma ağacı yarpaqları və yarımyarpaqları, çələnglər, həndəsi təsvirlər, romblar, dairələr, ovallar, çoxbucaqlılar, şəbəkələr, spirallar və buruqlar idi. Bu naxışlarla yanaşı nəbati təsvirlər üçyarpaqlı və çoxləçəkli çiçəklər, ərəb əlifbasının hərflərinin gur buruqlu, yarpaqlı və çiçəkli qıçalar şəklində stilizəsi, ağaclar, meyvələr, zoğlar, quş, heyvan, balıq təsvirləri, ov səhnələri geniş istifadə edilmişdir. XI – XII əsrin əvvəllərində çoxləçəkli gül tacları ilə bəzənmiş piyalələrə "ehtiyatda" bitki zoğları şəklində altlığın mərkəzinə vurulmuş damğalar tətbiq edilir, onlar çoxləçəkli çiçək təsvirlərini təkrarlayır. "İslami" ornamentinin elementləri, açılan qönçələr, üç nöqtə, acgözlük və ya sülhsevərliyi vurğulayan yandan döyüşə hazır vəziyyətdə işlənmiş quş təsvirləri kimi ornamentlər xarakterik idi.

İslam mədəniyyətinin mediyevistika kontekstindən öyrənilməsi müasir tədqiqatlar üçün yeni məlumat almağa imkan verir. Mədəni dəyərlərin xarakterik xüsusiyyətlərinin saxlanılması, onların orta əsr sivilizasiyasında rolunun və yerinin müəyyənləşdirilməsinin gələcək tədqiqatlarda şərait yaradacaq.

* Dr., in history Azerbaijan National Academy of Sciences Institute of Archaeology and Ethnography Department of Medieval Archaeology, Baku.

## INTRODUCTION

Towns played a significant role in the development of Islamic culture and art in the East. The medieval towns of Azerbaijan were in close connection with the Muslim East, which significantly affected the architectural appearance, material and spiritual life of towns, changed the norms of artistic expressiveness.

The towns of Azerbaijan were the connecting link of trade and transport routes between East and West. Cultural, spiritual, political and economic ties, as systems of caravan roads connecting different countries and historical and cultural areas of the Near and Middle East, developed gradually. The development of the economy and, in particular, crafts became an important aspect of the development of towns and urban culture. The process of mutual influence of Islamic culture and intercultural communication in the system of world history and culture was carried out through the Great Silk Road. Civilizations of the East and West, contacted, developing national traditions in interaction with the cultures of other peoples, which strengthened the information space and the development trends of international relations.

The development of Muslim architecture led to the construction of mosques (Juma mosque in Shamakhy and Derbent, quarter mosques in Baku), minarets ("Synyq Gala" in Baku), khanegahs (dwelling quarters) (village of Goyler, khanegah Pirsaat-Shamakhy), madrasah (Baku, Shamakhy), appearance of Arab inscriptions on buildings, coins, ceramics - one of the most effective means of Islamic decor, that became the connecting link of artifacts discovered during archaeological excavation. (Bratnitsky, 1966:165, Ashurbeyli, 1992:148, Dadashev, 1948:98). Most of the monuments of medieval Islamic architecture of Azerbaijan have survived; many of them have been studied by archaeologists and architects.

Monuments of medieval Muslim culture formed a certain architectural concept of a medieval town. The cult structures of Baku, Shamakhy contain features of the Shirvan-Absheron architectural school, which are inherent in the integrity of the architectural and artistic image, the self-scale of the whole and details, the clarity of geometric volumes with the economical use of the interior space (Amenzade, 2009: 82). The community of Shirvan minarets can be traced in the architecture of the minarets of Urmia and Ardebil, Derbent and the Great Bulgarians, Central Asia, in part the minarets of Turkey and Egypt, which confirms the lively architectural and artistic ties with Baku (Sheblykin, 1943: 17).

Archaeological artifacts are a valuable source in the study of medieval urban culture. Systematic archaeological investigations in Azerbaijan supplemented information from written sources on the development of cultural ties between Azerbaijan and the East. A rich ceramic complex - monochrome and polychrome vessels, products made of faience and porcelain, glassware, ornamentals found in cultural layers, serve as a visual factor for the development of trade relations. International trade ties are manifested by finds of treasures of various coins and coins found in the medieval towns of Baku, Shamakhy, Shabran and Gabala (Azerbaijan archaeology, 2008;129; Ashurbeyli, 1992:72 Akhmedov, 1994:119). For a comprehensive coverage of the development of medieval towns' cultural relations, a careful study of documentary sources is necessary in a new historiographic context. The rapid progress of scientific research in the field of improving information technologies, their wide application in the field of research contributes to the transformation of society into the information one. The expansion

of the source base, the accumulation of archaeological material, gave impetus to the emergence of new methods for analyzing written sources, and new perspectives for their consideration arose. Modern research can be based on the principles of comparative analysis, typological and visual. Archaeological research and analysis of written sources allows drawing parallels in the development of medieval urban culture of the regions. Towns, as a rule, were distinguished by a high level of development of craft and unique goods. Many years archaeological research on the study of medieval monuments allowed us to consider the problematic sides with the involvement of written sources, numismatics and epigraphy data.

Archaeological and written sources indicate that big towns were located in economically developed and densely populated areas, on the main trade routes, in strategically important areas. Forming them as centers of craft and trade began in the 9th-10th centuries and was especially developed over the next two centuries. Archaeological research confirms the dense population within the town; in the Middle Ages many large towns slightly exceeded the size of the settlements of the previous period (Akhmedov, 1994: 120).

The medieval towns of Azerbaijan, like the Muslim East, had a three-level planning structure - a citadel (*naryngala*), a town (*shahristan*, *Icherisheher*) and a suburb (*rabad*, *bayirsheher*). The archaeological study of the structure of the Muslim town provided extensive scientific information on the development of urban culture, and administrative, fortification, religious, palace, public buildings, reservoirs, caravanserais, and craft workshops were studied. The artifacts of ceramic production were numerous. Elements of Islamic culture were manifested in the form and types of vessels, decorations, ornamentation, plot composition patterns, the content of ceramic epigraphy and the manner of inscriptions.

Art ceramics of medieval Azerbaijan developed in the general system of traditions of the Muslim East that prohibited images of living beings, which affected the traditions of ornamentation, the important position was occupied by the ornament – “islimi”. (Rempel, 1978: 208) Glazed ceramics has become an important historical source for studying the process of formation of medieval art artistic traditions, cultural ties and the socio-economic development of medieval towns. The most common motif of ornamental drawings was palmettas and semi-palmettas, braids, rhombuses, circles, ovals, polygons, nets, spirals and curls (Kudryavtsev, 1990: 75). Along with this, trefoils and multi-petalled flowers, thick interweaved stalks with leaves and flowers, stylized letters of the Arabic alphabet, trees, fruits, shoots, images of birds, animals, fish, hunting scenes were widely used in ornamentation. In the medieval towns of Baku, Shamakhy, Shabran, Gabala, among the numerous products of art pottery with various images, objects with a distinct Islamic decor were found. (Akhmedov, 1992: 62, Jiddy GA, 1981; Dostiyev, 1989: 203) The decoration in the form of relief five-pointed stars decorates the “mehrab”, of the earliest among dated architectural monuments “Mosque of Muhammad” (Baku) (Akhmedov, 1992: 60). In the 11th - early 12th centuries in the decor of the bowls with multi-petalled rosettes, the ornament “in reserve” is used in the form of plant shoots, the marks stamped in the center of the pallets, repeat the images of multi-petalled flowers (Akhmedov, 1992: 63). Such types of ornaments as bifurcated branches (elements of islimi ornament), the

blossoming buds, three points, and images of birds in a profile in a combat posture, emphasizing rapacity or peace are typical.

The consolidation of Islam led to a significant change in funeral rites. Gradually the custom of placing things in the grave of the deceased disappeared. During archaeological excavations of Muslim graves, it was established that Muslims buried their dead in the graves dug into the terrace, sometimes with brick top covering (Useynov, 1963: 35). The dead body was placed on the right side, facing to the south. Gravestones, artistically decorated, with carved Arabic inscriptions and ornaments were often put on Muslim graves. The gravestones in most cases consisted of two parts: stele and boxes. Over the graves of representatives of the medieval nobility were built richly decorated mausoleums (Gabala, Baku).

## CONCLUSION

The study of Islamic culture in the context of medieval studies allows us to obtain new information for modern research, which is based on information technologies capable of reconstructing the image of medieval towns, settlements, burials, whole blocks, and parallels can be made in the planning structure, images, and form. Preservation of the characteristic features of cultural values, the determination of commonality in the development of Islamic culture will allow a further process of determining their role and place in medieval civilization.

## REFERENCES

1. Azərbaycan arxeologiyası (orta əsrlər), VI cild, Bakı, 2008.
2. Amenzade R. Religious buildings of Icheri – Shekher // Baku - the capital of Islamic culture. Abstracts of the International Conference, Baku, 2009, P. 82-83.
3. Akhmedov G.M. The place and role of medieval towns of northern Azerbaijan in the craft and trade life of the Caucasus region // Materials of the session dedicated to the 100th anniversary of the birth of the outstanding Azerbaijani archaeologist Saleh Mustafa Kaziyev, Baku, 1994, P.119-122.
4. Akhmedov R.J. Ceramics of the IX-XVII centuries Baku, Baku, 1992.
5. Ashurbeyli S. History of Baku (Middle age), Baku, 1992.
6. Brittenitsky L.S. Architecture of Azerbaijan XII - XV centuries, Moscow, 1966.
7. Dadashev S.A, Useynov M.A. Architecture of Azerbaijan (III-XIX century), Moscow, 1948.
8. Jiddi G.A. Medieval city of Shemakhi IX - XVII century, Baku, 1981.
9. Dostiev T.M. Irrigation ceramics of the medieval city of Shabran (XI-XIII centuries) // Soviet Archeology, 1989, №3.
10. Kudryavtsev A.A. Ways of development of art crafts Derbent VI - XIII centuries. // Monuments of Ancient Art of Dagestan, Makhachkala, 1990.
11. Rempel L.I. Art of the Middle East, Moscow, 1978.
12. Useynov M., Bretanitsky L., Salamzade A. History of architecture of Azerbaijan, Moscow, 1963.
13. Sheblykin I.P. Monuments of the Azerbaijani architecture of the Nizami age, Baku, 1943.

# KARS İLİ-ANİ ANTİK ŞEHRİNDE BULUNAN MİMARİ BEZEME UNSURLARINDA HAYVAN MOTİFLERİNİN ÜSLUP VE MİTOLOJİK AÇIDAN İNCELENMESİ

**Ezgi DENİZASLANI***

Kars'a 48 kilometre uzaklıkta, Türkiye-Ermenistan sınırına yakın Arpaçay nehri kenarında bulunan Ani Antik Şehri, bütün insanlığın ortak mirası olarak kabul edilen evrensel değerlere sahip kültürel ve doğal varlıkları dünyaya tanıtmayı amaçlayan UNESCO'nun Dünya Miras Listesi'ne 2016 yılında girmiş, Türkiye'nin dünya mirasında bulunan 16. Kültürel varlığı olmuştur. Bu gelişmeler ışığında ülkemizin kuzey doğu sınırında bulunan Kars ili gerek kültürel gerek ise turizm açısından dikkat çekiciliğini arttırmıştır. Tarih boyunca birçok uygarlığa ev sahipliği yapan Ani, Ermeni mimarisinin seçkin örnekleriyle beraber, Gürcü ve Selçuklu mimarisinin de örneklerini taşımaktadır. İpek yolu üzerine kurulmuş olması Ani'yi, döneminin zengin kentleri arasına soktuğunu yapılan kazı çalışmalarında ele geçirilen buluntular sayesinde anlaşılmaktadır. Şehirde bulunan birçok kilesinin yanı sıra, İslamiyet'i kabul eden Türklerin, Türkiye sınırları içerisindeki ilk camisinin (Ebu'l Menûçihr Cami) varlığı kentte farklı folklorik öğelerinin harmanlandığına işaret etmektedir. Çok geniş bir alanı kapsayan Ani Harabelerinin bir bölümü Turizm Bakanlığınca ören yeri olarak ziyaretçilerine açıktır. Müze alanına yapılan gezilerde mimari bezeme unsurlarındaki işçiliğin ustalığı yapıldığı dönemdeki sanat anlayışını yansıttığı gözlemlenmiştir. Geometrik ve bitkisel motiflerin yanı sıra hayvan figürlerinin de bulunduğu bezemelerde folklorik unsurların izleri görülmektedir. Bu çalışmada ören yeri gezisinden elde edilen görsellerdeki hayvan motifli mimari bezemelerin, mitolojik anlamları ve üslupları incelenecektir. İnceleme sonrasında elde edilen bilgiler ışında günümüz tekstil sanatında bu motiflerin kullanıma yönelik önermelerde bulunulması hedeflenmektedir.

* Gazi Üni. Güzel Sanatlar Ens. Sanatta Yeterlilik Öğrencisi, Ankara.

# BAYINDIR KÖYLERİNDEKİ OSMANLI DÖNEMİ CAMİ VE ÇEŞME KİTABELERİ

## (EPIGRAPHS OF MOSQUE AND FOUNTAIN OF OTTOMAN EMPIRE PERIOD IN BAYINDIR VILLAGES)

**Necat ÇETİN***

Epigraphs contribute to history, and this science is called as epigraphy. There have been epigraphs, written in Ottoman Turkish, in many works, built in Period of Ottoman Empire, in villages of Bayındır. 44 villages of Bayındır have been scanned with field research, epigraphs of mosques and fountains have been recorded. In this study, it has been determined epigraphs of 4 mosques, 10 fountains and 1 minaret. Because these epigraphs are either disappearing or being destroyed day by day. The oldest epigraph of mosque dated 1083AH (1672/3AD) is epigraph of the Hacı Ibrahim Mosque in Fırınlı Village. The most recent epigraph of mosque dated 1904 belongs to Çırpı Central Mosque. The oldest epigraph of fountain dated 1089AH (1678/9AD) is epigraph of the Hacı Ibrahim Fountain in Fırınlı Village. The most recent epigraph of fountain dated 1880/1 is Ergenli village fountain. Some epigraphs like Dedeler Fountain in Çıplak village have feature of foundation register. Some epigraphs like epigraph of Fırınlı Hacı Ibrahim Fountain are today lost. Epigraphs in villages should be put under protection as culture inventory.

Key Words: Bayındır, epigraph, mosque, fountain.

Kitabeler, tarihe yardımcı unsurlardan biri olup; kitabe bilimine epigrafya denir. İnşa edilen yapıya adeta imza atılmış gibidir. Bayındır ilçesinin köylerinde Osmanlı döneminden kalan pek çok eserde Osmanlıca kitabeler bulunmaktadır. Bu çalışmada Bayındır ilçesinin 44 köyü taranmış köylerde bulunan cami, çeşme kitabeleri kayıt altına alınmıştır. Yapılan çalışmada 4 camii, 10 çeşme ve 1 minare kitabesi tespit edilmiştir. Çünkü bu kitabeler her geçen gün ya kaybolmakta ya da bozulmaktadır. Cami kitabelerinden en eskisi H.1083 tarihili (Miladi 1672/3) Fırınlı Köyü Hacı İbrahimCamii kitabesidir. En yakın tarihli cami kitabesi Çırpı Merkez Camii kitabesi olup 1904 tarihlidir. Çeşme kitabelerinin en eskisi ise H.1089 (Miladi 1678/9) tarihli Fırınlı Köyü Hacı İbrahim Camii çeşme kitabesidir. En yakın tarihli çeşme kitabesi 1880/1 tarihli Ergenli köy çeşmesidir. Çıplak köyü dedeler çeşme kitabesi gibi bazı kitabeler vakıf kaydı özelliği taşımaktadır. Fırınlı Hacı İbrahim Camii çeşme kitabesi gibi bazı kitabeler bugün kaybolmuş durumdadır.

### A-CAMİ KİTABELERİ:

**Çırpı Merkez Camii**: "İnnes salavat-ı kanant alel- müminine kitaben mevkutan Saye-yi diyanet….(okunamadı) hazret-i padişaide iş bu cami-i şeri Sahihib ül-hayrat vel- hasenat ragıb ül-hateb ve-d derecat Hacı Süleyman Ağazade Hacı Ahmed Ağanın gayretiyle inşa olunmuştur. 10 r (rebi ül- ahir) sene: 1322"[1]

* Uzman öğretmen Bayındır Ülfet Onart Anadolu Lisesi, İzmir.

[1] Miladi 24 Haziran 1904.

**Kızılcaova Köyü Camii:** Cami bina edenin rahmet ola ecdadına / Boş mu kor bar-i teali kor anı cenanına / Sahib-ül- hayrat vel hasenat Hacı Abdullah/ Oğlu Hacı İdris Sene Şevval 1177[2]

**Ergenli Köyü Camii:** Sahib -ül -hayrat /Vel hasenat El- hac Mustafa/ Oğlu El-hac Mahmud
Mah Sene (m)1182[3]

**Fırınlı Hacı İbrahim Camii Kitabesi[4]**
Salata kim kıyam eyler makamın eyle illiyyin
Rahıma bunda kim eyler ibadetler tilavetler
Reva kıl hakk-ı izzetin ya mucibü's sailin
Ya İlahi bu makamda kim dilerse hacetin
Şefi'i ola fi'l-mahşer şefi'ül-müznibin
Habib'in kıl ana rehber Hüda didarını göster
Hacı İbrahim rica eder kabulün ya mu'in
Bu cami'i etdi bina ibn-i Efridun Ağa
Bin seksen üçünde[5] yapıldı darü'l-metin
Lahzen ve ma'nen hatif itmamına dedi tarih
Kıl cehennemden reha ya amanü'l-haifin
Sahibü'l-hayra dua her kim ider ya Rabbena

**Fırınlı Hacı İbrahim Camii Minare Kitabesi[6]**
Maşa-Allah
1322[7]
Böyle bir ali minare layıku'l-lah ola
Banisi Çeşmi Mehmed her iki cihanda şad ola
Sa'yini meşkur zenbini mağfur ide Rabbi Celil
Hemnişini Cennet içre hur ile gılman ola
Eylemiş ihlas ile sarf eylemiş himmetini
Ruz-ı mahşerde muin hazret-i Kur'an ola
Oldu itmam bin üçyüz yirmi ikide
İşde tarih budur ruhı Çetmi Mehmed şad ola

### B-ÇEŞME KİTABELERİ

**Çıplak (Yeşilova) Köy Dedeler çeşmesi: "**Sahib ül- Haytrat vel- Hasenat Halil oğlu zade Deli Hasan oğlu Hacı Muhammed'in zeytunudur. Yüz ağaç vakıf koymuştur. Sene: 1231"[8]

**Elifli Köyü cami çeşmesi:-**
Sahib-ül Hayrat - vel- Hasenat Alaybeyizade Cabbar Muhammed hayratı. Sene: 1229"[9]

---

[2] Nisan-Mayıs 1764
[3] 1768/1769.
[4] İlk defa Şakir Çakmak yayınlamıştır. Şakir Çakmak,"Eski Furunlu Köyü Hacı İbrahim Camii", Sanat Tarihi Dergisi VIII, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, İzmir, 1996.
[5] 1672/1673 .
[6] İlk defa Şakir Çakmak yayınlamıştır. Şakir Çakmak,"Eski Furunlu Köyü Hacı İbrahim Camii", Sanat Tarihi Dergisi VIII, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, İzmir, 1996.
[7] 1904-1905.
[8] 1815 / 1816.

**Elifli Köyü Hacı Süleyman Çeşmesi:** "Sahib ül- Hayrat El-Hac Süleyman Sene: 1180[10] "
Diğer yüzü: Sene: 1218[11]
Bu bir levha değildir Şükür ve sala……(gerisi okunamadı)
**Elifli Köyü Yolüstü Çeşmesi:** Yol yapım çalışmasında çeşme yıkılmış, kitabesi kayıptır. **"** Sahib ül- Hayrat vel- Hasenat Tekeli Hacı Hüseyin oğlu El-Hac Muhammed Sene: 1248"[12]
**Ergenli Köyü köy çeşmesi:** Sahib ül- Hatrat vel- Hasenat Kuyucaklı El- Hacı Muhammed ibn-i Musa ve Halil'e El- Hacı Ali Ağa….. (okunamadı) .. bir hayır ider bu sahibin çoşa ..(okunamadı).. bir hayrattır. Bu cereyan edn çeşme Allah zül- celal dergahında kabul eyleye. Sene: 1298[13]
**Ergenli Köyü Hacı Mustafa Çeşmesi:** Sahib ül- Hayrat vel- Hasenat Hacı Mustafa ruhu içün el – Fatiha. Sene: 1165 [14]
**Karahalil Köyü Pehlivan İbrahim Ağa Köy çeşmesi: "** Şerefyâb eyledi Pehlivan İbrahim Ağa, karyesinde / Bina kıldı müzeyyen bağ(h)çesi kurbinde mâ-yi câri. Safa ile geçirsün ömrünü ashab-ı hayratın Anın içün cennet içre kâse tutar gılmana. Yaptı bin yüz seksen dokuz(da) İbrahim Ağa Karyesinde bu çeşme atşana salâ Sene 1189 "[15]
**Pınarlı Kitabe:** Köye girişte bir evin bacasının üstünde " Sahib –ül hayrat vel Hasenat Mecid Bölük taşı Sene: 1200"[16]
**Sarıyurt Köyü Koyunpınarı çeşme kitabesi:** " Sahib ül- Hayrat vel Hasenat Belezoğlu Muhammed hayratıdır Sene: 1201" [17]
**Yakacık Köyü Koca çeşme[18]:**S
Sene 1191[19] …
Bu ab-ı züzlal-i çeşme /Senadan selsebil oldu
Cenab-ı Hak Tealiden / Taleb-i ecr-i cezil oldu,
Yapup Abdüllatif / Bin yüz doksan birde hem icra
Bina kıldı atıyyi-şana / Yerinde hoş sebil oldu,
İlahi sen tebevvül eyle / Günahı dahi afv eyle
Bu fanide kamu alem / Bütün ebna-i sebil oldu
Sahibü'l-hayrat Ala'iyyeli / Abdüllatif ibn Mustafa

---

[9] 1813 /1814.
[10] 1766 / 1767.
[11] 1803 / 1804.
[12]1832 / 1833
[13] 1880 / 1881.
[14] 1751 / 1752.
[15] 1775-1776.
[16] 1785 /1786.
[17] 1786 /1787.
[18] Kitabe Prof.Dr.Akif Erdoğru tarafından okunmuştur. Teşekkür ederim.
[19] 1777-1778.

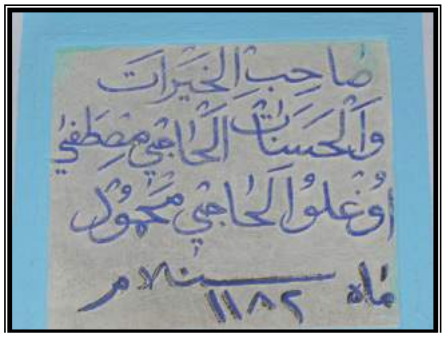
**Fırınlı Hacı İbrahim Camii Cami çeşmesi**:[20] Bena(?) el-Hacı İbrahim fi sene 1089[21]

**Kitabeleri Fotoğrafları**:





Çırpı Merkez Cami kitabesi (Necat Çetin arşivi)
Kızılcaova Köyü Camii (Necat Çetin arşivi)






Ergenli Köyü Camii (Necat Çetin arşivi)
Fırınlı Hacı İbrahim Camii (Necat Çetin arşivi)





Yakacık Köy Koca çeşme (Necat Çetin arşivi)
Sarıyurt Köyü Koyunpınarı çeşme kitabesi (Necat Çetin arşivi)

[20] İlk defa Şakir Çakmak yayınlamıştır. Ancak kitabesi bu gün kayıptır. Şakir Çakmak,"Eski Furunlu Köyü Hacı İbrahim Camii", Sanat Tarihi Dergisi VIII, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, İzmir, 1996.
[21] 1678/1679 .



Pınarlı Kitabe (Necat Çetin arşivi)



Karahalil Köyü Pehlivan İbrahim Ağa Köy çeşmesi (Necat Çetin arşivi)





Ergenli Köyü Hacı Mustafa Çeşmesi (Necat Çetin arşivi)
Elifli Köyü cami çeşmesi(Necat Çetin arşivi)





Elifli Köyü Hacı Süleyman Çeşmesi(Necat Çetin arşivi)
Elifli Köyü Yolüstü Çeşmesi (Necat Çetin arşivi




Ergenli Köyü köy çeşmesi (Necat Çetin arşivi)
Fırınlı Hacı İbrahim Camii Minare Kitabesi (Necat Çetin arşivi)



Çıplak (Yeşilova) köyü Dedeler çeşmesi

Çami ve çeşme kitabeleri özet tablo

| Yeri | Yaptıran | Tarihi | Miladi |
|---|---|---|---|
| Çırpı Cami kitabesi: | Hacı Süleyman Ağazade Hacı Ahmed Ağa | 10 r (rebi ül- ahir) 1322 | 24 Haziran 1904 |
| Kızılcaova Köyü Camii | Hacı Abdullah Oğlu Hacı İdris | Şevval 1177 | Nisan-Mayıs 1764 |
| Ergenli Köyü Camii | El- hac Mustafa Oğlu El-hac Mahmud | Mah Sene (m)1182 | 1768/1769 |
| Fırınlı Hacı İbrahim Camii | Hacı İbrahim | H.1083 | 1672/1673 |
| Fırınlı Hacı İbrahim Camii Minaresi | Çetmi Mehmed | 1322 | 1904-1905 |
| Çıplak Köy Dedeler çeşmesi | Halil oğlu zade Deli Hasan oğlu Hacı Muhammed | H.1231 | 1815 / 1816 |
| Karahalilli Köyü Pehlivan İbrahim Ağa çeşmesi | Pehlivan İbrahim Ağa | H.1189 | 1775-1776 |
| Elifli Köyü cami çeşmesi | Alaybeyizade Cabbar Muhammed | H.1229 | 1813 /1814 |
| Elifli Köyü Hacı Süleyman Çeşmesi | El-Hac Süleyman | H.1180 - 1218 | 1766 / 1767- 1803 / 1804 |
| Elifli Köyü Yolüstü Çeşmesi | Tekeli Hacı Hüseyin oğlu El-Hac Muhammed | H.1248 | 1832 / 1833 |
| Ergenli Köyü köy çeşmesi | Kuyucaklı El- Hacı Muhammed ibn-i Musa ve Halil'e El- Hacı Ali Ağa | H.1298 | 1880 / 1881 |
| Ergenli Köyü Hacı Mustafa çeşmesi | Hacı Mustafa | H.1165 | 1751 / 1752 |
| Pınarlı Kitabe | | H.1200 | 1785 /1786 |
| Sarıyurt Köyü Koyun pınarı çeşmesi | Belezoğlu Muhammed | H.1201 | 1786 /1787 |
| Yakacık Köy Koca çeşmesi | Ala'iyyeli / Abdüllatif ibn Mustafa | H.1191 | 1777-1778 |
| Fırınlı Hacı İbrahim Camii Cami çeşmesi | Hacı İbrahim | H.1089 | 1678/1679 |

**KAYNAKLAR**

Necat Çetin arşivi
Şakir Çakmak, "Eski Furunlu Köyü Hacı İbrahim Camii", Sanat Tarihi Dergisi VIII, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, İzmir, 1996.

**8. OTURUM (8. SESSION)-B Salonu (B Hall)**

*Oturum Başkanları (Session Moderators):*

**Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Nihan CANBAKAL ATAOĞLU-Yrd. Doç. Dr. (Assist. Prof. Dr.) Yasemin KILINÇARSLAN**

# KASTAMONU YAZMA ESER KÜTÜPHANESİ'NDE KORUNAN 16 ve 17. YÜZYIL'A AİT BAZI EL YAZMASI ESERLERİN TEZYİNAT BAKIMINDAN İNCELENMESİ

## (AN INVESTIGATION OF SOME HAND HANDWRITING WORKS ON 16 AND 17TH CENTURY PROTECTED IN THE WRITING LITERATURE OF KASTAMONU)

**Ruhi KONAK**[*]
**Mine DİLBER**[**]

## ABSTRACT

One of the most important bridges that connects a nation's past to the future is art. Traditional arts and culture in the fields of art and art are also a daily bridge to the gold fields of traditional Turkish arts and culture. The object called "book", which houses the line, gilding, embroidery, miniature and skin art, is a handwritten manuscript written by hand before it was invented. In Anatolia, there are literary works in libraries, which are very important in terms of art value, but have been studied and waiting for the daylight. Among these libraries is the Kastamonu Writing Works Library and the last rich collection of manuscript works. Some manuscripts are allowed to be adorned with idolatry and denials, the structure of which is based on the works of Kastamonu, the books of Kastamonu Author's Collection and the records of the six manuscripts that have been informed that they belong to 16th and 17th Century features have created the subject of this work. With this work, it was aimed to reveal whether they reflect the period features, motif, color, technique and style in the framework of the book arts which they have studied and to create a source for artists and researchers who have made studies about these arts. The work was supported by photographs of the decorated pages of the works

## GİRİŞ

Kültür tarihimizin en önemli kaynaklarından olan el yazmaları, kütüphanelerimizin nesilden nesile aktarılan değerli hazineleridir. Ulusumuzun kültür ve bilgi birikiminin temelini oluşturan bu eserler bilim, sanat ve kültür araştırmaları konusunda en güvenilir kaynaklardır (Ünver, 2006). Anadolu'daki kütüphanelerde, sanat değeri bakımından oldukça önemli fakat incelenmemiş, günışığına çıkmayı bekleyen binlerce yazma eser bulunmaktadır. Bu kütüphaneler arasında yer alan Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi'nde bulunan 16. ve 17. yüzyıla ait bazı el yazması eserler, cilt ve tezhiplerindeki bezeme özellikleri açısından çalışmaya konu edilmiştir.

Osmanlı kitap sanatlarına ilişkin yayınlar incelendiğinde Kanuni Sultan Süleyman dönemi (1520–66), Türk ciltçiliğinin klasik biçimini bulduğu dönem olarak tanımlanmaktadır (Tanındı, 1997:348). Bu dönemde ciltçilikte kullanılan ana malzeme sahtiyan (keçi derisi) ve meşindir (koyun derisi). Ceylan ve deve derileri de kullanılmakla beraber, en çok sahtiyan tercih edilmektedir. Renk olarak siyah ve kahverenginin çeşitli tonlarının yanında, kırmızı, vişne, yeşil, mavi ve mor kullanılmıştır (Balkanal, 2002: 341-342).

Onaltıncı yüzyılda üretilmiş olan ciltlerde, önceki dönemlerin aksine altının kitap kaplarında bütün yüzeyi kaplamadığı dikkat çekmektedir: Süslemenin uygulandığı alanda kimi zaman zemin ve motiflere sarı ve yeşil olmak üzere iki renk altın sürüldüğü kimi zaman ise sadece motiflere altın sürülerek zeminin deri renginde bırakıldığı görülmektedir (Özcan, 1993:243).Bu döneme ait ciltlerdeki şemseler elips ve salbeklidir. Şemse, salbek ve

[*] Doç. Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Kastamonu.
[**] Arş. Gör. Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Kastamonu

köşebentten oluşan kompozisyonlar bordürle (pervaz) çevrelenmiştir. Pervazın üzerinde bazen kartuşlu süslemelere yer verilmiştir (Balkanal, 2002: 342). Bezemeler hançer yaprak, hatai grubu motifler ve baskın şekilde bulut motifi kullanılarak tasarlanmış saz üslubunda desenlerden oluşmaktadır (Tanındı, 1993:425). Sableklerin içine iri bir hatainin yerleştirildiği dikkat çekmektedir (Balkanal, 2002: 342).

Onyedinci yüzyıldaki cilt bezemelerinde kullanılan teknik 16. yüzyılda kullanılan teknikle aynı olmakla birlikte, cilt sanatında belirli bir oranda gerileme görülür. Şemse ve köşebentlerle bordürler arasındaki uyumsuzluklar hemen göze çarpar; salbeklerin ve beyzî şemselerin büyüdüğü, bordür (pervaz) tezyinatı yerine kenarlarda kalın zencereklerin çekildiği görülür. Dolayısıyla 16. yüzyıldaki kompozisyonların güzelliği ve motiflerin zarafeti kaybolmakla beraber, renk uyumunun önceki dönemin etkilerini muhafaza ettiği söylenebilir (Özcan, 1993:243).

Onaltıncı yüzyıl Osmanlı tezhip sanatına bakıldığında motiflerin küçüldüğü, ayrıntıların çoğaldığı ve işçiliği daha ince olan eserlerin ortaya konulduğu görülmektedir. Desenlerdeki ahenk, renklerdeki olgunluk ve işçilikteki mükemmellik tezyini sanatları zirveye taşımıştır. Sarılma (piçide) ve hurdeli rumiler ustalıkla işlenmiş; altın, mat parlak kullanılarak zerenderzer tekniğine bolca yer ayrılmış; altın serpme anlamına gelen zerefşan ile çift tahrir (havalı) işleme usulü en güzel örneklerini vermiştir (Birol, 2008: 34).

Onyedinci yüzyıl Osmanlı tezhip sanatı bakımından yenilik göstermeyen bir devirdir. Zira 17. yüzyılın ilk yarısı 16. yüzyılın devamı niteliğindedir. 17. yüzyılın İkinci yarısından itibaren tezhipte yükselme durmuş ve bir gerileme dönemi başlamıştır (Özkeçeci, 1992:5-6). 17. yüzyılın başlarında sayfa tasarımında klasik anlayış devam eder, fakat motif ve kompozisyon tasarımı ve işçilikte gerileme dikkati çeker (Taşkale, 2010:9).

### 1. 37 HK 903 Envanter Numaralı El Yazması

"et-Telvih fî Keşf Hakâikit-Tenkîh" adlı ve "İslâm Dini-Fıkıh" konulu, 37 HK 903 envanter numaralı eserin yazarı "Sad ed-dîn Mesûd b. Ömer et-Taftâzânî"dir. Yazma eser kütüphanesinin eser ile ilgili kayıtlarında, yazarın hicri 712–793/miladi 1312-1390 yılları arasında yaşadığı belirtilmiştir. Kütüphane kayıtlarına göre el yazmasının müstensihi ve telif tarihi belli değildir. Fakat eserin istinsah edildiği tarih hicri 1065/miladi 1654'ü göstermektedir.

Eser, kahverengi meşin bir cilt içerisinde yer almaktadır. Cildin her iki kapağında ve miklebinde alttan ayırma şemseli bezemeler bulunmaktadır. Altkapak, üst kapak ve miklepte dendanlarla sınırlandırılmış beyzi formunda şemse ve köşebentler yer almaktadır. Kapaklarda ve miklepte yer alan şemse ve köşebentlerde bulut motifi, penç, hançer yaprakları ve sarmal dallardan oluşan serbest kompozisyon uygulanmıştır. Bezemelerdeki dendanların etrafına altınla havalı tahrir çekilerek desenler tığlarla sonlandırılmış; kapaklar ile mıklebin kenarlarına cetvel çekilmiştir. Bezemeli alanın zemini, dendanlar, tığlar ve kapaklar ile miklebin bezemeli alanını sınırlayan cetvel altınla boyanmış; bezemede kullanılan motifler, deri renginde bırakılmıştır.

Eserin cildinin sırt kısmı tahrip olduğu için bordo renkli deri parçasıyla kaplanmıştır. Alt kapak ve mıklebi birbirine bağlayan sertab kısmının kenarlarında bulunan muhat (dudak) paylarında kopukluklar meydana gelmiştir ve tamir edilmesi gerekmektedir. Eserin cildi genel olarak iyi durumdadır,

Eserin, 17. yüzyıl Osmanlı cilt sanatı özeliklerini sergilemekle birlikte, bezeme özellikleri açısından 16. yüzyıl Osmanlı cilt sanatı özelliklerini yansıttığı söylenebilir. Zira 17. yüzyıl Osmanlı cilt sanatı örneklerindeki bezemelerde motiflerin büyüyüp anatomik açıdan bozulmaları ve işçilik problemlerine incelenen eserde karşılaşılmamıştır. Ayrıca 16. yüzyılda karşımıza çıkan, şemse yüzeyinde diğer motiflerden daha baskın olarak işlenmiş bulut motiflerinin eserin cilt bezemesinde kullanılması, 16. yüzyıl özelliklerini yansıttığının bir diğer göstergesidir. Bkz. Fotoğraf/Çizim–1.

37 HK 903 envanter numaralı el yazması eserin unvan tezhibinin yer aldığı sayfadaki yazı alanı ve bezeme altınla sıvanmış cetvel ve zemin renginde bırakılan kuzularla

çevrelenmiştir. Metin kısmında yazı aralarında altınla boyanmış, yuvarlak formda duraklar yapılmıştır. Metnin üst kısmında yatay dikdörtgen formda unvan tezhibi yazı alanı yer almaktadır. Bu bölüm ve üzerindeki taç kısmı, altınla boyanmış kuzu ve zemini kırmızı renkle boyanmış, geometrik şekiller işlenmiş (+ / -) iç pervazla çevrelenmiştir.

Unvan tezhibinin yazı alanı altınla sıvanarak içi boş bırakılmıştır. Yazı alanının dışında sağ ve sol kenarlarda kalan bölümler ise ¼ oranında simetrik olarak tasarlanmış bitkisel ve rumi motiflerinden oluşan bezemeyle doldurulmuştur. Rumî motifiyle zemin ayrımı yapılmış, söz konusu yapı doğrultusunda rumi motifleriyle oluşturulan kompozisyonun iç zemini altınla, dış zemini ise lacivertle boyanmıştır. Rumi motifleri altınla, penç ve goncalardan oluşan bitkisel motifler ise mavi, pembe, altın ve beyazla renklendirilmiş; yaprak ve sarmal dallar altınla boyanmıştır. Penç ve gonca motiflerinin üzerinde ve rumî motifinin tohum kısımlarında kademe yapılarak desene hareketlilik kazandırılmıştır.

Dikdörtgen yazı alanının üst tarafında unvan tezhibinin taç kısmı bulunmaktadır. Bu alan ½ oranında simetrik olarak tasarlanmış bitkisel ve rumi motiflerinden oluşan bezemeyle doldurulmuştur. Zemin rumî ve ortabağ motifiyle bölünmüş, rumi motifinin iç zemini altınla, ortabağ motifinin iç zemini kırmızıyla, dış zemin ise lacivertle boyanmıştır. Rumi motifleri altınla, penç ve goncalardan oluşan bitkisel motifler ise sarı, pembe, beyaz, mavi ve kırmızıyla renklendirilmiştir. Altınla boyanmış sarmal dallar ve yapraklar altınla renklendirilmiş; sarmal dalların uç kısmında yer alan basit yaprakların bir kısmı kırmızı renkle boyanmıştır. Motiflerin üzerinde kademe yapılarak hareketlilik kazandırılmıştır.

Unvan tezhibi, deseni sınırlandıran altınla boyanmış, dendanların üzerine lacivert renkle havalı tahrir çekilerek, negatif tarzda yaprak, gonca motifi ve geometrik formlardan oluşan lacivert renkle boyanmış tığlarla sonlandırılmıştır.

Unvan tezhibi deseninde kullanılan motiflerdeki deformasyon ve desen anlayışı bakımından bezeme 17. yüzyıl Osmanlı tezhip sanatı özelliklerini yansıtmaktadır. Bkz. Fotoğraf/ Çizim-2.

**2. 37 HK 2454 Envanter Numaralı El Yazması**

"Tavzîhul-Fatiha" adlı ve "İslâm Dini-Tefsir Tercüme ve Teviller" konulu, 37 HK 2454 envanter numaralı eserin yazarı "Alî b. Şeyh Yahyâ Güzelhisârî"dir. Yazma eser kütüphanesinin eser ile ilgili kayıtlarında, eserin yazarının hangi tarihler arasında yaşadığı belirtilmemiştir. Fakat müstensih kısmında müellif hattı yazılmıştır. İstinsah kaydında belirtilen yıl hicri 1039/miladi 1629 olduğu için kitabın müstensihinin de aslında müellifi olduğu; yazarın 17. yüzyılda yaşadığı düşünülmektedir. Eserin telif tarihi belli değildir.

El yazması eser siyah meşin bir cilt içerisinde yer almaktadır. Cildin her iki kapağında alttan ayırma şemseli bezemeler bulunmakta; alt ve üst kapakta dendanlarla sınırlandırılmış beyzi formda şemse ve salbek deseni yer almaktadır. Kapaklarda yer alan şemse deseninde bulut motifi, penç, hançer yaprakları ve sarmal dallardan oluşan 1⁄2 oranında bir kompozisyon uygulanmış, salbeklerde ise hatai motifi kullanılmıştır. Bezemelerdeki dendanların etrafına altınla havalı tahrir yapılmış ve desenler tığlarla sonlandırılmıştır. Bezemenin zemini, dendanlar ve tığlar altınla boyanmış, bezemede kullanılan motifler ise deri renginde bırakılmıştır. Kapakların kenarlarında altınla boyanmış cetveller yer almaktadır. Eserin kabında mıklep bulunmamaktadır. Kap genel olarak iyi durumdadır

Eserin, 17. yüzyıl Osmanlı cilt sanatı özeliklerini sergilemekle birlikte, bezeme özellikleri açısından 16. yüzyıl Osmanlı cilt sanatı özelliklerini yansıttığı söylenebilir. Zira 17. yüzyıl Osmanlı cilt sanatı örneklerindeki bezemelerde motiflerin büyüyüp anatomik açıdan bozulmaları ve işçilik problemlerine incelenen eserde karşılaşılmamıştır. Ayrıca 16. yüzyılda karşımıza çıkan, şemse yüzeyinde diğer motiflerden daha baskın olarak işlenmiş bulut motiflerinin ve salbeklerin içine yerleştirilen iri hatai motifinin de eserin cilt bezemesinde kullanılması, 16. yüzyıl özelliklerini yansıttığının bir diğer göstergesidir. Bkz. Fotoğraf/ Çizim-3. Eserin unvan tezhibinin yer aldığı sayfadaki yazı alanı ve bezeme altınla sıvanmış cetvel ve zemin renginde bırakılan kuzularla çevrelenmiştir. Metin kısmında cümle sonlarında

kırmızı renkle boyanmış yuvarlak formda duraklar yapılmıştır. Metnin üst kısmında yatay dikdörtgen formda unvan tezhibi yazı alanı yer almaktadır. Bu bölüm ve üzerindeki taç kısmı, altınla boyanmış kuzu ve zemini kırmızı renkle boyanarak üzerine beyaz renkte geometrik şekiller işlenmiş (+ / -) bir ince bordürle çevrelenmiştir. Yazı alanı yazısız halde bırakılarak altınla sıvanmış ve dendanlarla sınırlandırılmıştır. Dışında kalan alanda ise altınla boyanmış açık hançer yaprağıyla zemin ayrımı yapılmış, bu alanın içi altınla, dış kısmı ise lacivertle boyanmıştır. Bu bölümde yer alan kompozisyon 1⁄4 oranında simetrik olarak tasarlanmıştır. Bezemede, altınla boyanmış sarmal dallarla birlikte beyazla renklendirilmiş gonca motifleri kullanılmıştır. Sarmal dalların uç kısmındaki yapraklar kırmızı renkle boyanmıştır. Motiflerin üzerine noktalar konularak desene hareketlilik kazandırılmıştır.

Dikdörtgen alanın üst kısmında ise unvan tezhibinin taç kısmı bulunmaktadır. Bu kısımdaki desen ½ oranında simetrik olarak tasarlanmıştır. Bu alandaki bezemede altınla boyanan rumî motifiyle zemin ayrımı yapılmış; Rumilerin böldüğü zeminin dışı lacivertle, içi ise altınla boyanmıştır. Motifler, altınla boyanmış sarmal dallar ve yapraklarla birlikte açık pembe ve beyazla renklendirilmiş penç ve goncalardan oluşmaktadır.

Sarmal dalların uç kısmında yer alan yapraklar kırmızıyla boyanmıştır. Motiflerin üzerinde noktalar konularak desene hareketlilik kazandırılmıştır. Unvan tezhibi, deseni sınırlayan altınla boyanmış dendanların üzerine lacivert renkle havalı tahrir çekilerek, negatif tarzda yaprak, penç ve gonca motifinden oluşan lacivert renkte tığlarla sonlandırılmıştır.

Motiflerdeki deformasyon ve desen anlayışı bakımından bezeme 17. yüzyıl Osmanlı tezhip sanatı özelliklerini yansıtmaktadır. Bkz. Fotoğraf/ Çizim-4.

### 3. 37 HK 3344 Envanter Numaralı El Yazması

"Durerül-Hukkâm fî Şerhi Gureril-Ahkâm" adlı ve "İslâm Dini-Fıkıh" konulu, 37 HK 3344 envanter numaralı eserin yazarı, "Mollâ Husrev Muhammed b. Ferâmurz Tarsusî"dir. Yazma eser kütüphanesinin eserle ilgili kayıtlarında, yazarın ölüm tarihinin hicri 885/miladi 1480 olarak belirtilmiştir. Söz konusu tarihlendirmeden dolayı yazarın 15. yüzyılda yaşadığı anlaşılmaktadır. Eserin telif tarihi hicri 883/miladi 1478'dir. Müstensihi Mustafa b. Hasan Dedezade olan eserin istinsah tarihi hicri 1012/miladi 1602'dir.

Elyazması eser kahverengi deri bir cilt içerisinde yer almaktadır. Eserin cildinde, her iki kapakta da soğuk baskı cilt tekniği uygulanmıştır. Alt kapak ve üst kapakta dendanlarla sınırlandırılmış beyzi formunda şemse deseni yer almaktadır. Kapaklarda yer alan şemse deseninde hatai ve penç motifi, hançer yaprakları ve sarmal dallardan oluşan serbest formda bir kompozisyon uygulanmıştır. Deseni oluşturan motifler ve zemin deri renginde bırakılmıştır. Eserin kabında mıklep bulunmamaktadır.

Şemse formunun alt ve üst kısmında, eserin cildinde aşınmalar meydana geldiği için çok net gözükmeyen tığlar mevcuttur. Kabın şirazesi bozuk, formalar dağınık haldedir, Sırt kısmında ise kopmalar meydana gelmiştir. Bu nedenle kabın tamir edilmesi gerekmektedir,

Eserin, 16. yüzyıl Osmanlı cilt sanatı özelliklerini yansıttığı söylenebilir. Zira 17. yüzyıl Osmanlı cilt sanatı örneklerindeki bezemelerde motiflerin büyüyüp anatomik açıdan bozulmaları ve işçilik problemlerine incelenen eserde karşılaşılmamıştır. Bkz. Fotoğraf/ Çizim-5.

Eserin unvan tezhibinin yer aldığı sayfadaki yazı alanı ve bezeme altınla sıvanmış cetvel ve zemin renginde bırakılan kuzularla çevrelenmiştir. Metin kısmında cümle sonlarında kırmızı renkle boyanmış, yuvarlak formda duraklar yapılmıştır. Metnin üst kısmında yatay dikdörtgen formda unvan tezhibi yazı alanı yer almaktadır. Bu bölüm ve üzerindeki taç kısmı, altınla boyanmış kuzu ve zemini yeşil renkle boyanarak üzerine beyaz renkle renkte geometrik şekiller işlenmiş (+ / -) iç pervazla çevrelenmiştir. Yazı alanı yazısız halde bırakılıp altınla sıvanarak dendanlarla sınırlandırılmıştır. Dendanların dışında kalan alanda ise altınla boyanmış rumi motifiyle zemin ayrımı yapılmış, bölünen alanın iç tarafı altınla, bu alanın dışında kalan kısım lacivertle boyanmıştır. Lacivert renkle boyanan alanda ortabağ motifi kullanılmış ve içi kâğıt renginde bırakılmıştır. Bu bölümde yer alan

kompozisyon ¼ oranında simetrik olarak tasarlanmıştır. Bezemede altınla boyanmış sarmal dallarla birlikte sarı, beyaz ve yeşille renklendirilmiş penç ve gonca motifleri kullanılmış; sarmal dalların uç kısmındaki yapraklar kırmızı renkle boyanmıştır.

Yazı alanının üst üstünde unvan tezhibinin taç kısmı bulunmaktadır. Bu kısımdaki desen ½ oranında simetrik olarak tasarlanmıştır. Bu alandaki bezemede altınla boyanan rumî motifiyle zemin ayrımı yapılmış, zeminin iç tarafı altınla, dışı ise lacivertle boyanmıştır. Bezemede kullanılan motifler, altınla boyanmış sarmal dallarla birlikte sarı, yeşil ve beyazla renklendirilmiş penç ve gonca motifleridir. Sarmal dalların uç kısmında yer alan yapraklar da yine kırmızıyla boyanmıştır. Unvan tezhibi, deseni sınırlayan altınla boyanmış dendanların üzerine lacivert renkle havalı tahrir çekilerek, negatif tarzda yaprak ve gonca motifinden oluşan lacivert renkte tığlarla sonlandırılmıştır,

Motiflerdeki deformasyon ve desen anlayışı bakımından bezeme 17. yüzyıl Osmanlı tezhip sanatı özelliklerini yansıtmaktadır. Bkz Fotoğraf/ Çizim-6.

### 4. 37 HK 1314 Envanter Numaralı El Yazması

"Hadîkatus-Suadâ" adlı, 37 HK 1314 envanter numaralı eserin yazarı "Fuzûlî Mehmed b. Süleymân Bağdâdî "dir. Yazma eser kütüphanesinin eser ile ilgili kayıtlarında yazarın ölüm tarihinin hicri 963/miladi 1555 olarak belirtilmiş, bu tarihten de yazarın 16. yüzyılda yaşadığı anlaşılmaktadır. Eserin istinsah tarihi hicri 996/miladi 1587 olarak belirlenmekle birlikte müstensihi hakkında bilgiye ulaşılamamıştır.

Elyazması eser kahverengi deri bir cilt içerisinde yer almaktadır. Eserin cildinde, her iki kapakta da soğuk baskı cilt tekniği uygulanmıştır. Alt kapak, üst kapakta aynı desen bulunmaktadır. Bu desende dendanlarla sınırlandırılmış beyzi formunda şemse, salbek ve köşebentler yer almaktadır. Şemse bezemesinde penç, gonca ve bulut motifinin yanı sıra hançer yaprakları ve sarmal dallardan oluşan serbest formda bir kompozisyon bulunmaktadır. Salbek deseninde sadece hatayi motifi, köşebentlerde ise penç ve gonca motifiyle birlikte hançer yaprakları ve sarmal dalların yer aldığı serbest kompozisyon yapıldığı görülmektedir. Salbeklerin uç kısımlarına sadece çizgiden oluşan tığlar yapılmıştır. Köşebentlerin dışında kalan alan ise deri renginde bırakılmış kuzu ve içine sarmal zencereğin yapıldığı bordürle çevrelenmiştir. Kapaklardaki bezeme alanında yer yer penç motifinin bağımsız kullanıldığı görülmektedir. Eserin kabının mıklep kısmında ise şemse formunda bir bezeme, penç motifi ve yine sarmal zenzereğin yer aldığı bordür yer almaktadır. Kapaklar ve mıklepte bulunan bezeme soğuk baskı tekniğiyle yapıldığı için süsleme unsurları deri renginde bırakılmıştır. Eserin sırt kısmı kırmızı renkli deri parçasıyla kaplanmıştır. Mıklebi alt kapağa bağlayan Sertab kısmının alt üst tarafında da yine kırmızı renkte tahrip olmuş deri parçaları bulunmaktadır. Eserin cildinde yer yer aşınmalar meydana geldiği görünmektedir,

Eserin, 16. yüzyıl Osmanlı cilt sanatı özelliklerini yansıttığı söylenebilir. Zira 16. yüzyıl cilt özellikleri arasında yer alan oval dilimli şemse ve köşebent içinde bir yaprak kümesi veya saptan çıkan ve şemse içinde dağılarak kıvrılan dallar ve bu dallar üzerinde hançerî yapraklar, çeşitli biçimlerde sıralanan hataîler ve salbek içine yerleştirilen hataî motifine bu eserin cilt bezemesinde de rastlamaktayız. Bkz.Fotoğraf/Çizim-7.

Eserin unvan tezhibinin yer aldığı sayfadaki yazı alanı ve unvan tezhibi, lacivert renkle boyanmış olan bir kuzuyla çevrelenmiştir. Metin kısmında, cümle sonlarında yeşil renkle boyanmış, yuvarlak formda duraklar yapıldığı görülmektedir.

Metnin üst kısmında yatay dikdörtgen formda unvan tezhibi yazı alanı yer almaktadır. Bu bölümün içindeki yazı alanı dendanlarla sınırlandırılmış, içine altınla yazı yazılmış ve zemini boş bırakılmıştır. Dışında kalan alanda ise siyahla boyanmış rumi ve ortabağ motifi kullanılarak ¼ oranında simetrik bir kompozisyon tasarlanmıştır. Bu alanın zemini ise sıvama altınla boyanmıştır.

Dikdörtgen alanın üst kısmında ise unvan tezhibinin taç kısmı bulunmaktadır. Bu alandaki bezemede altınla boyanan rumî, penç, gonca ve hatayi motifi kullanılarak ½

oranında simetrik bir kompozisyon uygulandığı görülmektedir. Bu kompozisyon alanının zemini lacivertle boyanmıştır. Bu tezhipte kullanılan motiflerin meşime ve göbek kısımlarında bordo ve yeşil renk kullanılmıştır. Tac kısmında bulunan bezeme, altınla boyanmış dendanla sınırlandırılmış ve üst tarafına yapılan tepelik motifiyle sonlandırılmıştır. Unvan tezhibinin tac kısmının iki yanında, zemini altınla boyanmış dendan, salyangoz ve tepelik motifinin içinde siyayla boyalı negatif tarzda rumi motifiyle yapılmış bir kompozisyon bulunmaktadır,

Onaltıncı yüzyıl Osmanlı dönemi tezhip sanatına bakıldığında motiflerin küçüldüğü, ayrıntıların çoğaldığı ve işçiliğin daha ince olduğu çok zarif eserlerin ortaya konulduğu görülmektedir. Fakat eserin tezhibine bakıldığında motiflerdeki deformasyon ve desen anlayışı bakımından bezeme 17. yüzyıl Osmanlı tezhip sanatı özelliklerini yansıtmaktadır. Zira yüzyılın başlarında sayfa tasarımında klasik anlayış devam eder, fakat motif ve kompozisyon tasarımında, işçilikte gerilemeler söz konusudur. Bkz. Fotoğraf/Çizim-8.

### 5. 37 HK 2538 Envanter Numaralı El Yazması

"el-Fevâiduz-Ziyâîye fî Hâlli Müşkilâtil-Kâfiye" adlı ve "Arapça Gramer" konulu, 37 HK 2538 envanter numaralı eserin yazarı; "Nûr ed-dîn Abd er-Rahmân b. Ahmed el-Câmî"dir. Yazma eser kütüphanesinin eser ile ilgili kayıtlarında, eserin yazarının hicri 817–898/miladi 1414-1492 yılları arasında yaşadığı belirtilmiştir. Kütüphane kayıtlarına göre el yazmasının müstensihi ve telif tarihi belli değildir. Fakat eserin istinsah edildiği tarih hicri 974/miladi 1566'yı göstermektedir.

Kahverengi meşin bir cilt içerisinde yer alan eserin cildinde, her iki kapakta ve miklebinde alttan ayırma şemseli cilt bezemeleri bulunmaktadır. Alt kapak, üst kapak ve miklepte dendanlarla sınırlandırılmış beyzi formunda şemse ve köşebentler yer almaktadır. Kapaklarda yer alan şemse ve köşebentlerde hançer yaprakları, sarmal dallar, penç ve gonca motifinden oluşan serbest formda bir kompozisyon bulunmaktadır. Eserin Sertab kısmı ve mıklepteki köşebentlerin üzeri kırmızı renkte bir deri parçasıyla kapatıldığı için mıklepteki köşebentlerde hangi motiflerin kullanıldığı anlaşılamamaktadır. Miklepte bulunan şemse formunda ise hatayi motifi yer almaktadır. Bezemelerdeki dendanların etrafına altınla havalı tahrir yapılmış ve desenler tığlarla sonlandırılmıştır. Bezemenin zemini, dendanlar ve tığlar altınla boyanmış, bezemede kullanılan motifler ise deri renginde bırakılmıştır. Kapaklar ve miklebin bezemeli alanını sınırlayan, altınla boyanmış cetvel yer almaktadır. Eserin kapaklarında yer alan bezeme alanlarında altınlı alanlarda yer yer dökülmeler meydana gelmiştir.

Eserin zarar gören kısımları, kırmızı renkli deri parçasıyla kaplanmıştır. Alt kapak ve miklebi birbirine bağlayan Sertab kısmının kenarlarında bulunan muhat (dudak) paylarında kopukluklar meydana gelmiştir ve tamir edilmesi gerekmektedir. Diğer kısımları ele alındığında eserin kabı genel olarak iyi durumdadır.

Onaltıncı yüzyıl cilt özellikleri arasında yer alan oval dilimli şemse ve köşebent içinde bir yaprak kümesi veya saptan çıkan ve şemse içinde dağılarak kıvrılan dallar ve bu dallar üzerinde hançerî yapraklar, çeşitli biçimlerde sıralanan hatayîler, aynı zamanda salbek içine yerleştirilen hatayî motifine bu eserin cilt bezemesinde de rastlamaktayız. Bu nedenle 16. yüzyıl Osmanlı cilt sanatı özelliklerini yansıttığı söylenebilir. Bkz. Fotoğraf/ Çizim- 9.

Eserin unvan tezhibinin yer aldığı sayfadaki yazı alanı ve bezeme altınla sıvanmış cetvel ve lacivert renkle boyanmış kuzularla çevrelenmiştir. Metin Besmeleyle başlamaktadır. Besmelenin etrafı, zemini altınla boyanmış dendanlarla çevrelenmiş, iki yanında kırmızı ve sarı renkle boyanmış penç, gonca motifi, altınla boyanmış sarmal dallar ve yapraklardan oluşan serbest formda kompozisyon yapılmış, etrafına lacivert renkle üç nokta şeklinde bezeme yapılmış, zemini boş bırakılmıştır.

Metnin üst kısmında yatay dikdörtgen formda unvan tezhibi yazı alanı yer almaktadır. Bu bölüm altınla boyanmış kuzu ve zemini kırmızı ve lacivert renkle boyanmış cetvelle çevrelenmiştir. Bu bölümün içindeki yazı alanına sülyen ya da kırmızı renkle boyanmış dendanlarla sınırlandırılmış olan şemse formu ve salbekler yerleştirilmiş, şemse

formunun zemini altınla boyanıp içine beyaz mürekkeple başlık yazısı yazılmıştır. Salbeklerin zemini de altınla boyanmış, içine de kırmızıyla boyanmış hatayi motifi ve sarmal dallardan oluşan bir kompozisyon yapılmıştır. Dışında kalan alanın zemini ise lacivertle boyanmış, altınla boyalı sarmal dallar ve yaprakların yanı sıra, sarı ve beyaz renkle boyanmış penç ve gonca motifinden oluşan ¼ oranında simetrik kompozisyon tasarlanmıştır. Lacivert renkle boyanan alanda, dış alanı yeşil renkle, zemini ise kırmızıyla boyanmış ortabağ motifi kullanılmıştır.

Unvan tezhibi, negatif tarzda yaprak ve geometrik formlardan oluşan lacivert renkte tığlarla sonlandırılmıştır,

Eserin tezhibine bakıldığında motiflerin küçüklüğü ve işçiliğin daha ince olduğu görülmektedir. Bu açıdan değerlendirildiğinde eserin tezhibinin 16. yüzyılı yansıttığı söylenebilir. Fotoğraf/Çizim-10.

### 6. 37 HK 2851 Envanter Numaralı El Yazması

"Fetâvâ Kâdî Hân" adlı ve "İslâm Dini-Fetvalar" konulu, 37 HK 2851 envanter numaralı eserin yazarı "Fahr ed-dîn Ebû Abd-Allâh Muhammed b. Ömer el-Hatîb er-Râzî " dir. Yazma eser kütüphanesinin eserle ilgili kayıtlarında, eserin yazarının hicri 544–606/ miladi 1149–1210 yılları arasında yaşadığı belirtilmiştir. Kütüphane kayıtlarına göre telif tarihi belli olmayan el yazmasının müstensihi Muhammed b. Muhammed Nisarî'dir. El yazmasının istinsah edildiği tarih ise hicri 970/miladi 1562'yi göstermektedir.

Elyazması eser kahverengi meşin bir cilt içerisinde yer almaktadır. Eserin cildinde, her iki kapakta da üstten ayırma şemseli mülevven cilt bezemeleri bulunmaktadır. Kapaklarda dendanlarla sınırlandırılmış beyzi formunda şemse, salbek ve köşebentler yer almaktadır. Şemse ve köşebentlerde rumi, penç, gonca ve hata-i motifinin yanı sıra hançer yaprakları, sarmal dallar ve basit yapraklardan oluşan bir kompozisyon uygulanmıştır. Şemse deseninde yer alan kompozisyon ¼ oranında simetrik olarak tasarlanmış, köşebentlerdeki kompozisyon ise serbest formdadır. Salbek desenlerinde rumi ve gonca motifi, sarmal dallar ve basit yapraklardan oluşan ½ oranında bir kompozisyon uygulanmıştır.

Eserin mıklebi yeşil renkte bir kâğıtla kaplanmıştır. Miklebin köşelerinde üçgen, ön kenarının ortasında ise tepelik formu boyanmıştır. Bezemelerdeki dendanların etrafına altınla havalı tahrir çekilmiştir. Bezemede kullanılan motifler, dendanlar altınla boyanmıştır. Cilt ve bezemenin zemininde iki farklı renkte deri kullanılmıştır. Kapaklar ve miklebin bezemeli alanını sınırlayan cetvel altınla boyanmıştır. Eserin kapaklarında yer alan bezeme alanlarında altınlı alanlarda yer yer dökülmeler meydana gelmiştir.

Eserin zarar gören kısımları, kırmızı renkli deri parçasıyla kaplanmış; alt kapak ve miklebi birbirine bağlayan sertab kısmının kenarlarında bulunan muhat (dudak) paylarında kopukluklar meydana gelmiştir. Bu nedenle tamir edilmesi gerekmektedir. Diğer kısımlarına bakıldığında ise cildin birçok yerinde aşınmalar meydana geldiği görülmektedir,

Eserin, 16. yüzyıl Osmanlı cilt sanatı özelliklerini yansıttığı söylenebilir. Zira 16. yüzyıl cilt özellikleri arasında yer alan oval dilimli şemse, salbek ve köşebent formlarının incelenen eserde de yer aldığı, motiflerin küçüklüğü ve işçiliğin daha ince olduğu görülmektedir. Bkz. Fotoğraf/ Çizim-11.

Eserin zahriye sayfasında unvan tezhibi ve alt kısmında içerisinde zerendut bir yazı bulunmaktadır. Sayfa kenarları ve unvan tezhibinin çevresi altın ve mavi renkle boyanan kuzularla çevrelenmiştir. Unvan tezhibinin altında mavi renkle boyanmış tığ, kuzu ve altınla boyanmış cetvelden oluşan yuvarlak şemse formu bulunmaktadır.

Yatay dikdörtgen formdaki unvan tezhibi altın ve lacivertle boyanmış kuzu ve köşeleri siyah zemini ise kırmızı renkle boyanarak üzerine siyah renkle geometrik (+ -) şekilleri yapılmış ince bir bordürle çevrelenmiştir. Yazının yazıldığı alan altınla sıvanmış dendanlarla sınırlandırılmış ve bu alana zerendut yazı yazılmıştır. Unvan tezhibi yazısının zemini mavi renkle boyalı rumi kompozisyonuyla doldurulmuştur. Yazı alanını sınırlandıran dendanların dış kısmı rumi ve ortabağ motifiyle bölünmüş; dış zemin altınla, iç zemin ise

maviyle boyanmıştır. Bu bölümde yer alan kompozisyon ¼ oranında simetrik olarak tasarlanmıştır. Bezemede, basit yaprakla nihayet bulan altınla boyanmış sarmal dallarla birlikte sarı, kırmızıyla renklendirilmiş gonca motifleri kullanılmıştır, Bkz. Fotoğraf/Çizim-12.

Eserin unvan tezhibinin yer aldığı sayfadaki yazı alanı ve bezeme altın ve lacivert renkle boyanan cetvel ve kuzularla çevrelenmiştir. Metin kısmında cümle sonlarında altınla boyanmış nokta formunda duraklar yapılmıştır. Metnin üst kısmında yatay dikdörtgen formda unvan tezhibi yazı alanı yer almaktadır. Bu bölüm ve üzerindeki taç kısmı, altın ve lacivertle boyanmış kuzu ile zemini mavi, köşeleri kırmızı renkle boyanmış üzerine beyaz renkle geometrik (+ -) şekilleri yapılmış olan ince bordürlerle çevrelenmiştir. Bu bölümün içindeki yazı alanı altınla sıvanmış dendanlarla sınırlandırılmış, zemini altınla boyanıp içine beyaz mürekkeple Besmele-i Şerif yazılmıştır. Yazıyı çevreleyen dendanların dışında kalan alanda ise altınla boyanmış rumi motifiyle zemin ayrımı yapılmıştır. Rumi motifinin böldüğü alanın içi altınla, dışında kalan kısmı ise lacivertle boyanmıştır. Bu bölümde yer alan kompozisyon sağ ve sol kenarlarda ¼ oranında simetrik olarak tasarlanmıştır. Bezemede, altınla boyanmış sarmal dallarla birlikte sarı, kırmızıyla renklendirilmiş penç ve gonca motifleri kullanılmıştır.

Unvan tezhibinin taç kısımdaki desen ½ oranında simetrik olarak tasarlanmıştır. Bu alandaki bezemede altınla boyanan rumî motifleriyle zemin ayrımı yapılmış, Rumileri böldüğü zeminin iç tarafı altınla, dışında kalan bölüm ise lacivertle boyanmıştır. Bezemede basit yapraklarla tamamlanan altınla boyanmış sarmal dallarla birlikte sarı ve kırmızıyla renklendirilmiş penç ve gonca motifleri kullanılmıştır. Unvan tezhibinin deseni, altınla boyanmış dendanların üzerine lacivert renkle havalı tahrir çekilerek sınırlandırılmış, negatif tarzda penç motifinden oluşan lacivert renkte tığlarla sonlandırılmıştır

Eserin tezhibine bakıldığında motiflerin küçüklüğü ve işçiliğin daha ince olduğu görülmektedir. Bu açıdan değerlendirildiğinde eserin tezhibinin 16. yüzyılı yansıttığı söylenebilir. Fakat işçilik zayıftır ve motiflerdeki deformasyon göze çarpmaktadır. Bkz. Fotoğraf/ Çizim-13.

## SONUÇ

Bu çalışmada, Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi'nde saklanan altı adet el yazması eserin cilt ve tezhipleri, bezeme özellikleri açısından incelenmiştir. Kütüphane kayıtlarında belirtildiği ve bezeme özellikleri bakımından anlaşıldığı üzere bu eserlerden üç tanesi 16. yüzyılla, diğer üç tanesi ise 17. yüzyılla tarihlendirilmiştir.

İncelenen el yazmaları, nestalik, nesih, harekeli nesih, talik hatla yazılmıştır. 903, 1314 ve 2538 envanter numaralı eserlerin müellifleri bellidir fakat müstensihleri hakkında bilgiye ulaşılamamıştır. 2454 envanter numaralı eserin müellifi bellidir, müstensih kısmında ise müellif hattı şeklinde bir açıklama bulunmaktadır. Bu açıklamaya dayanarak eserin müellifinin ayrıca müstensihi de olduğu sonucuna varılmıştır. 2851ve 334 envanter numaralı eserlerin ise hem müellifi hem de müstensihi bulunmaktadır. Fakat eserlerinin hiçbirinin müzehhibi hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır.

Onaltıncı yüzyıla ait eserlerin cilt bezemesinde alttan ayırma şemse cilt, üstten ayırma şemse cilt ve soğuk baskı cilt tekniği uygulanmış, bu bezemelerde, rumi, bulut, hatai penç ve gonca motifiyle, hançer yaprağı ve sarmal zencerek kullanılmıştır. 16. yüzyıla ait eserlerin tezhip bezemelerine bakıldığında eserde de unvan tezhibinin yer aldığı, sadece birinde zahriye tezhibinin var olduğu, klasik üslupla yapılan bu eserlerde, rumi, hatai, penç, gonca ile ortabağ motifinin kullanıldığı görülmektedir.

Onyedinci yüzyıla ait eserlerin cilt bezemelerinde ise alttan ayırma şemse cilt ve soğuk baskı cilt tekniği uygulanmış, bu bezemelerde, bulut, hatai penç, ve gonca motifiyle, hançer yaprağı ve sarmal zencerek kullanılmıştır. 17. yüzyıl tezhip bezemelerine bakıldığında ise üç eserde de unvan tezhibinin yer aldığı, klasik üslupla yapılan bu eserlerde, rumi, penç, gonca ile ortabağ motifinin kullanıldığı görülmektedir.

İncelenen eserler, kompozisyon ve motif bilgileri bakımından klasik üslup anlayışını taşımaktadır.

## İNCELENEN EL YAZMASI ESERLERİN FOTOĞRAFLARI ve ÇİZİLERİ



Fotoğraf / Çizim- 1, 2: 37 HK 903 Envanter Numaralı El Yazması Eserin Cildi ve Tezhibi



Fotoğraf/Çizim-3, 4: 37 HK 2454 Envanter Numaralı El Yazması Eserin Cildi ve Tezhibi



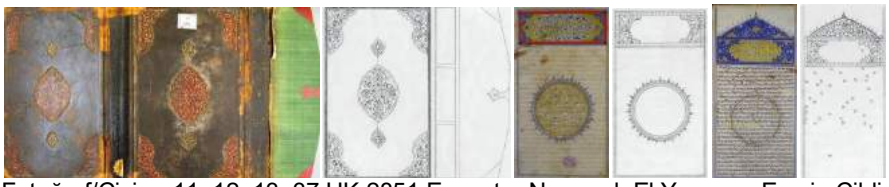
Fotoğraf/Çizim-5,6: 37 HK 3344 Envanter Numaralı El Yazması Eserin Cildi ve Tezhibi



Fotoğraf/Çizim-7,8: 37 HK 1314 Envanter Numaralı El Yazması Eserin Cildi ve Tezhibi



Fotoğraf /Çizim- 9, 10: 37 HK 2538 Envanter Numaralı El Yazması Eserin Cildi ve Tezhibi



Fotoğraf/Çizim- 11, 12, 13: 37 HK 2851 Envanter Numaralı El Yazması Eserin Cildi ve Tezhibi.

**KAYNAKÇA**

Balkanal, Zeynep, "Bilgi ve Sanatı Kaplayan sanat: ciltçilik", *Türkler Ansiklopedisi,* Yeni Türkiye Araştırma ve Yayın Merkezi, Ankara 2002, XII, 341–342.

Birol, İnci Ayan, *Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Tekniği ve Çeşitleri*, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul 2008.

İlhan, Özkeçeci, *Türk Tezhip Sanatı ve Tezyîni Motifler,* Erciyes Üniversitesi, Tıp Tarihi Enstitüsü Yayını, Kayseri 1992, s. 5–6.

Özcan, Ali Rıza "Osmanlılarda Kitap Sanatları, Osmanlılarda Cilt", *Osmanlı Ansiklopedisi,* İz Yayıncılık, İstanbul 1993, V.

Tanındı, Zeren " Cilt ", *Ezzacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,* Yem Yayınları, İstanbul 1997, I, 348.

Tanındı Zeren, "Türk Cilt Sanatı", Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1993.

Taşkale, Faruk Gelenekten Geleceğe Tezhip Sanatında Bir Yolculuk *El Sanatları Dergisi*, (9), 2010, s.9.

Ünver, Niyazi (Hüseyin Türkmen), *Milli Kütüphanede Bulunan Birkaç Önemli Elyazması Eser ve Yazma İnciller,* Türk Kütüphaneciler Derneği İstanbul Şubesi Yayınları, İstanbul 2006.

# KASTAMONU KÜRE HOCA ŞEMSEDDİN CAMİİ ÇİNİLERİ VE KORUMA ONARIM ÖNERİSİ

## (TILES OF KASTAMONU KÜRE HOCA ŞEMSEDDİN MOSQUE AND THEIR CONVERSATION PROPOSAL)

**Muhammet BİLGEN***
**İrem Çalışıcı PALA****

**ABSTRACT**

Kastamonu Küre which became a settlement due to the copper pyrite mine is 60 km. away from Kastamonu. Hoca Şemseddin Mosque was built by Hoca Şemseddin in 1473. On the left side of the mosque's mihrab, there are Ottoman tiles which are dated on 1087 (1676) that writes on the Nal-i Serif and Kabe decorated plaques which are among these tiles. All these tiles are assembled using irreversible cement additive mortar. In this study, it is aimed to provide research and protection and restoration proposals to ensure that these tiles, which are highly valued, will reach to future generations.

## GİRİŞ

Osmanlı İmparatorluğu Fatih Döneminde de bakırlı pirit madeni sayesinde bir yerleşim yeri haline gelen Küre ilçesi Kastamonu iline 60 km. uzaklıktadır. Küre' nin tarihteki bilinen adı, "Küre-i Nühas"tır. Küre-i Nühas Osmanlıca'da "Bakır ocağı" anlamına gelmektedir.[1] Kastamonu Küre'de bulunan, bu çalışmaya konu olan Hoca Şemseddin camii kitabesinde, yapım yılı olarak 1473 yazmaktadır. Küre Hoca Şemseddin Camii, üstünde asılı olan tabelada "Akşemseddin Camii" olarak geçmektedir. Ama Sayın İsmail Ölmez'in yayınında[2], H. Emin Uzun notları (Kırmızı Hafız), Vakıflardaki Cendereci vakfiyesi belgesine ve araştırmalarına dayanarak, bu camiinin Cendereci Zade Hoca Şemseddin tarafından yaptırıldığının kesinlik kazandığını belirtilmiştir. *Cendereci Hoca Şemseddin'in asıl adı, Cendereci Zade Muhyiddin Şemsi Ahmet Mustafa Çelebi'dir. 1450- 1461 yıllarında Kastamonu Sultanı İsmail Bey'in Şeyhülislamlığını yapmış, Kastamonu Osmanlı'ya bağlanınca Fatih Sultan Mehmet Han kendisini defterdarlığa tayin etmiş ve görevini 2. Bayezit zamanında da sürdürmüş, 1495 yılında vefat etmiştir.*[3] Sayın İsmail Ölmez Camii'yi, "Çandarlı (Cendereci Zade) Hoca Şemseddin Camii" olarak adlandırmaktadır. Ulaşılabilen yayınlardaki diğer isimlendirmeleri ise şöyledir: Türkiye Kültür Portalı resmi sitesinde[4] "Küre Hoca Şemseddin Camii", diğer

* Yrd. Doç., Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Kastamonu.
** Yrd. Doç., Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Kastamonu.
[1] Yrd. Doç. Ünal İbret, **Küre, Bakır Diyarının Coğrafyası**, Aktif Yayınevi, 2007, s: 283, 285.
[2] İsmail Ölmez, **Küre (Tarihi, Doğal Yapısı, Sosyal Dokusu, Ekonomisi)**, Küre Belediyesi Kültür Yayın Hizmeti, 2007, s: 11
[3] İsmail Ölmez, age. S: 11
[4] http://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/kastamonu/turizmaktiviteleri/kastamonu-nanc-turizmi 11 Eylül 2017,

yayınlarda ise "Küre Şemseddin Hoca Camii"[5] , "Kastamonu Küre Hocapaşa Camii"[6] "Küre Ulu Camii"[7]. Camii'nin kapısı oyma tekniğinde sedef kakmalı ve Camii ile aynı tarihlidir. *Kapı söveleri üzerinde bulunan kitabede "Hoca Şemseddin" ismi açıkça okunmaktadır. Bu hoca Şemseddin'in Fatih'in Hocası olan Akşemseddin midir yoksa başka bir Hoca Şemseddin midir, kesin olarak bilinememektedir.*[8] Bu çalışmada Türkiye'nin resmi sitesinde yer alan isimlendirme olan "Küre Hoca Şemseddin Camii" kullanılmıştır.

Camii, Vakıflar Bölge Müdürlüğünden alınan belgelere göre 1950 ve en son 2007-2009 yıllarında restore edilmiştir. Fakat bu restorasyonda çinilerine dokunulmamıştır.

Küre Hoca Şemseddin Camii'nde yer alan çiniler, mihrab duvarının solunda yer almaktadır.





Fotoğraf no: 1 Küre Hoca Şemseddin Camii Mihrap Duvarı ve çinileri

Genel olarak T şeklinde yerleştirilmiş çiniler, çeşitli boyutta ve desene sahip toplamda 39 adet plakadan oluşmaktadır. Panonun toplam ölçüsü 150 x 210 cm.dir. Çinilerin merkezinde 8 adet büyük dikdörtgen karoyu, 14 adet küçük dikdörtgenin çerçevelediği Kâbe tasvirli pano yer almaktadır. Kâbe tasvirli panonun sağında 3 adet plakadan oluşan "Kelime-i Tevhid Yazılı" bir pano ve bu panonun altında "Nal-ı Şerif" dekorlu bir plaka ile "geometrik desenli" bir plaka; Kâbe Tasvirli Panonun solunda, ulama desenli birbiri ile aynı iki plaka ve bunların üstünde yer alan, "El Halak- El Baki" yazılı tek plakadan oluşan bir pano ile geometrik desenli bir plaka; bütün plakaların uzunluğunda en üstte ise kobalt zemin boyalı 8 adet plaka yer almaktadır.

T şeklinde yerleştirilen panonun geneli çok karmaşık olarak görülse de kullanılan renkler ve tonları bütün parçalarda aynıdır. Sadece Nal-ı Şerif dekorlu panoda, sandaletlerde kullanılan renk, T panonun başka bir yerinde kullanılmamıştır.

Çini plaka üretirken genelde kalıp kullanılmaktadır. Standart bir üretim sağlayan şartlarla ölçüler, 1-2 en fazla 5 mm. farklılık göstermektedir. Bu nedenle, bu çalışmada belirtilen plakaların ölçüleri, birçoğunun kenarının harç ya da boya ile kapatılması nedeni ile üstlerinden birebir alınan ölçülerin, fotoğraf üstünden Autocad programında karşılaştırılmış, yaklaşıkları verilmiştir.

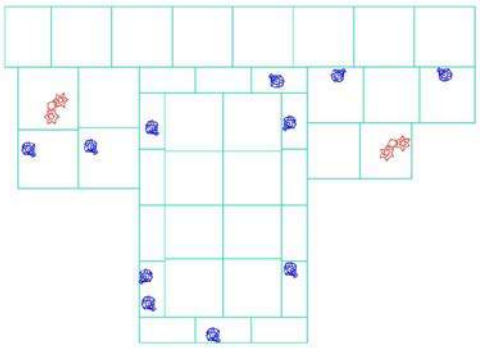
---

[5] Mustafa Eryaman, Türk İslam Kültüründe Nal-ı Şerif'ler ve Niğde'deki Nal-ı Şerif Örneği, **TÜBA-KED**, 15/2017, 198-209

[6] Sabih Erken, Türk Çiniciliğinde Kabe Tasvirli Çiniler, **Vakıflar Dergisi**, sayı: 9, 1971, 297- 320 ve resimler

[7] Ahmet Vefa Çobanoğlu, http://www.islamansiklopedisi.info/dia/pdf/c42/c420083.pdf

[8] Vakıflar Bölge Müdürlüğü, Küre Akşemseddin Camii Sanat Tarihi Raporu, 2007, s: 1



Çizim no: 1, aynı ölçüdeki motiflerin farklı panolarda kullanımının gösterimi.

Çizimde mavi renkle hatayiler, kırmızı renkle geometrik desen gösterilmiştir. Motifler, Autocad programında, kopyalama, ayna ve döndürme komutları ile yerleştirilmiştir (çizim: İrem Çalışıcı Pala, 2017).



Fotoğraf no: 2 Kabe tasvirli Çini Pano

Kabe tasvirli Çini Pano: (bakınız çizim: 2, plaka no: 18- 39). Camii'de yer alan T şeklindeki çini panonun, merkezde yer alan ve üzerinde kabe tasviri olan 8 adet plakaların alttaki iki plaka ile (plaka no: 38, 39) üstteki iki plakaların (plaka no: 33, 32) yüksekliği birbirine eşit, 26 cm'dir. Ortadaki 4 plakanın (plaka no: 34, 35, 36, 37) ise yüksekliği 24 cm.dir. çevresindeki bordür çinileri ise, 11,5 x 25 cm. ölçülerindedir.

1971 yılında yayınlanan Sayın Sabih Erken'in çalışmasında[9], Osmanlılar Dönemi'nde Kâbe tasvirli çini panoların, İznik, Kütahya ve Tekfur Sarayı tarafından üretildiğini, bu çini panoların 30- 35 adet kadar olduğu, bunların Türkiye yanı sıra İngiltere, Fransa, Mısır, Yunanistan ve Almanya müzelerinde sergilendiği belirtilmektedir. Kâbe tasvirleri yanı sıra az sayıda olan Medine'deki Suffa tasvirleri de bulunmaktadır.

*Türk Sanatında Kâbe tasvirleri yapmak sadece çinicilik sanatına has bir özellik değildir. Elde mevcut bazı vesikalara göre Hacca giden hacıların el kitaplarında bu çeşit tasvirler yer almaktadır. Kâbe tasvirli çinilerin az oluşu, özel siparişlerle*

[9] Sabih Erken, age. S: 315, 298.

*yapılmış olmalarından ileri gelmektedir.*[10] Ulaşılabilen Kâbe Tasvirli çinilerin en eskisi 1640- 45 yılları arasına tarihlenmektedir.

*Kompozisyonun en altında, çiçekli dış çerçeve içine iki kartuş halinde bulunan Aynı zamanda vakfiye durumunda olan kitabelerden çininin, Hayır sahibi Hüseyin Çelebi İbnil Hac Mustafa Güreci tarafından Nakkaş Müstecep zade Süleymana (1087 H) 1674 tarihinde yaptırılmış olduğu anlaşılmaktadır.*[11]



Fotoğraf no: 3 Nal-ı Şerif Pano
Nal-ı Şerif Pano: (bakınız çizim: 2, plaka no: 16)

Pano yükseliği: 24,5 X 24,5 olarak ölçülmektedir. Hz. Muhammed (s.a.v)'in mübareklerinden olan Nal-ı Şerif ya da Nal-ı Saadet olarak adlandırılan sandalet türü ayakkabılar, sembol halini alarak taşınma, asma ve bulundurma sayesinde tıpkı Hilye-i Saadetlerde olduğu gibi mekanların, yoksulluktan, üzüntüden sıkıntıdan, hastalıklardan, zorluklardan ve bütün kötülüklerden özellikle hırsızdan ve yangından korunacağına dair inançlar kuvvetlenmiştir. Selçuklu Dönemi'nde de farklı statüdeki kişiler için hazırlanan tılsımlı gömleklerde de Nal-ı Şerif uygulamasına rastlanmaktadır[12].

[10] Sabih Erken, age. S: 297

[11] Kabe Tasvirli çini pano ile ilgili, yukarıda belirtilen ilgili yayınlarda, motifler ve panonun üstünde bulunan Osmanlıca yazılar, okunup yayınlanmış olduğu için bu çalışmada ayrıca yer verilmemiştir. ilgili diğer yayınlar: E. Emine Naza- Dönmez, Nevşehir Müzesi'nde Bulunan Medine Camii Tasvirli bir Çini Levha, **Şerare Yetkin Anısına Çini Yazıları**, Sanat Tarihi Derneği Yayınları: 1, İstanbul, 1996, Zeynep Ertürk, Kabe Tasvirli Çiniler, **Klasik Sanatlar Yıllığı 2**, 2014, s: 114- 118, Zübeyde Cihan Özsayıner, Eyüp Cezeri Kasım Paşa Camiindeki Kabe Tasvirli Çini Pano Bağlamında Kabe Tasvirleri, **EyüpSultan Sempozyumu 8**, 84- 89, Gönül Cantay, Cezeri Kasımpaşa Külliyesi, **Eyüp Sultan Sempozyumu 5**, 2001, 117- 121, Tim Stanley, Palace and Mosque, V&A Publications, London, 2004. Nazmi al- Jubeh, The Hajj: Pilgrimage in Islam, **Discover Islamic Art in the Mediterranean**, Museum With No Frontiers ve Ernst Wasmuth Verlag, s: 195, 200. Jean- Paul Roux, Dictionnaire Des Arts De L'Islam, Fayard, 2007, s: 239, 246, 294. Murat Kocaaslan, Topkapı Sarayı Haremi: IV. Mehmed Dönemi (1648-1687), yayınlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Ankara, 2010. Erdem Yücel, Ayasofya'nın Çinileri, Kültür ve Sanat, sayı: 4, Türkiye İş Bankası, Aralık 1989, s:10- 14. Belgin Demirsar Arlı, Ara Altun, **Anadolu Toprağının Hazinesi Çini- Osmanlı Dönemi**, Kale Grubu Kültür Yayınları, İstanbul, 2008, s: 119, 133, 167, 183, 271, 311, 325, 336

[12] Mustafa Eryaman, age. S: 199- 200. Nal-ı Şerif çiniler için ayrıca bakınız: Perween Hasan, The Footprint of the Prophet, **Muqarnas**, vol: 10, 1993, 335- 343, Muhammad al- Asad and claus- Peter Haase, The Prophet and the Rightly Guided Caliphs, **Discover Islamic Art in the**

Küre Akşemseddin camii dışında Şam Derviş Paşa Camii'nde kandil motifi ile beraber, Üsküdar Solak Sinan Camii ve Konya Mevlana Müzesi, Meydan-ı Şerif Odası'nda Nal-ı Şerifler görülmektedir.

Küre Akşemseddin camii'nde bulunan Nal-ı Şerif pano üzerinde: "*Haz. Nali-i Aleyhisselam/ Sahib El Hayrat Hüseyin Çelebi/ İlahi Şefaatin Eyle Müyesser/ Amin Bi Hürmeti Seyyid El Mürselin Sene 1087*" yazıları vardır.[13] Sarı sandaletlerin üzerinde oldukça kabarık kırmızı ile noktalar yapılmıştır.




Fotoğraf no: 4 "Kelime-i Tevhid" yazılı pano

"*Kelime-i Tevhid*" yazılı pano: (bakınız çizim: 2, plaka no: 13- 15).

Pano 74, 5 x y: 26,5 olarak ölçülmektedir. Yazılar, kobalt zemin boyama ile oluşturulmuştur. Kullanılan renkler kobalt mavi, bakır yeşili ve kırmızıdır. Üç plakadan oluşan panoda görülen bitkisel motifli üst bordür, Kabe tasvirli panonun çevresindeki kenar bordürü ile ölçüsü dahil aynıdır (Bakınız: çizim no: 1) fakat motiflerin renklendirmesi farklıdır. Ayrıca sadece yazıyı çevreleyen geçme motifi de Nal-ı Şerif Pano ile renklendirmesi dışında aynıdır.



Fotoğraf no: 5 "*El Halak*" – "*El Baki*" Yazılı Pano

"*El Halak*" – "*El Baki*" Yazılı Pano: (bakınız çizim: 2, plaka no: 4).

Plaka, 27 x 27.5 cm. olarak ölçülmektedir. Plakada Allah'ın (cc) 99 güzel isminden olan "*El Halak"- "El Baki*" yazısı şemse çerçeve içine kobalt mavi ile yazılmıştır. Yazının üstünde iki basit yaprak ve küçük dikdörtgen çerçeve içinde "*Bismillahirrahmanirrahim*", şemsenin en ucunun altında küçük rumi kompozisyon

**Mediterranean**, Museum With No Frontiers ve Ernst Wasmuth Verlag, s: 32. Belgin Demirsar Arlı, Ara Altun, **a.g.e.** 167

[13] Mustafa Eryaman, age. S: 205- 206

bulunmaktadır. Yazının çevresi ile en dışta kullanılan bakır yeşili dolgu ile oluşturulan geçme motifi arası lale ve serbest yaprak motiflerle doldurulmuştur.



Fotoğraf no: 6 Ulama kompozisyonlu iki plaka
Ulama kompozisyonlu iki plaka: (bakınız çizim: 2, plaka no: 1, 2).

İki plaka da 27 x 27 cm. olarak ölçülmektedir. Penç merkezinden çıkan hatayi, basit rumi ve yaprak motifleri ile bezenmiştir. İki plakanın zemini kobalt mavi ile doldurulmuştur. Fakat hatayi ve rumilerin renklendirilmesi farklı yapılmıştır. Plakaların dört kenarında bulunan yarım hatayiler bir bütün oluşturabilecekken, plakalardan ikisinden birinin 90 derece daha döndürülerek monte edilmemiş olduğu için ulama kompozisyon tamamlanmamış olarak gözükmektedir. Bu plakalarda görülen hatayi motifi ile Kabe tasvirli panonun çevre bordüründe kullanılan hatayi motifleri aynıdır (Bakınız: çizim no: 1).



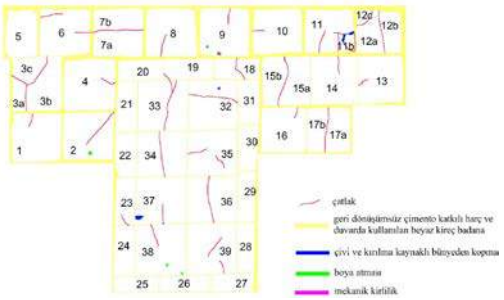
Fotoğraf no: 7 Geometrik bezemeli iki pano
Geometrik bezemeli iki pano: (Bakınız çizim: 2, plaka no: 3, 17)

T panonun solunda ve sağında bulunan iki geometrik desenli plakanın genel kompozisyonları ve desen boyutları aynıdır (bakınız: çizim no: 2); farkları ise Renklendirmesi ile sağdaki plakadaki altıgenlerin içine ayrıca basit lalelerin eklenmiş olmasıdır. Soldaki plaka 27 x 28, sağdaki plaka 23 x 24.5 cm. olarak ölçülebilmektedir. İki plakanın farklı boyutta olmaları ya üretirken ya da monte ederken sağdaki plakanın kesilerek yanındaki Nal-ı Şerif pano ile eş ölçüde olması sağlanmaya çalışılmış olabileceği düşünülebilir.



Fotoğraf no: 8 Hat Pano (8 adet)
8 adet Hat pano: (bakınız çizim: 2, plaka no: 5- 12)

Yazılar zeminin kobalt mavi ile doldurulması ile oluşturulmuştur. Sağdan birinci ve beşinci plakanın altında geometrik bordür deseni görülmektedir. Sağdan sola: El Halak- El Baki, Allah (c.c), Muhammed (s.a.v), Ebu Bekir, Ömer, Osman, Ali, Hasan Hüseyin yazmaktadır.




Çizim no: 2, Hoca Şemseddin Camii'nde bulunan çinilerin numaralandırılması ve durum tespiti.

Kırmızı renkle çatlak olarak belirtilen bazı çiniler kırıktır; belli olan kırık plakalar, aynı numarada harflerle belirtilmiştir (3, 7, 12, 11, 15, 17). Diğer plakalarda belirtilen çatlakların ise bazıları kırık olabilir ama duvara monte olduğu için tespit edilememiştir. (çizim: İrem Çalışıcı Pala, 2017).



Fotoğraf no: 9 Küre Hoca Şemseddin Camii çinileri bozulmalarından

### 1. Belgeleme, Tespitler Ve Projelendirme

Camide yer alan çinilerin ilk önce detaylı olarak fotoğraf ve kamera kaydı gibi belgeleme araçları ile belgelenmesi gerekir. Görsel belgeleme araçlarının yanı sıra çizim ve raporlarla kayıt altına alınır. Gerek sayısal ortam (bilgisayar ortamı) gerekse elle yapılan çizimlerde mevcut her parça çini numaralandırılır. Yapılan ön araştırma, detaylı araştırma ve analizler sonucunda, geri dönüşümsüz çimento katkılı ve çinilere zarar veren çeşitli harçlarla monte edildiği tespit edilen, sökülüp temizliğinin yapılması öngörülen çiniler proje üzerinde belirtilir ve raporlarda yapılacak işlemler sebepleri ve sonuçları ile birlikte detaylı olarak anlatılır. Çinilerin üzerindeki desenler 1/1 ölçekte rölöve ve restitüsyon çizimleri ile kayıt altına alınır.[14]

[14] Muhammet Bilgen, Bazı Tarihi Yapılar Örneğinde Türkiye'de Sıva Üstü Kalem İşlerinin Korunması (Sorunlar- Çözüm Önerileri), Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2010, s. 96.

Yapılan araştırmalar sonucunda Cami'de bulunan bütün çini plakaların, geri dönüşümsüz çimento katkılı harç kullanılarak monte edildiği düşünülmektedir. Montajda kullanılan malzemeler, bütün plakaların özellikle kenarlarını kapatmıştır. Plakalar arasında kot farkları bulunmaktadır.

Kabe tasvirli Çini Pano: (bakınız çizim: 2, plaka no: 18- 39), çatlaklar ve mekanik kirlilik bulunmaktadır.

Nal-ı Şerif Pano: (bakınız çizim: 2, plaka no: 16), Küçük bir çatlak ve mekanik kirlilik bulunmaktadır

Kelime-i Tevhid yazılı pano: (bakınız çizim: 2, plaka no: 13, 14, 15) Soldaki plaka iki parçadır. Sağdaki ve ortadaki plakalarda ise çatlak bulunmaktadır. Panonun Kenarlarına harç ve boya bulaşmıştır.

"El Halak ve El Baki" Yazılı Pano: (bakınız çizim: 2, plaka no: 4) Kenarlarına harç bulaşmıştır.

Ulama kompozisyonlu iki plaka: (bakınız çizim: 2, plaka no: 1, 2) Plakaların kenarlarına duvar boyası ve harç bulaşmıştır.

Geometrik bezemeli iki pano: (bakınız çizim: 2, plaka no: 3, 17) Soldaki plaka üç parça, sağdaki plaka ise iki parça olarak görülmektedir. Harç ve duvarda kullanılan beyaz kireç badana plakaların üzerine gelmiştir.

8 adet Hat pano: (bakınız çizim: 2, plaka no: 5- 12) Hasan Hüseyin yazılı plaka (no: 5) 90 derece ters monte edilmiştir. Osman, Allah (c.c), El halak el baki, yazılı plakalarda çatlaklar vardır ve bu sıradaki bütün plakalarda bünye kayıpları mevcuttur. 8 Plakanın da üstüne harç ve duvar boyası gelmiştir.

## 1. Temizlik Aşaması

### 1.1. Yüzeysel Temizlik

İlk önce zamanla çinilerin yüzeyinde biriken toz katmanının temizlenmesi gerekir. Bu çalışma yumuşak kıllı fırçalar kullanılarak ve ardından çiniler nemli özel bezlerle silinerek yapılabilir. Bu sayede bütün çini yüzeyler kolay temizlenebilen basit kirlerden arındırılmış olur.

### 1.2. Kimyasal Yüzey Temizliği

Yumuşak kıllı fırçalar ve nemli bezlerle yapılan ön temizlik aşamasından sonra daha belirgin olarak ortaya çıkan kir tabakaları (basit harç kalıntıları, ince yağlı boya kalıntıları, tutkal kalıntıları, zamanla sertleşmiş çeşitli kir katmanları ve tuzlar gibi) kimyasal temizlik teknikleri ile temizlenebilir. Bütün çini yüzeylerine uygulanan kimyasal temizlik çalışması ile çini yüzeylerde kalın katman halinde olan yağlı boya ve çimento karışımlı harç kalıntıları, alçı ve katman halindeki kireç kalıntıları dışındaki kirlerin tamamen temizlenmesi mümkündür.

### 1.3. Mekanik Yüzey Temizliği

Kimyasal müdahale ile temizlenemeyen kirler ve kalıntılar (çini yüzeylerde kalın katman halinde olan yağlı boya ve çimento karışımlı harç kalıntıları, alçı ve katman halindeki kireç kalıntıları gibi) mekanik müdahale gerektirir. Çini malzemeye zarar vermeyecek şekilde özel mekanik temizlik aletleri kullanılarak yüzey temizliği yapılır. Çinilerin eksik kısımları geri dönüşümsüz harçlar ile tamamlanmışsa bu kısımlar da geri dönüşümsüz harçlardan temizlenir. Mekanik yüzey temizliğinin ardından çinilere çivi, vida, dübel, ahşap parçaları gibi monte edilmiş zararlı malzemelerin temizlenmesine geçilir. Çivi, vida, dübel gibi zararlı

unsurların çinilerden arındırılması esnasında oluşabilecek zararların engellenmesi için gerekli tedbirlerin alınması, örneğin çini yüzeylerinin telalanarak (*telalama; çini yüzeylerin oluşabilecek bozulmalara karşı sargı bezine benzer pamuklu bezlerle kaplanması işlemi*) olası hasarların önüne geçilmesi gerekir.

### 2. Çinilerin Sökülmesi Temizliği ve Onarımı

Geri dönüşümsüz çimento katkılı harçlarla ya da horasan harcı haricinde zarar verici çeşitli malzemelerle daha sonraki dönemlerde monte edildiği düşünülen ve kurul kararı ile sökülerek zararlı harçlardan temizlenmesi önerilen karoların yüzeyleri tela gerilerek koruma altına alınır. Söküldükten sonra çinilerin karışmaması için projede belirtilen numaraları telalı yüzeylerine yazılır. En kenardaki karodan başlanarak özel aletler yardımı ile çini karoların arkasındaki harç kalıntıları kenarlardan ufak parçalar halinde temizlenir ve karo duvardan alınır. Bu işlem sökülmesi öngörülen bütün çini karolara uygulanır. Sökülen çiniler kilitli dolaplara yerleştirilerek koruma altına alınır.

### 2.1. Çinilerin Arka Kısımlarının Temizlenmesi

Sökülen çinilerin arka kısımlarında (bisküvi kısımlarında) bulunan çimento veya zararlı harç kalıntılarının temizliği yapılırken dikkat edilmesi gereken; bu temizlik esnasında oluşabilecek olası hasarların önüne geçmek için gerekli önlemleri almaktır. Bunun için çini karonun tela gerilmiş yüzeyi su geçirmez streç naylonlarla kaplandıktan sonra çini karo, arka kısmı açıkta kalacak şekilde alçı içine sabitlenir. Bu şekilde koruma altına alınan çininin arka kısmındaki zararlı harç kalıntıları mekanik temizlik teknikleri ile kolayca temizlenebilir. Arka yüzeyindeki harç kalıntıları temizlenen çini karo alçı kalıptan çıkarılarak ön yüzündeki tela sökülür ve telanın üzerine kurşun kalemle yazılmış olan projedeki numarası bu kez karonun arka kısmına kurşun kalemle not edilir. Harç kalıntılarından temizlenen karo duvara monte edilmeye hazır hale gelir.

### 2.2. Kırık Parçaların Yapıştırılması

Kırık olan karo parçaları temizlik ve sağlamlaştırma işlemleri tamamlandıktan sonra koruma – onarım çalışmalarında kullanılan ve koruma kurulu ile bilim heyeti tarafından uygun görülen yapıştırıcılarla desen uyumuna dikkat edilerek kum havuzlarında yapıştırılır. Yapıştırma esnasında eğik ya da yamuk yapışmaların önüne geçmek için kum havuzuna yerleştirilen karoların terazisine dikkat edilmesi gerekir. Yapıştırma işleminden sonra çini karonun yüzeyinde yada bisküvi kısmında yer alan bünye kayıpları geri dönüşümlü restorasyon alçısı ile tamamlanarak duvara monte edilmeye hazır hale getirilir.

### 2.3. Sökülmeyen Çinilerin Sağlamlaştırma ve Onarım Çalışması

Projede duvardan sökülmeden mevcut yerlerinde sağlamlaştırılıp korunması önerilen çini karoların derz boşluklarından arka kısımlarına çalışılarak enjeksiyon tekniği ile belirli oranlarda hazırlanmış alkol ve alkolün ardından yine belirli oranlarda hazırlanmış yapıştırıcılar verilerek çininin zemine daha iyi tutunması sağlanır. Bu şekilde duvara tutunma mukavemeti artırılan çini karoların arka kısımlarındaki boşluklar, yine enjeksiyon tekniği ile geri dönüşümlü enjeksiyon harçları uygulanarak doldurulur. Karoların arka boşlukları doldurulup

sağlamlaştırma çalışması yapıldıktan sonra yüzeylerindeki eksik kısımlar ve bünye kayıpları geri dönüşümlü restorasyon alçısı ile tamamlanır.

### 3. Sökülen Çinilerin Projede Belirlenen Yerlere Monte Edilmesi ve Renklendirme (Desen Tamamlama) Çalışmaları

Sökülüp temizlikleri yapılan ve kırık parçaları yapıştırılan çinilerin duvardaki projede belirtilen monte edilecek yerleri temizlenir ve çimento katkılı geri dönüşümsüz harç kalıntılarından arındırılır. Hazırlanan geri dönüşümlü ve çini karo bünyesi ile uyumlu horasan harcı çinilerin monte edileceği duvara sıvanır. Bu sıvaya kaba sıva denilir. Kaba sıvanın kalınlığı çini ile duvar arasındaki boşluğun mesafesine göre ayarlanır. Bu mesafe az ise, çini monte edildiğinde, sıvalı yüzeylerden ileride durmayacak şekilde ince bir sıva atılır. Kaba sıva denilen bu sıva atılmadan çiniler monte edilirse çinilerin duvara tutunma mukavemeti yeteri kadar sağlam olmayabilir. Kaba sıva kuruduktan sonra çiniler en alttan yukarıya doğru, projede belirtilen numaralarla belirlenmiş yerlere, geri dönüşümlü ve çini bisküvisi ile uyumlu oranda hazırlanmış horasan harcı kullanılarak monte edilir. Çiniler monte edilirken hassas teraziler kullanılarak yamuk ya da dengesiz monte edilmesinin önüne geçilir. Monte işlemi tamamlandıktan sonra gerekli görülmesi durumunda derz boşlukları ve eksik kısımlar geri dönüşümlü restorasyon alçısı ile tamamlanır. Bu işlemlerden sonra çinilerin ve arka kısımlarındaki horasan harcının kuruması beklenir.

Eksik kısımları geri dönüşümlü restorasyon alçısı ile tamamlanan çinilerin bu eksik kısımlarına denk gelen desenler eskiz kağıtlarına çizilip iğnelenerek kömür tozu ile yüzeye aktarılır. Doğal boyalar kullanılarak her rengin bir ton açığı hazırlanır, desen ve zeminlerin renklendirme işlemi yapılır. Nerelerde desen tamamlama yapılacağı, desen tamamlamanın gerekli olup olmadığı kurul (Kültür Ve Tabiat Varlıkları Koruma Kurulu) kararı ile belirlenir.

### 4. Koruyucu Uygulama Aşaması

Çinilerin bünye kayıpları ve derz boşlukları gibi sırlı olmayan ve geri dönüşümlü restorasyon alçısı kullanılarak tamamlanan ve renklendirilen bölümlerin oluşabilecek bozulmalara karşı dirençli hale getirilebilmesi için koruyucu uygulanır. Geri dönüşümlü ve üzerine uygulandığı malzeme ile uyumlu olarak çeşitli çözelti oranlarında hazırlanabilen koruyucular fırça yardımıyla ya da daha geniş alanlarda püskürtme yoluyla yüzeyde katman oluşturmayacak şekilde gerçekleştirilir.

## SONUÇ

Kabe Tasvirli pano ile Nal-ı Şerif pano üzerinden okunan "*Sahib El Hayrat Hüseyin Çelebi*" ifadesinden bu iki panonun Hüseyin Çelebi tarafından beraber yaptırıldığı anlaşılmaktadır. "Kelime-i Tevhid" yazılı panodaki, Kabe Tasvirli Panonun çerçevesinde ve ulama desenli plakalarda aynı hatayi motifinin kullanılmış olması ve geometrik iki plakada da aynı desen kalıbının farklı yorumlarının bir arada görülmesi bunların aynı atölyeden çıktığını ispatlar niteliktedir. Ayrıca seramik üretim teknikleri düşünüldüğünde, çinilerin genelinde kullanılan renklerin tonlarının aynı olması, bunların aynı atölye ürünü olduklarını göstermektedir. İlk bakıştaki dağınık görüntünün neden olduğu çinilerin toplanarak buraya monte edilmiş hissi anlaşılan tamamen montaj yapan kişinin estetik bakış açısının olmamasından kaynaklandığını gösterir niteliktedir. Bu çok değerli Çinilerin

uzmanlar tarafından yeniden monte edilmesi ilk bakıştaki yığın hissini ortadan kaldırarak Hoca Şemseddin Camii'nin daha güzel olmasını ve çinilerin 17. Yüzyıl Osmanlı sanatının önemli ve nadir örneklerinden olduğunu göstereceği düşünülmektedir. Sipariş verenin ve panoyu üretenin ismi olmasına rağmen çinilerin, İznik ya da Kütahya üretimi olduğu tam olarak tespit edilememiştir. Çinilerin Kütahya ya da İznik'ten hangisinde üretildiğinin tartışılması, başka bir çalışmanın konusu olabilecek niteliktedir.

Hoca Şemseddin Camii çinilerinin, korunması ve onarılması, oluşabilecek bozulmalara karşı daha dirençli hale getirilmesi ve yeni bozulmaların engellenmesi gelecek nesillere sağlıklı aktarılmalarını sağlayacaktır. Eserin korunması ve onarımındaki başarı da hazırlanan proje, uzman ekip ve müdahalelerin doğruluğu ile doğru orantılıdır.

Yukarıda sırası ile verilen koruma onarım teknikleri Hoca Şemseddin Camii çinileri için alanında uzman ekiplerce uygulandığında çinilerin uzun yıllar bozulmadan kalması sağlanmış olacaktır. Elbette ki koruma onarım çalışmaları bozulmayı tamamen durduramaz. Zaman geçtikçe yeni bozulmalar olacaktır. Fakat zamanında ve doğru müdahalelerle bu bozulmalar yavaşlatılabilir ve etkileri azaltılabilir.

Tarihi eserlerin korunmasında en etkili yol en büyük zararı veren insanoğlunun tehdit oluşturma oranının mümkün olduğunca düşürülmesidir. Bu da eğitim ve koruma konusunda bilinçlenme ile mümkündür.

## KAYNAKÇA

Ahmet Vefa Çobanoğlu,
http://www.islamansiklopedisi.info/dia/pdf/c42/c420083.pdf 11 Eylül 2017

Belgin Demirsar Arlı, Ara Altun, **Anadolu Toprağının Hazinesi Çini- Osmanlı Dönemi**, Kale Grubu Kültür Yayınları, İstanbul, 2008

Bilgen Muhammet, Bazı Tarihi Yapılar Örneğinde Türkiye'de Sıva Üstü Kalem İşlerinin Korunması (Sorunlar- Çözüm Önerileri), Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2010, s. 96.

E. Emine Naza- Dönmez, Nevşehir Müzesi'nde Bulunan Medine Camii Tasvirli bir Çini Levha, **Şerare Yetkin Anısına Çini Yazıları**, Sanat Tarihi Derneği Yayınları: 1, İstanbul, 1996

Erdem Yücel, Ayasofya'nın Çinileri, **Kültür ve Sanat**, sayı: 4, Türkiye İş Bankası, Aralık 1989, s:10- 14

Gönül Cantay, Cezeri Kasımpaşa Külliyesi, **Eyüp Sultan Sempozyumu 5**, 2001, 117- 121, Tim Stanley, Palace and Mosque, V&A Publications, London, 2004

http://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/kastamonu/turizmaktiviteleri/kastamonu-nanc-turizmi 11 Eylül 2017

İsmail Ölmez, **Küre (Tarihi, Doğal Yapısı, Sosyal Dokusu, Ekonomisi)**, Küre Belediyesi Kültür Yayın Hizmeti, 2007, s: 11

Jean- Paul Roux, **Dictionnaire Des Arts De L'Islam**, Fayard, 2007

Muhammad al- Asad and claus- Peter Haase, The Prophet and the Rightly Guided Caliphs, **Discover Islamic Art in the Mediterranean**, Museum With No Frontiers ve Ernst Wasmuth Verlag.

Murat Kocaaslan, Topkapı Sarayı Haremi: IV. Mehmed Dönemi (1648-1687), yayınlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Ankara, 2010

Mustafa Eryaman, Türk İslam Kültüründe Nal-ı Şerif'ler ve Niğde'deki Nal-ı Şerif Örneği, **TÜBA-KED**, 15/2017, 198-209
Nazmi al- Jubeh, The Hajj: Pilgrimage in Islam, **Discover Islamic Art in the Mediterranean**, Museum With No Frontiers ve Ernst Wasmuth Verlag, s: 195, 200.
Perween Hasan, The Footprint of the Prophet, **Muqarnas**, vol: 10, 1993, 335- 343,
Sabih Erken, Türk Çiniciliğinde Kabe Tasvirli Çiniler, **Vakıflar Dergisi**, sayı: 9, 1971, 297- 320 ve resimler
Ünal İbret, **Küre, Bakır Diyarının Coğrafyası**, Aktif Yayınevi, 2007, s: 283, 285
Vakıflar Bölge Müdürlüğü, Küre Akşemseddin Camii Sanat Tarihi Raporu, 2007
Zeynep Ertürk, Kabe Tasvirli Çiniler, **Klasik Sanatlar Yıllığı 2**, 2014, s: 114- 118,
Zübeyde Cihan Özsayıner, Eyüp Cezeri Kasım Paşa Camiindeki Kabe Tasvirli Çini Pano Bağlamında Kabe Tasvirleri, **EyüpSultan Sempozyumu 8**, 84- 89

# KASTAMONU YAZMA ESER KÜTÜPHANESİNDE BULUNAN 37 HK 4214 ENVANTER NUMARALI ALBÜMÜN KİTAP SANATLARI AÇISINDAN İNCELENMESİ

## (EVALUATION OF THE ALBUM (INV. NO. 37 HK 4214) IN TERMS OF BOOK ARTS HELD BY THE KASTAMONU LIBRARY OF MANUSCRIPTS ABSTRACT)

**İ. M. V. Noyan GÜVEN**[*]
**Muhammet BİLGEN**[**]

In Turkey, it is very enriching in terms of works, and if necessary, the libraries are manuscripts. These artifacts are valuable treasures that illuminate the unknowns of the past, which we learn about the origins of our culture and our art, as well as the historical values and properties of museum work. Manuscripts and documents in museums, libraries and archives will be examined and analyzed by specialists and new information and findings will be presented to the use of arts and sciences. In line with this aim, the album with 37 hk 4214 inventory number in Kastamonu Written Works Library constituted the subject of this declaration with its features which are included in terms of Turkish arts.

The work, which is understood from the signature of the calligrapher's book "İsmail Zühdi" by his calligrapher and includes his works, has a decorated leather skin. On the inside of the skin cover is the expression "Zühdi deceased". The edges of the album pages, where none of the pages are found on the date plates and 14 of which are in the works, are decorated with marbles. In addition to the works of thuluth and nasih meşk in the writing area which is limited and divided by gold rulers, there are also illumination works (armpit illuminations) showing 18$^{th}$ century features.

In this study, the features of the ornamentation of calligraphy and calligraphy of 37 hk 4214 inventory number, the characteristics of calligraphy and writing, the characteristics of the marbles used on the edges of the page, the types and bonding techniques, the motif, composition and color characteristics of the adorned areas have been examined and analyzed.

Keywords: Album, ‘ebru’, Calligrapher İsmail Zühdi, illumination, Turkish art.

## GİRİŞ

Kütüphane müze ve arşivlerde yer alan yazmaların arasında murakka albümleri olarak isimlendirilen eserler de yer alır. Bu eserler, birbirinden bağımsız olarak yazılmış hat örneklerinin ya da ebru, minyatür, tezhip çalışmaları gibi levhaların yan yana eklenerek ya da bir kitap teşkil edecek şekilde bir araya getirilerek ciltlenmesi sonucu üretilir. Ayrı kağıtlara yazılmış ya da yapılmış işlerin bir araya toplanarak mecmua haline getirildiği bu çalışmalara “*murakka albümleri*” adı verilir (Özen, 1985:49).

[*] Yrd. Doç. Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Kastamonu.

[**] Yrd. Doç. Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Kastamonu.

Müze, kütüphane ve arşivlerde sanatsal yönü ile ihtiva ettiği bilgiler açısından önemli olan bu bağlamda araştırmacılar tarafından çalışılmayı bekleyen çok sayıda eser vardır. Bu eserlerin bir kısmı da Kastamonu Yazma Eserler Kütüphanesi'nde bulunmaktadır. Kütüphanedeki eserlerin bir kısmı araştırmacılar tarafından çalışılmış, büyük çoğunluğu internet ortamına aktarılmış, geriye kalanların ise internet ortamına aktarılma çalışması devam etmektedir.

Kastamonu Yazma Eserler Kütüphanesi'nde bulunan ve bu çalışmaya konu olan 37 hk 4214 envanter numaralı murakka albümü, Türk sanatları açısından önemli örnekleri içerir. Eserin deri cildinde geometrik şemse motifi ve cildin sayfa kenarlarında geçme motifi yer alır. Kahverengi deri cildin sayfa kenarlarında yer alan geçme motifleri yekşah tekniğinde yapılmış ve ezme altınla renklendirilmiştir (Bkz. Fotoğraf-1).

Meşk çalışmalarından oluşan 23,5x16 cm ölçülerindeki albümün son sayfasında yer alan imza satırında "*Sevvedehu İsmail Zühdi ğufirelehu*" kaydı yer alır (Bkz. Fotoğraf-8). Ön cilt kapağının iç kısmında "*Zühdi merhum*", arka cilt kapağının iç kısmında ise "*Sevvedehu Zühdi*" ibaresi yer alır (Bkz. Fotoğraf-9). Tezhip özelliklerine bakıldığında 18. yüzyıl özelliklerini gösteren süslemeler eserin 18. yüzyıla ait olduğu düşüncesini güçlendirmektedir. Kaynaklarda Hattat İsmail Zühdi (?-1806) ile ilgili bilgilere bakıldığında 18. yüzyılda yaşamış, Mustafa Rakım'ın ağabeyisi aynı zamanda da hocası olduğu bilgilerine ulaşılır (Mert, 2014:137, Derman, 2001:125-126, İnal, 1970:476-480). Murakkada yer alan meşk yazıları Hattat Mustafa Rakım'ın (1757-1826) ağabeyisi ve hocası olan Hattat İsmail Zühdi'nin bilinen yazıları ile karşılaştırıldığında büyük benzerlik olduğu görülür. Bu benzerlik eserin hattatının 18. yüzyılda yaşamış Hattat İsmail Zühdi olduğu düşüncesini güçlendirmiştir.

Albümün sayfalarında alt ve üst satırlarda sülüs hattı ile yazılmış satırlar yer alır. Sayfanın ortasında ise nesih hattı ile yazılmış iki satır ve bu satırların başında ve sonunda koltuk tezhibi alanları bulunur. Koltuk alanlarındaki tezhiplerden aynı sayfadaki sağ ve sol koltuk desenleri birbirleri ile aynıdır. 1-2-3-4-9-10. sayfalarda her sayfanınki bir diğerinden farklı, 5-6-7-8. sayfalarda ki koltuk desenleri birbirleri ile aynı, 11-12-13-14. sayfalarda da kendi içinde aynı kompozisyon kullanılmıştır. Buda koltuk tezhiplerinde 8 farklı kompozisyonun kullanıldığını gösterir.

Albümün sayfa kenarları incelendiğinde bütün sayfaların sayfa kenarlarında (dış pervazlarında) süsleme unsuru olarak ebrunun kullanıldığı görülür. Hatip ebrusu çeşidi ile süslenen sayfa kenarlarında en az 3 farklı hatip ebrusu kullanılmıştır.

**Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesinde Bulunan 37 Hk 4214 Envanter Numaralı Albümün Cilt, Ebru ve Tezhiplerinin İncelenmesi**

Eserin "*Rabbi yessir vela tuessir rabbi temmim bilhayr* " meşki ile başlayan ilk sayfasındaki koltuk alanlarında halkâr tarzında resmedilmiş bitkisel motifler, ezme altın kullanılarak akıtma (sulandırma) tekniğinde renklendirilmiş ve altınla tahrirlenmiştir. Penç, çıkma, hançer yaprak, basit yaprak ve tirfiller, kullanılan motiflerdir. Alt satırdaki sülüs yazının son harfi olan "*f*" harfinin kuyruğu gonca motifine benzer bir motifle devam ettirilerek bitirilmiştir. Yazı alanı altın cetvellerle çevrelenmiş, sülüs – nesih yazı alanları ile koltuk tezhibi alanları da ince altın cetvellerle birbirinden ayrılmıştır (Bkz. Fotoğraf-2).

Sayfanın kenarları 2 cm genişliğinde hatip ebrusu ile çevrelenmiştir. Sayfa kenarlarındaki ebrular kullanılan renk, kompozisyon ve formların dizilimi açılarından incelendiğinde, sağ, sol ve üst kenarlardaki ebrular birbiri ile benzeşmekte, alt kenardaki ebru tamamen farklı özellikler göstermektedir. Bu sayfada köşelere denk gelen birleştirme yerlerinden dört parça ebrunun kullanıldığı anlaşılmaktadır (Bkz. Fotoğraf-2).

İkinci sayfada koltuk alanlarında halkâr tarzında akıtma tekniği ile hançer yaprakları ve tirfillerden oluşan kompozisyon, ezme altınla renklendirilmiş ve tahrirlenmiştir. Sayfanın cetvelleri bir önceki sayfa ile aynıdır. Sülüs hattı ile yazılmış ilk satırın sonunda sıvama altınla çarkıfelek formunda durak işareti yapılmış, siyah boya ile tahrir çekilmiştir.

Sayfa kenarları yine iki cm genişliğinde, aynı ebru ile kaplanmıştır. Köşelere denk gelen ek yerleri motif uyumuna dikkat edilerek kesilmiş ve kâğıdın kot farkı el ile inceltilerek yapıştırılmıştır. Buda ek yerlerinin belirsizleşmesini sağlamıştır (Bkz. Fotoğraf-2).

Üçüncü sayfada penç, hançer yaprakları ve tirfiller kullanılarak çarkıfelek görüntüsünde oluşturulan koltuk alanı tasarımı halkâr tarzında ezme altınla renklendirilip tahrirlenmiştir. Satır alanlarında herhangi bir motife rastlanmamıştır. Cetveller ilk iki sayfa ile aynıdır.

Sayfa kenarlarındaki ebrulara bakıldığında sağ ve alt kenarın ebruları aynı, üst ve sol kenarın ebruları da birbirleri ile aynıdır. Dolayısı ile bu sayfada iki farklı sayfa hatip ebrusunun kullanıldığı görülür. Köşelere denk gelen ek yerleri desen uyumuna dikkat edilmeden düz bir şekilde kesilmiş ve kâğıdın kot farkı giderilmeden yapıştırılmıştır (Bkz. Fotoğraf-3).

Dördüncü sayfanın cetvelleri önceki sayfalarla aynıdır. Koltuk alanlarında halkâr tarzında, çıkma, hatayi, hançer yaprağı ve tirfillerden oluşan kompozisyon, ezme altınla, akıtma tekniğinde renklendirilmiş ve tahrirleri çekilmiştir.

Ebrular incelendiğinde dördüncü sayfanın sağ ve üst kenarın ebruları birbirleri ile aynı, sol ve alt kenarın ebruları da birbirleri ile aynıdır. Sol üst köşenin ek yerinde kâğıdın kot farkı elle alınarak yapıştırılmış, diğer köşelerde düz kesilen ebru direk yapıştırılmıştır (Bkz. Fotoğraf-3).

Eserin 5-6-7-8. sayfalarında koltuk tezhibi alanlarında aynı kompozisyon ve renkler kullanılmıştır. Rumi ve bitkisel motiflerin (penç, gonca, yaprak) kullanıldığı tezhip alanının zemininde kobalt ve sarı sıvama altın, motiflerde ise yeşil altın, mavi, mor, pembe, turuncu renkler görülür. Desen siyahla tahrirlenmiş ve rumi motifleri iğne perdahı ile süslenmiştir. Koltuk alanının etrafındaki cetveller vişneçürüğü renginde boyanmış ve geometrik şekillerle (+) bezenmiştir (Bkz. Fotoğraf-4-5).

Beşinci sayfanın ebruları birbirleri ile benzeşmektedir. Renklerle farklı sıralar oluşturulmuştur. Üst köşelerdeki ek yerleri, kâğıdın kot farkı elle alınarak yapıştırılmış, alt köşelerde ise buna dikkat edilmemiştir. Altıncı sayfanın sayfa kenarlarında tek sayfadan kesilen ebru parçaları kullanılmıştır. Bütün ek yerlerinde ebru kâğıdının kot farkları giderilerek yapıştırılmıştır. Yedinci sayfada sağ, sol, üst kenar ebruları aynı, alt kenar ebrusu farklıdır. Bu sayfanın dört kenarına denk gelen ek yerlerinde ebru kâğıtlarının kot farkı giderilerek yapıştırma işlemi yapılmıştır. Sekizinci sayfada sağ ve alt kenar ebruları birbiri ile benzeşmekte, sol ve üst kenar ebruları da birbiri ile benzeşmektedir. Ek yerleri kot farkı giderilerek desen uyumuna bakılmaksızın yapıştırılmıştır (Bkz. Fotoğraf-4-5).

Dokuzuncu sayfanın koltuk tezhiplerinde sıvama altın zemin üzerine, turuncu, mavi, mor ve yeşil renkler de, penç ve yaprak motiflerinden oluşan bitkisel kompozisyon kullanılıştır. Koltuk alanını çevreleyen cetvellerin içinde vişneçürüğüne yakın bir tonda renk kullanılmış ve geometrik (-) motifle bezenmiştir. Sayfayı çevreleyen diğer cetveller önceki sayfalarla aynı form ve ölçülerdedir. Üstteki sülüs yazı hattı ile yazılmış yazı alanında sıvama altınla renklendirilmiş çarkıfelek formunda nokta motifi, alttaki sülüs yazı hattı ile yazılmış yazı satırının sonundaki "*kaf*" harfinin kuyruğuna bağlı olarak ta yine sıvama altınla renklendirilmiş yaprak ve tirfil motifi yer alır. Sayfa kenarlarındaki 2 cm'lik ebrular birbirleri ile aynıdır. Köşelere denk gelen ebru birleşim noktalarından üst köşeler ve sol alt köşeye denk gelen ek yerlerinde ebru kâğıdının kot farkı alınarak, fakat desen uyumuna pek dikkat edilmeden yapıştırılmış, sağ alt köşedeki birleşim yerinde ise kâğıdın kot farkı alınmadan doğrudan yapıştırılmıştır (Bkz. Fotoğraf-6).

Onuncu sayfanın koltuk alanlarında sarı sıvama altın zemin üzerine penç ve yaprak motiflerinden oluşan bitkisel bezeme örneği mor, turuncu, yeşil, mavi renkler kullanılarak yapılmıştır. Koltuk tezhibi alanını çevreleyen cetveller ve bu cetvellerde kullanılan bezeme dokuzuncu sayfadaki örnekle aynıdır. Sayfa kenarlarındaki dört parçadan oluşan iki cm genişliğindeki ebruların hepsi birbiri ile aynıdır. Köşelere denk gelen birleşme yerlerinde ebru kâğıdının kot farkı inceltilmeden yapıştırma işlemi yapılmıştır (Bkz. Fotoğraf-6).

Geriye kalan diğer 4 sayfadaki (11-12-13-14) koltuk tezhipleri kompozisyon açısından birbirleri ile aynıdır. Koltuk alanlarını çevreleyen cetveller ve cetvel bezemeleri de dokuz ve onuncu sayfalarla aynıdır. Koltuk tezhibi alanının zemini sıvama sarı altınla renklendirilmiş, penç ve yapraklardan oluşan bitkisel bezeme kompozisyonu mavi, mor, turuncu ve yeşil renklerle boyanmıştır. Koltuk alanları dışındaki cetveller bütün sayfalarda aynı özelliklere sahiptir (Bkz. Fotoğraf-7-8). On ikinci sayfada, alttaki sülüs hattı ile yazılmış satırın son harfi olan "mim" harfinin kuyruğu, cetvel üzerine taşırılmış, on dördüncü sayfada ise alt ve üstte sülüs hattı ile yazılmış her iki satırında son harfleri, hem cetvelin üzerine hem de cetveller dışında kalan ebrunun üzerine taşırılmıştır. Bu durum ebruların yazılardan sonra yapılmış olma ihtimalini ortadan kaldırmaktadır (Bkz. Fotoğraf-7-8).

On bir ve on ikinci sayfaların kenarlarında kullanılan ebrularda farklılık yoktur. Ebruların, on ikinci sayfanın üst ve sol alt köşelerindeki ek yerlerinde kâğıt elle inceltilerek yapıştırılmış, sağ alt köşedeki ek yerinde ve on birinci sayfanın bütün köşelerindeki ek yerlerinde ebru kâğıdının kot farkı giderilmeden yapıştırma işlemi gerçekleştirilmiştir. On üç ve on dördüncü sayfalarda, zemin daha sıkı tutularak yapılmış, yoğun desenli yeni bir hatip ebrusu kullanılmıştır. Bu özelliği ile on üç ve on dördüncü sayfalarda kullanılan hatip ebrular diğer sayfalardaki hatip ebru örneklerinden farklıdır. Son iki sayfanın ebrularının köşelerdeki ek yerlerinde kâğıdın kot farkı elle inceltilerek yapıştırılmış, böylelikle ek yerlerinin görünürlüğü mümkün olduğunca gizlenmeye çalışılmıştır (Bkz. Fotoğraf-7-8).

## SONUÇ

İncelenen murakka albümünün tezhipleri motif, renk ve kompozisyon açısından 18. yüzyıl özellikleri göstermektedir. Bütün sayfalar incelendiğinde, tek sayfadaki sağ ve sol koltuklarda aynı kompozisyonun kullanıldığı, 1-2-3-4-9-10. sayfaların her birinde diğer sayfalardan farklı kompozisyonların kullanıldığı anlaşılmıştır. 5-6-7-8. sayfalarda aynı desenin, 11-12-13-14. sayfalarda da kendi

içinde aynı olan koltuk kompozisyonunun kullanıldığı görülür. 1-2-3-4. sayfaların koltuk alanlarını çevreleyen cetvellerde bezeme görülmezken geriye kalan sayfaların koltuk alanlarını çevreleyen cetvellerde vişneçürüğü renk üzerine geometrik basit motifler (+, -) kullanılmıştır.

Eserin cildinde, ön ve arka kapakta aynı olmak üzere geometrik bezemeli şemse motifi ve sayfanın dış kenarlarını çevreleyen sarmal zencerek motifi yekşah tekniğinde yapılmış ve sıvama altınla renklendirilmiştir.

Sülüs ve nesih meşklerinin yer aldığı murakka albümünün 23,5X16 cm ölçülerindeki sayfa kenarlarında 2 cm genişliğinde hatip ebruları yer alır. Bütün sayfaların kenarlarındaki hatip ebruları detaylı incelendiğinde renk sıralaması, kullanılan renkler ve kompozisyon düzeni açısından birbirinden farklı 3 adet hatip ebrusunun parçalarından oluştuğu düşünülmektedir. Fakat hatip ebrusu, boyanın "biz" ile kitre üzerine sırayla damlatılarak uygulandığından, eserin ebrularını yapan sanatçı hatip deseni verirken bazı sıralarda farklı renk ve renk düzenlemesini kullanmış olabileceği muhtemeldir. Sayfa kenarlarına ebrular parça parça yapıştırılırken bazı birleşim noktalarında kâğıdın kot farkı elle inceltilmiş, diğer yerlerde de desen uyumuna dikkat edilmeden doğrudan yapıştırılmıştır. Ebru parçalarının yapıştırılırken elle inceltilerek kot farkı alınıp yapıştırılan yerlerinde, estetik açıdan daha uyumlu bir görüntü elde edilmeye çalışılmış ve kâğıdın çabuk yıpranmasının önüne geçilmesi hedeflenmiştir.

Albümün son sayfasında yer alan imza satırında "*Sevvedehu İsmail Zühdi ğufirelehu*" kaydı yer alır. Hattat İsmail Zühdi'nin (?-1806) diğer yazıları incelendiğinde benzer şekilde imza attığı ve yazı karakterlerinin benzediği görülmüştür. Bu benzerlik eserin hattatının 18. yüzyılda yaşamış Hattat İsmail Zühdi olduğu düşüncesini güçlendirmiştir. Ayrıca eserin tezhiplerinin de 18. yüzyıl özellikleri göstermesi yazıların hattatının İsmail Zühdi olduğunu destekleyen diğer unsurdur. Kaynaklarda Hattat İsmail Zühdi ile ilgili bilgilerde, 18. yüzyılda yaşadığı, Mustafa Rakım'ın ağabeyisi aynı zamanda da hocası olduğu, döneminin en başarılı ve ünlü hattatlarından biri olduğu bilgilerine ulaşılır.

Yukarıda belirtilen veriler doğrultusunda 37 hk 4214 envanter numaralı Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi'nde bulunan murakka albümü Türk sanatları açısından büyük değere ve öneme sahiptir. Ebru örneklerinde sanatçısına ve hangi tarihte yapıldığına dair bir ibareye genelde rastlanamadığından yazma eserlerdeki ebruların tarihlendirilmesi noktasında sıkıntı yaşanmaktadır. Fakat bu çalışmada elde edilen bulgularla sayfa kenarlarındaki ebruların hat yazılarıyla aynı ya da daha eski bir tarihe dayandığı bilgisine ulaşılmıştır. Bu bağlamda yine aynı dönem yaşamış olan Ayasofya Camii'nin hatibi ve hatip ebrusunun mucidi *"Hatip Mehmet Efendi"* tam bu noktada düşünülmesi gereken bir ayrıntıdır. Albümün söz konusu ebruları kanaatimizce ya Hatip Mehmet Efendi'ye ya da o dönemki (muhtemel) öğrencilerine ait olabileceğidir. On dördüncü sayfadaki ebru pervazların üst ve alt satırlardaki harf taşmaları bu düşünceyi güçlü kılmaktadır.

## KAYNAKÇA

DERMAN, Uğur, *"İsmail Zühdü, Yeni",* Diyanet İslam Ansiklopedisi, İstanbul, 2001, C. 23, s. 125-126.

İNAL, Mahmud Kemal, Son Hattatlar, İstanbul, 1970, MEB Matbaası, s. 476-480.

MERT, Talip, *"Hattat İsmail Zühdü Efendi",* C.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi, Sivas, 2014, C. XVIII, Sayı:2, s. 137-154.

ÖZEN, Mine Esiner, Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü, İstanbul, 1985, İ.Ü. Fen Fakültesi Döner Sermaye İşletmesi Prof. Dr. Nazım Terzioğlu Basım Atölyesi, 95 S.

Ek-1 FOTOĞRAFLAR



Fotoğraf -1



Fotoğraf -2



Fotoğraf -3



Fotoğraf -4



Fotoğraf- 5



Fotoğraf -6



Fotoğraf- 7



Fotoğraf -8



Fotoğraf -9

**9. OTURUM (9. SESSION)-C Salonu (C Hall)**

*Oturum Başkanları (Session Moderators):*

**Ahmet AYTAÇ-Pelin DEMİRTAŞ DİKMEN**

# MOĞOL KÜLTÜRÜNDE TAKI VE AKSESUARLARIN ÇÖZÜMLENMESİ (ANALAYSING JEWELLERY AND ACCESSORIES IN MONGOLIAN CULTURE)

**Pelin DEMİRTAŞ DİKMEN***

**ABSTRACT**

Ever since its foundation, the Mongol had been the largest, most powerful empire with the most land and was also the one which lost the most land. Born in a nomadic society and became a worldwide empire in short period of time as a hundred-year by spreading from the shores of Pacific Ocean to the lowland of Hungary and from Iran to the Russian steppes, Mongols left indelible traces in the cultural history of the geographies they ruled.

During the golden era in the 13th and 14th centuries, The Mongol Empire spread from the Pacific Ocean to the Central Europe and left indelible traces on the culture and society they interacted with. As they were a warrior society, Mongols bartered for the things they couldn't produce. By protecting the artists and the craftsmen on the lands they conquered, they got them to produce non-traditional textile, leather craft and craftworks (clothes, accessories). A significant point which doesn't come up much about Mongols is that their interest in craft and craftworks. In this study, it is aim to make an analysis of the perspective of Mongols on art and craft, jewellery and accessories.

## GİRİŞ

Günümüzde başkenti Ulanbatur olan Moğolistan, bundan 8 asır önce büyük bir istilanın başlangıç noktasıdır. Moğol kelimesi millet ismi olarak ise ilk kez Göktürkler devrinde 7. yüzyılın sonlarında Çin'e ait Tang yıllıklarında geçmektedir. Moğolların Türk olduklarını ispatlamaya yönelik bazı çalışmalar da kaleme alınmasına karşın, bu iddialar daha çok aynı coğrafyada yaşayan ve benzer kültürel unsurları içerisinde barındıran iki ulusun bazı kaynaklarda ortak olarak konuşulması ile ilgilidir.

Başlangıcından bu yana tarihin kaydettiği en büyük, en güçlü, toprakları en geniş alana yayılan devlet olarak bilinen Moğollar, göçebe bir toplumun içinden doğan ve yüzyıl gibi kısa bir sürede sınırları Pasifik Okyanusu kıyılarından Macaristan ovalarına, İran'dan Rusya steplerine yayılan uçsuz bucaksız bir Dünya İmparatorluğu olmuştur. Egemen olduğu topraklarda Pax Mongolica (Moğol Barışı) adını verdiğimiz yaklaşık iki yüzyıllık bir ekonomik canlılık ve kültürel değişim dönemini yaratırken bu coğrafyanın kültür tarihinde silinmez izler bırakmıştır. (Chailand 2001)

İpek yolu nun fethi Cengiz han döneminde başlamış, uzun yıllar sürmüştür. Cengiz Han tüm İpek yolu nun Moğollar tarafından alınmasını göremeden ölmüştür. Moğollar bu yolun işleyişini durdurmamış, Akdeniz ile Çin arasındaki ticareti desteklemişlerdir. Bu yolun açık olmasının kültür ve sanat üzerindeki yeri büyüktür. Asya nın can damarı olan İpek Yolu Moğollar Döneminde daha da canlanmıştır. Bozkırlarda yaşayan, göçebe bir topluluk olan Moğollar üretmedikleri eşyaları, aksesuarları, tekstil ürünlerini takasla almışlardır. Bu nedenle fethettikleri

* Öğr. Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir.

yerlerde sanatçıların ve zanaatkârların canlarını bağışlamışlardır. Tekstil, saraciye, el sanatları (giyim-kuşam, aksesuar) üretimi gibi çalışmalar (ihtiyaçları dışında, estetik anlamda) kendi geleneklerinde olmadığı için bunların üretimini yapan sanatkârları ve zanaatkarları güç merkezlerinin yanlarına yerleştirmeye başlamışlardır (Roux 1998).

Moğollar, savaş aksesuarları, mücevherler, giysiler ve kumaşlar gibi taşınabilir zanaat ürünlerine ve İslam tekstili üretenlere ayrı bir önemi vermişlerdir. Bu zanaatkârlar Moğol tören giysilerinde ve çadırlarında kullanılan altın kumaşları ve ipek üzerine altın işleme kumaşları büyük bir özen ile dokumuşlardır. Moğollar tekstil zanaatkalarını Müslüman topraklardan alıp Çin e götürerek tekstil atölyeleri kurmuşlardır. Moğollar kuyum üretimi yapan ustaları, tekstil zanaatçıları gibi ayrı bir noktaya koymuşlardır. Özellikle İpek yolu nu ele geçirmeye başladıkları dönemde istila ettikleri yerlerdeki kuyum ustalarını bir merkezde toplayarak güçlerini, otoritelerini göstermek adına üretim yaptırmışlardır. Moğollar giysilerin ve çadırların üzerinde kullandıkları motifleri takı ve aksesuar üzerine de uygulatmışlardır (Roux 2001).





Moğol Giysisi. Karakoorum Bilge Kağan Müzesi, Fotoğraf; Ahmet Aytaç, 2016, Ahmet Aytaç Kişisel Arşivi

Moğol takılarında kullanılan altın modüller. Karakoorum Bilge Kağan Müzesi, Fotoğraf; Ahmet Aytaç, 2016, Ahmet Aytaç Kişisel Arşivi

Moğol Dönemi takı ustaları; öncelikle toplama yani fethettikleri topraklardan gelen ustalar iken daha sonraları bu ustaların yetiştirdiği Moğol gençlerinden oluşturmuştur. Ancak bu ustaların seçimi becerilerinden ziyade savaş alnında başarılı olamayacak gençler arasında yapılmıştır. Gençlerin başarılı olması için savaş alanında uyguladıkları baskı ve otorite kullanılmıştır (Vásary 2007).



Moğol Kadın Kıyafetleri Karakoorum Bilge Kağan Müzesi Fotoğraf Ahmet Aytaç, 2016 Ahmet Aytaç Kişisel Arşivi



Baş Aksesuarları,Saç Akasuarları; Gümüş, süstaşı. Karakoorum Bilge Kağan Müzesi Fotoğraf ; Didem Atiş, 2016 Didem Atiş Kişisel Arşivi

Coğrafyanın ve iklimin belirleyici olduğu takı kullanım kriterleri göz önüne alındığında Moğol takı ve aksesuarlarının kalın ve sık dokumalı kumaşlar üzerinde kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca pamuk ipliklerin ve şerit kesilmiş kumaşların metal tellere sarılarak kullanıldığı sarkaçlarında; baş ve boyun takıları üzerinde kullanıldığı görülmektedir. Moğol Takı ve aksesuarlarının önemli bir kısmı bugün "Tekstil Takılar" kapsamına giren çalışmalardır. Moğollar takılarında Altın , gümüş, alpaka gibi metallerin yanı sıra tekstil ürünlerini de kullanmışlardır.



Aksesuar,Tekstil materyali ve metal . Karakoorum Bilge Kağan Müzesi, Fotoğraf; Ahmet Aytaç, 2016, Ahmet Aytaç Kişisel Arşivi

Moğol Takı çeşitleri içerisinde kolyelerin, kolye mantığında kullanılan ancak kapatma detayı olmaksızın direkt olarak giysinin üzerine takılacak şekilde üretilen aksesuarların önemi statü belirleyicisi olmaları bakımından büyüktür. Törenlerde ve toplantılarda kullanılan; gümüş, altın, süstaşları ve inci kullanılarak üretilen bu takılar sembolik değerler taşımaktadır. Moğollarda sembolik olarak kullanılan biçimler ve renkler genellikle doğa çıkışlıdır. İnanç sistemlerine hizmet eden semboller sıklıkla takı ve aksesuarlarda görülmektedir.

Moğollarda statü belirleyen takılar, törenlerede kullanılan takılar ve akseuarlar; işçilikleri ve kullanılan malzeme bakımından son derece renklidirler. Moğollarda baş aksesuarları ayrı bir önem taşımaktadır. Moğol kadınları çok çeşitli form ve ölçülerde başlıklar kullanmışlardır. Bazen sade bazen de ihtişamlı olan bu başlıklar, sosyo- ekonomik ve kültürel düzeyde farklılıklar göstermiş ama kadınlar hangi sınıfa mensup olurlarsa olsunlar giysilerini tamamlayan bu aksesuarlardan vazgeçmemişlerdir. Baş aksesuarları bir set mantığında üretilip kullanılmışlardır. Tepelik, tepelikten sarkan alınlıklar ve ayrıca saça takılan saç bantları şekllinde kullanılan en az 10 parçadan oluşan bu baş aksesuarı seti Moğol kültüründe önemli bir yere sahiptir. Bunun yanı sıra saç biçimleri de Moğol Kadınları için önemlidir. Çünkü saç bantı şeklinde kullanılan tokalara göre saçlarını şekillendirdikleri görülmektedir. Ayrıca Moğol kadınlarının günlük kullanımları içerisinde yer alan saç tarakları, özellikle düğün hediyeleri olarak karşımıza çıkmaktadır.



Moğol Kadın Başlığı Karakoorum Bilge Kağan Müzesi Fotoğraf Ahmet Aytaç, 2016 Ahmet Aytaç Kişisel Arşivi



Saç Tarakları, Karakoorum Bilge Kağan Müzesi Fotoğraf Didem Atiş, 2016 Didem Atiş Kişisel Arşivi

Moğolların takı ve aksesurlarında; metal olarak altın, gümüş, alpaka ve pirinç , yan malzeme olarakta süs taşları ve tekstil kullandığı görülmektedir. Takı ve aksesuar üretiminde sıkça kullandıkları teknikler; döküm,güherse, kakma, dövme, kalem işi gibi tekniklerdir. Kullanılan malzemeler ve uygulaman teknikler özellikle fethettikleri coğraflara bağlı olarak gelişim göstermiştir.

Moğolların yaşadığı coğrafyalar takı ve aksesuar kullanımlarını direkt olarak etkilemiştir. Coğrafyanın sahip olduğu yeraltı ve yerüstü zenginlikleri, kültürü ve gelenekleri Moğolların yaşam tarzı ile sentezlenek ortaya çıkan kullanım eşyalarının önemli bir kısmını aksesuarlar oluşturmaktadır. Genel anlamda Moğol Kültürü incelendiğinde takı ve aksesuar kullanımının geri planda olduğu düşünülse de bölgesel incelemeler sonucunda Moğolların takı ve aksesuarlara olan ilgisi görülmektedir. Moğol giysilerinin tamamlayıcısı olan aksesuar ve takılar bedenin açıkta kalan yerlerinde ve özellikle baş, el ve kollarda daha fazla kullanılmışlardır.

Sonuç olarak; Moğol İmparatorluğu 1206'da Cengiz Han tarafından kurulmasının ardından fetihlerle genişlemeye başlamış ve fethettikleri tüm bölgelere, coğrafyalara korkunun ve baskının yanı sıra gelişim ve açılım da getirmiştir. Moğollar, özellikle İpek Yolunun tamamını ele geçirdikten sonra yolu kapatmayarak kültür ve sanat etkilerinin yayılmasına katkıda bulunmuşlardır. Fethettikleri topraklarda yaşan zanaatkâr ve sanatçılara verdikleri değer ile farklı bir çizgide olduklarını kanıtlamışlardır. Zanaatkârları ve sanatçıları korumaları altına alarak kendilerinin daha önce üretmedikleri (göçebe kültüründen kaynaklanan) tekstil ürünlerini, aksesuarı ve takıları üretmeye başlamışlardır. Takı ve aksesuarlarında sembolik yaklaşımların yanı sıra renge ve biçime önem vermişlerdir. Özellikle baş aksesuarlarındaki çeşitlilik en belirleyici takı özelliklerinden biridir.

## KAYNAKÇA

BARTHOLD, Wilhelm; **Türk-Moğol Ulusları Tarihi**, Çev. Hasan Eren, AKDTYK-TTK, Ankara 2006

CHAILAND, Gérard; **Göçebe İmparatorluklar, Moğolistan'dan Tuna'ya M.Ö. V. yy-XVI. yy)**, Çev. Engin Sunar, Doğan Kitap, İstanbul 2001.

ROUX, Jean-Paul, **Moğol İmparatorluğu Tarihi**, Çev. Aykut Kazancıgil, Ayşe Bereket, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2001

ROUX, Jean Paul, **Türklerin ve Moğolların Eski Dini**, Çev. Aykut Kazancıgil, Ayşe Bereket, Kabalcı Yayınevi, İstanbul,1998

VÁSARY, Istvan; **Eski İç Asya'nın Tarihi**, Çev. İsmail Doğan, Ötüken Yayınevi, İstanbul 2007

# YÖRÜK/TÜRKMEN KÜLTÜRÜNDE "ÇALTI BONCUK"

# (BEADS IN CULTURE OF TURKİSH NOMADS/ TURKMENS)

**Lale GENÇ***

**ABSTACT**

In cultural research, there are several examples of self-defense acts, put differently, methods to get protected from harmful factors. These methods can be towards to physical, spiritual or non-physical factors. In a broad perspective, this paper aims to investigate the beads in the culture of Turkish Nomads/ Turkmens which are being used as a protecting and defending object. The main objective of this paper is to reveal the culture specific factor of communities.

Being culture specific is taking shape through an aggregation of culture from past to present. There are several comparisons with similarities and also differences between communities. Social structure, religion, beliefs, geography etc. can be shown as subjects of these comparisons. Each method that communities or the people belonging to these communities use is a way to identify those communities. This paper provides an understanding of the specifications that bead culture brings according to the area work that is done in Ahmetli, Izmir.

Key words: Culture of Turkish Nomads, nazar, symbol.

## 1. GİRİŞ

İnsan bilinmeyen tehlikeler karşısında da, kaygıyı önlemek için korunma yolları geliştirmiştir. Çünkü bilinmeyen korkutur ve doğal bir savunma refleksi ortaya çıkarır. Bu tehlikelere maruz kalma durumu "nazar değme" , koruma/kollama dileğiyle yapılan her türlü uygulama da "nazarlık" olarak adlandırılmaktadır *(Candan 2008:444)*. Bu eyleminin altında manevi güçler, kötü göz, kötü niyet, söz ve enerjilerden sakınma amacı yatar (Acıpayamlı 1962:19). Bu manevi savunma topluluğun kültürel alt yapısıyla doğrudan orantılı olarak ayin, büyü, tılsım vb. uygulamalara dönüşür.

Nazar ile ilgili inanışlar nazar değme, nazardan korunma ve nazarı uzaklaştırma başlıkları altında kategorilendirilebilir (Artun, 2014:357). Normal giden yaşamda istenmeyen olumsuz etkilerin görülmesi, yani sağlıklıklı iken hastalanma ya da kaza geçirme, hane içinde yaşanan ani olumsuzluklar, doğal afetler ya da tarladaki üründen ya da hayvandan yeterli mahsül alamama durumu nazar değmesinin bir sonucu olarak yorumlanmaktadır (Çıblak 2004:12). Hatta "kem göze gelmek" ifadesi de kullanılır. Bunlar arasında da nazar ve göze gelmenin kategorilerinden de söz edilir. Bunun ayrımı "annesi çocuğu çok severse annenin nazarı değer, ama başkalarının gözü değer" şeklinde bir ifade edilmektedir (Elif Çoban, Ahmetli Köyü, 83, 27.01.2016). Burada nazar değmesi biraz daha zararsız/telafisi mümkün bir durum gibi sembolize edilirken göz değmesinin daha zarar verici bir etkisi olduğu şeklinde yorumlandığı görülmektedir.

Nazar değdiğine inanıldığı takdirde şifa bulmak amacıyla çeşitli uygulamalara gidilmektedir. Yapılan uygulamalar "başından tuz çevirme", "kurşun

* Öğr. Gör., İstanbul.

dökme" ya da ateşe "akgünlük atma" uygulamaları en önemlileri olarak bahsedilmektedir. Başından tuz çevirmenin neden ve nasıl yapıldığı hakkında Elif Çoban "Çocuk hastalandı mıydı tuz atardık ateşe ah ah ah diye eski garılar ahlarıdı" şeklinde söz etmektedir (83, 27.01.2016). Diğer uygulamaların neden ve nasıl yapıldığı sorulduğunda ise; "Gurşun dökerdik. Gurşunu eridirdik onu höyle suyun içine dökeridik. Kimin nazarı varsa onu deyiverirdi. Nazara dökeridik gurşunu. Bi de hocalara muska ettirirdik" şeklinde söz edilmektedir (Emine Karaaslan, Ahmetli Köyü, 56, 08.10.2016).

Nazardan korunma amacıyla takılan objeler bulunduğu gibi belirli kişilere yaptırılan büyü/tılsım amaçlı uygulamalar yer almaktadır. Bunlara yörelere göre farklı isimler verilmekte olup, araştırma bölgesinde "sanaka" tabiri kullanılmaktadır.

Gök boncuk, nazar boncuğu, üzerlik, at nalı, kaplumbağa kabuğu vb. gibi objeler nazarlık olarak kullanılmaktadır. Ayrıca Ahmetli Köyü'nde nazara karşı kullanılan bir diğer obje de bir tür deniz kabuğudur (Cowrie).

Bu obje diğer Yörük guruplarının el sanatları içinde görülmesine rağmen, kayda değer çalışmalara az rastlanmaktadır. Burada denizden olukça uzak dağlarda yaşayan bir kültürel grubun deniz kabuğunu hangi maksatla kullandığı sorusu akla gelmektedir. Bir diğer merak konusu da nasıl temin ettikleridir. Bu soru için köyde yapılan görüşmelerde bu malzemelerin eskiden bu yana "çerçici" olarak isimlendirilen tedarikçiler tarafından köye getirilerek satıldığı ya da yerel pazarlarda bulunabileceği cevabı olmuştur.

Araştırmanın konusunu teşkil eden "çaltı boncuk" ise nazarlık olarak kullanılmaktadır. Doğayla bütünleşik bir yaşam süren Yörük kültürünün yaşam alanlarında yaygın olan "çıtlık" (celtis australis) ağacından elde edilir.

Yörük yaşamında göçle, hayvan sürüleri mevsim ve koşullara bağlı olarak, bir otlak alanından diğerine dolaştırılır. Sürülerin beslenmesi ve mevsimin tamamlanması göçün zamanını ve süresini belirleyen unsurlardır (Bates 2009:193-222). Hayvancılığa bağlı yaşam biçimi Türkiye'deki göçerlik tiplerini anlamamıza ve göçer yaşamla coğrafya arasındaki ilişkilere önemli katkılar sunar (Horzumlu 2014:13)**.** Bu yaşam biçiminde bitki ve ağaçların kullanımı sınırsız denebilecek niteliktedir. Bu kullanımlar bazen araç gereç, boyar madde, bazen yiyecek, zaman zaman da tedavi maksatlıdır.



Şekil 1 Nazara Karşı Kullanılan Deniz Kabuğuk Örneği

Dikenli bir çalı olarak nitelendirilen bu ağacın dallarından elde edilmektedir. İnanışa göre güneş doğmadan dallar kesilir ve kesilen dallar elde şekillendirilir. Objenin ucuna küçük delikler açılır, tek olarak ya da gök boncukla yan yana dizilerek nazarlık olarak kullanılır.

Bu obje bir ipin ucuna takılarak korunması dilenen kişi, hayvan ve mekana takılmaktadır. Özellikle çocukların omuzlarına asılır. Hayvanlara da ve eskiden

özellikle develerin boyunlarına asıldığı belirtilmiştir. Ayrıca çobanların kullandığı el aletlerinin malzemesi olarak da kullanımı görülmektedir (Artun 2014:362). Zaman içinde yaygın olarak yerini nazar boncuğuna bıraksa da Yörüklük yaşamını deneyimlemiş kişiler halen söz etmekte ve kullanımına devam etmektedir. Bu uygulamanın halen Sarıkeçili Yörükler arasındaki kullanımına dair Horzumlu'nun saha çalışmasında bahsettiği üzere; bebek başta olmak üzere, çadırda, çuval kenarlarında, kaymak makinasının üzerinde, motorsiklet veya traktörde hatta süt bidonunda bile çaltı ağacından küçük tahta parçaları görülebildiği belirtilmektedir (2014:214). Çaltı boncuğun nasıl, kimler tarafından hazırlandığı ve takıldığıyla ilgili olarak; bunun çoban işi olarak adlandırıldığı belirtilmektedir. Bir ticari amaç güdülmeden nesilden nesile öğrenilerek yapılıp dağıtıldığı belirtilmiştir. Bu uygulama için "çaltıyı ufacık ufacık bıçakla erkekler ederdi, dizerdi, biz de dakarıdık çocuklara" belirtmektedir şeklinde (Elif Çoban,83, 05.07.2016).




Şekil 2. Nazara Karşı Kullanılan Çaltı Boncuk Örneği1
Şekil 3. Nazara Karşı Kullanılan Çaltı Boncuk Örneği2




Şekil 4. Nazara Karşı Kullanılan Çaltı Boncuğu Örneği3
Şekil 5. Nazara Karşı Kullanılan Çaltı Boncuğu Örneği4




Şekil 6.Nazara Karşı Kullanılan Çaltı Boncuk Örneği5
Şekil 7.Nazara Karşı Kullanılan Çaltı Boncuk Örneği6

**SONUÇ**

Bu çalışma ile İzmir, Torbalı ilçesi Ahmetli Köyü'nde yapılan saha çalışmasında "çaltı boncuk"tan yola çıkılarak uygulanışındaki kültürün getirdiği özelliklerden bahsedilmiştir. Yörük/Türkmen kültürünün hayvancılık merkezli göçer yaşamında sembolize ettiği koruma kollama beklentisinin çaltı boncuk üzerinden uygulanışına değinilmiştir.

Hedeflenen, her kültürün geçmişten getirdiği bir birikimle şekillendirdiği kültüre özgülüğü, topluluklar arası kıyaslamalarla benzerlik ve farklılıkları ortaya koymaktır. Bu özelliklerin belirleyicisi olan toplumsal yapı, din, inanışlar, coğrafya vb. önemli etkenlerdir. Bir topluluğun ve üyesi olan bireylerin her türden refleksleri topluluğu tanımlamakta bir yöntem olarak ele alınabilmektedir.

İnsan varoluşunda (din, siyaset, ekonomi, bilim, aile, eğitim) tüm alanlarında merkezi bir rol üstlenenen, toplumsal etkinlik biçimleri bulunmaktadır (Wulf 2004:231). Ritüeller, toplumların yaşamı, yerleri, zamanları, koşulları ve aşamaları arasındaki geçişlerinin düzenlemesine yardımcı olan tören, kutlama ve ayinsel davranış gibi merkezi etkinliklerdendir (Grimes 1990:178). Bunlar rastgele değildir. Aksine örgütlü ve sıkı sıkıya yapılandırılmıştır. Herkesin katılacağı tarzdadır ve topluca örgütlenilebilmektedir (Bates 2009:453). Ortak çıkarları yüzeye çıkarır. Farklılıkların üstesinden gelme, düzen yaratma ya da tam tersi potansiyel şiddeti kanalize etme gibi etkileri ortaya çıkarmaktadır. Bedensel/maddi iç ve dış dünya yaratmada etkili olabilmektedir (Grimes 1990:182).

Bu uygulamadaki çaltı boncuk taşınması, çalı ya da dikenin doğadaki savunma refleksinin sembolize edilerek, koruyuculuk görevinin bir obje üzerinden görüntüsü şeklinde yorumlanabilir. Yaşama dair tüm geçiş süreçlerindeki engelleyici etkilere maruz kalıp geçişi tamamlayamama kaygısı ve giderme çabası yatmaktadır. Tüm bu kozmolojik uygulamaların altında, varlığın doğanın mucizesi olan "ölümü ve yeniden doğuşu" (birth and re-birth) temsil ettiği düşünülebilir. Yani varlık biçimindeki değişimin farkındalığı ve bunun korunması içgüdüsü yer almaktadır.

## KAYNAKÇA


Acıpayamlı O. (1962). "Anadolu'da Nazarla İlgili Bazı Adet Ve İnanmalar"*, Ankara Üniversitesi Dil Ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi,* C.Xx, S.1-2, S.2.

Artun, E. (2014). *Türk Halkbilimi,* Karahan Kitabevi, Ankara.

Bates, G. D. (1980). *Yoruk Settlement in Southeast Turkey,* New York: A.J.F. Bergin Publishers Book.

Boratav, P. N. (2012). *Türk Mitolojisi,* Çev: Recep Özbay, BilgeSu Yayıncılık, Ankara

*Candan, E., (2008), Türklerin Kültür Kökenleri, Sınırötesi Yayınları, İstanbul*

*Çıblak, N., (2004), Halk Kültüründe Nazar, Nazarlık İnancı ve Bunlara Bağlı Uygulamalar, Türklük Bilimi Araştırmaları (TÜBAR), S.15, ss.103-125.*

Daugherty, P. S. (1997). *Body, Mind, And Metaphor: The Worldview Of Yörük Women of the Central Taurus Mountains of Turkey,* University of Pennsylvania.

Delaney, C. (1998), "The Rise and Demise of Village Life in Turkey." *Bilanço: Türkiye 'de Cumhuriyet 'in 75 Yılına Toplu Bakış Uluslarası Kongresi, II. Cilt: Ekonomi- Toplum-Çevre.* Ankara: ODTÜ. s:191-198.

Eroğlu, E. (2008). *Prizren Türk Halk Kültüründe Geçiş Dönemleri (Doğum-Evlenme-Ölüm),* Basılmamış Doktora Tezi Sakarya Üniversitesi.

Eröz, M. (1977). *Türk Kültürü Araştırmaları,* İstanbul, Kutluğ Yayınları.

Grimes, R. L. (1990). *Ritual Criticism Case Studies in Its Practice Essays on Its Theory,* University of South Carolina Press.174-190

Horzumlu, T, Hilal, A. (2014). *Konup-Göçmek, Yerleşmek ve Yaşamak: Sarikeçili'lerde Mekân ve Anlatı,* Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.

Ögel, B. (2010) *Türk Mitolojisi.* Türk Tarih Kurumu Yayınları, c.II, Ankara, 528-589.

Örnek S. V. (1995). *Türk Halk Bilimi.* Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara. s.169-171

Wulf, C. (2004). *Tarihsel Kültürel Antropoloji,* Dipnot Yayınları, İstanbul


## KAYNAK KİŞİLER

(Elif Çoban, Ahmetli Köyü, 83, 27.01.2016).

(Emine Karaaslan, Ahmetli Köyü, 56, 08.10.2016)

(Emine Bakır, Ahmetli Köyü, 86, 23.01.2016)

# TÜRK İSLAM KÜLTÜRÜNDE TESBİH'İN KULLANIMI

## (USE OF ROSARY IN TURKISH ISLAMIC CULTURE)

**Müjgan E. EROĞLU***

**ABSTRACT**

Rosary in many cultures and belief system has been a worship tool and also a material-spritual culture object which is of artistic value. Especially after the mixture of Turkish culture with Islamic culture, it has had an artistic meaning. Among the rosaries which are also used as a jewelry in Turkish culture, those made from gemstones are the preference of young generation.

Although rosary has a sacred and esteemed place in Islamic culture, about its history we have less knowledge than its history in conceptual meaning. In this study, the place and importance of rosary which is a tool of mentioning God has been researched.

### GİRİŞ

*"İlk çağlardan günümüze kadar insan ve eşya arasındaki bağ incelenmiş, insanın dış dünya ile ilişkilerinin herhangi bir yerinde değişik işlevleriyle karışımıza çıktığı görülmüştür. Primitiv toplumlardan, kentleşen toplumlara geçiş sürecinde bir takım ihtiyaçlar doğrultusunda yaratılan kullanım nesneleri bize, uygarlıklar, toplumlar ve bireyler hakkında yaşamsal ipuçları sunmaktadır."*(Demirtaş Dikmen;2016,106106)

İslami anlayışta tesbih, sayı saymak için kullandığımız nesnenin adı olmayıp, "'*Sübhanallah' kelimesini söyleyerek Allah'a ta'zim etme*"( Devellioğlu, 1984:1308), yani Allah'ı ululama, büyük sayma, O'na saygı gösterme ve ikramda bulunma anlamına gelir. Genel bir görüş olarak, Allah'ın isimlerini anma veya Allah'ı ululama, O'nu her türlü ayıptan ve kusurdan tenzih etme anlamı taşıyan, özetle bir zikir ibadeti şeklinde yapılan tesbih etme ibadetinin adı, zamanla bu ibadeti taneleriyle saydığımız aracın da adı olmuştur.

"*İslam bilginlerinden edinilmiş bilgilere dayandırılan açıklamalara göre tesbih kelimesi, Arapça "sebh" (suda yüzme) kelimesinden gelmektedir*" (Nuhoğlu, 1995: 9). "*Başka bir kaynağa göre de tesbih kelimesinin, Sanskrit dilindeki "tsepa" (dua) ve "tsepian" (tesbih) kelimelerinin Arapça'ya girmesi yoluyla gelişmiş olabileceği belirtilmektedir*" ( Gürsoy, 2006:12).

Bir ibadet aracı olarak tesbihin İslamiyet'te ilk ne zaman kullanılmaya başlandığı konusu bazı kaynaklara göre belirsizdir, bazı kaynaklara göreyse İslamiyet'in başlangıcına kadar götürülebilir: "*Tesbihin ilk olarak ne zaman kullanıldığı kesin olarak bilinmemektedir. Ancak, bugünkü biçimiyle olmasa da, tesbih sözlerini şaşırmadan saymak için bir aletin kullanılması, İslamiyet'in ilk yıllarına götürülebilir. Kum taneleri, parmak, taş, hurma çekirdeği, üzerine düğüm atılmış ip kullanmak gibi. Bu konuda hadisler yol göstericidir. İslamiyet'in ilk yıllarında insanlar iki ufak keseden birine çakıl taşları doldurur, bunları birer birer*

* Öğr.Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir Meslek Yüksekokulu, İzmir.

*doludan boşa aktararak tesbih ihtiyacını gidermeye çalışırlarmış. Nihayet bunun güç olduğu anlaşılınca taşları delip ipe dizmek akıl edilmiş, böylelikle tesbih bugünkü halini bulmuştur.*"(Özen, 1984: 41) *"Şüphesiz alet olarak taşıdığımız tesbihin tarihi ile zikir anlamındaki kastettiğimiz tesbihin tarihi bir değildir. Ama kesin olan Kuran-ı Kerim ile birlikte zikir anlamındaki tesbihin insanlara emrolunduğu. Bunu Kuran-ı Kerim'deki çeşitli ayetlerde buluruz*"( Nuhoğlu, 1995: 11, 12).

Müslüman tesbihleri, genelde 33 ve 99 taneden oluşur. İbadet amacıyla en yaygın kullanılanı, Allah'ın 99 güzel ismini (Esma-i Hüsna) simgelediği için "subha" da denen 99'luk tesbihtir. 33'lük tesbihlerin ibadet dışında kullanımı daha yaygın olsa da, ibadet amaçlı olarak da kullanılabilmektedirler: " *Otuzüçlük tesbihler, Buhari'nin Ebu Hureyre'den aktardığı hadise göre, Hz. Muhammed'in şu öğüdü üzerine yapılmıştır: ' Her namazın ardından, her birinden otuz üçer kez olmak üzere Sübhanallah, Elhamdülillah ve Allahüekber deyiniz*"( Hakgüden,1998: 141).



**Resim 1:** Ruhi Açıkgöz tarafından mors dişinden yapılmış 7,5×9,5 mm 99'luk tesbih. (https://zakiran.wordpress.com/,Eylül-2017)

" *500'lük, 999'luk, 1000'lik ve 5000'lik tekke ve şeyh tespihleri varsa da bu tespihler şeyh efendinin dini törenlerde kullanması için yapılmıştır. Bunlardan bazıları sandukaların üzerinde yer alır. Cenaze törenlerinden sonra ise üç bin kez 'la ilahe illallah' (Allah'tan başka tapacak yoktur) tekrarlayabilmek için bin taneli tespihler yapılmıştır. 99'luk tespihle zikir ve ibadetlerde Allah'ın büyüklüğünü gösteren sıfatlar tekrar edilerek, bilerek ya da bilmeyerek işlenmiş olan günahların affı istenir* "( Nuhoğlu, 1995: 17).

"*Suriyeli Aleviler 40'lık tespih kullanırlar: Kırk erenler için kırk taneli tespih. Bektaşi tespihlerinde ise biri imamenin dibinde, diğerleri duraklarda olmak üzere, tespihin renginden farklı dört ayrı renk boncuk bulunur: Kırmızı boncuk Hz. Ali'yi, beyazı Hz. Fatma'yı, sarısı Hz. Hasan'ı, yeşili ise Hz. Hüseyin'i temsil eder*"(Gürsoy, 2006:34).

"*Şiiler ise tesbihlerini 34 daneli ve Kerbela toprağından yaparlardı* "(Nuhoğlu, 1995: 17).

## TÜRKLERDE TESBİH VE TESBİHCİLİK

Türk kültürü 7. yüzyılın ortalarında başlayan Türk-Arap ilişkileri sayesinde, İslamiyet'le tanıştıktan sonra Türk-İslam kültürü dönemine girilmiştir. "*Türkler İslam dünyasına girmelerinden kısa bir süre sonra peş peşe Müslüman-Türk devletleri kurmaya başladılar ve önce Selçuklular, daha sonra da Osmanlılar olarak İslam*

*dünyasının önderliğini ele geçirdiler*" (Büyük Larousse Sözlük, 1986:11883). Eldeki bilgilere göre Türkler 'de tesbih ve tesbihçilik sanatından en erken 16. yüzyılın sonlarına doğru söz edilebilmektedir.

Türklerin geliştirdiği dini yönü ağırlıklı sanatlardan en önemlilerinden biri tesbihçiliktir. "*Osmanlı Türklerinde tesbihçilik sanatının tarihini 17. yüzyıldan itibaren izlemek mümkün olmaktadır. Bu sanat, 17 ve 18'inci yüzyıllarda gelişerek sürmüş, 19'uncu yüzyılda doruk noktasına ulaşmıştır. Türk erkeğinin yüzyıllardır vazgeçemediği aksesuarlarından biri olan tesbih bugün artık ince işçiliği, pahalı malzemelerden yapılmasıyla koleksiyoncuların gözdesi olmaya başlamıştır. Hiç tereddüt etmeden ve öğünerek söyleyebiliriz ki İslam dünyasının en güzel tesbihleri İstanbul'da yapılmıştır ve günümüzde de bu sanat gelişerek yapılmaya devam etmektedir. Buradan imparatorluğun her tarafına ve özellikle, her yıl Hac mevsiminde hicaz bölgesine büyük miktarda tesbih gönderilmiştir. İslam dünyasında hemen her yerde, örneğin Semerkant, Buhara ve İran'da da tesbih işçiliği gelişmişse de bunlar daha çok, kullandıkları maddeler yönünden ün yapmıştır" (*Gorbon, 1980:c.7:1). Türk-İslam kültüründe bazı tesbihlerin birer sanat eseri sayılabilecek nitelikte ince bir zevkle üretilmiş olması, tesbihin eskiden beri bir ziynet eşyası bir mücevher olarak kabul edilmesinden ileri gelmektedir.

"*Tesbihler sanatlarıyla büyük bir saygınlık ve ün kazanmış olan ustalarına nisbetle anılırdı. Ustalar çoğu kere imâmenin alt kısmına imzalarını atarlardı. II. Mahmud'un Mevlânâkapılı Mahmud Usta'nın evine kadar gidip kürevî tesbih çektirdiği söylenir. Yine Horoz Sâlih Usta'nın yıl boyunca hazırladığı tesbihleri arefe günü bir torbaya koyup sultana götürdüğü ve karşılığında aldığı bir torba altınla yıllık geçimini sağladığı rivayet edilir*" (Gürsoy,2006:123).



**Resim 1:** 19. Yüzyıl saray ressamlarından Konstantin Kapıdağlı'nın 1803 tarihli portresinde, Sultan III. Selim sade bir günlük kıyafetle tesbih çekip dinlenirken gösterilmiştir. Sultan'ın elinde tuttuğu inci tesbihin imamesi ve duraklarındaki altın zincir püsküllere zümrüt boncuklar takılmıştır. Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul (Türe,2014:145).

"*Cumhuriyet döneminin başlarından elektrikli torna dönemine kadar Horoz lakaplı Hasan Usta, Halil Usta, Tophaneli İsmet, Arap ve Sarı Nûri ustalar, Edirnekapılı Galip Usta, Tosunum Halil, Akgerdan Mehmed Efendi, Kehribarcı*

*Muhiddin en tanınmış tesbih ustaları idi. Bazı ustalar yaptıkları tesbihin maddesine göre sedefçi, kehribarcı, fildişici gibi lakaplarla anılırdı. İstanbul'da Uzunçarşı, Mercan Yokuşu gibi tesbihçilerin yoğun olduğu semtler vardı. Eskiden tesbihçi esnafının sayısının çokluğu konusunda bir olay anlatılır. Rivayete göre 1617 yılında Sultan Ahmed Camii'nin ibadete açılışında I. Ahmed yaptırdığı caminin kaç kişi alacağını merak edip ilk cuma namazına gelen cemaatin tamamına camiye giriş ve çıkışlarında birer öd ağacı tesbih verilmesini istemiş, her iki seferde de seksen altışar bin tesbih dağıtıldığı görülmüştür*" (Sarıcı, 2008:93); bu da çok sayıda ustanın bulunmasını gerektirir. "*XIX. yüzyılın sonlarında Kapalı Çarşı yöresinde (Uzun Çarşı, Sahaflar) 300'den fazla tesbih tezgâhı çalışırdı*"(Gorbon, Gürsoy, 1980:2, 2006:118). Buradan Türk tesbiçiliğinin, özellikle Osmanlı dönemi İstanbul'unun önemli bir tesbihçilik merkezi olduğu anlaşılmaktadır.

On dokuzuncu yüzyılda doruk noktasında olan Türk tesbih sanatının, yirminci yüzyıla gelindiğinde unutulma dönemine girmiş olduğu görülür. "*Cumhuriyetin ilanından ve özellikle tekkelerin kapatılmasından sonra 1970'lere kadar tesbih uzun bir unutulma dönemi geçirmiştir. Bu süre içinde camilerden başka yerde görülmez olmuştur. Özellikle Özal dönemi ile birlikte tesbih merakı giderek artmıştır. Bugün Kapalıçarşı civarında satılan ve değerli maden adı taşıyan çoğu tesbih sentetiktir. Bugün ülkemizde harcı-âlem (her keseye uygun) tesbih piyasası İranlılar'ın eline geçmiştir. Arap ülkeleri pazarları ise Güney Kore ve İtalyanlar tarafından paylaşılmıştır*"(Gürsoy, 2006:117,118).

Günümüzde başta İstanbul olmak üzere, Eskişehir, Erzurum, Konya, Ankara, Bursa gibi birçok şehrimizde tesbihciliğin geleneksel bir Türk el sanatı olarak sürdürülmeye çalışıldığı, ticaretinin ise daha çok bahsi geçen şehirlerimiz olmak üzere, hediyelik eşya mağazalarında, bitpazarlarında, müzayedelerde, cami avlularında, kuyum mağazalarında, kahvehaneler gibi erkeklerin daha yoğunlukta oldukları mekânlarda yapılmaktadır. Türkiye'de tesbihçiliği bir kültür mirası olarak görebilen, sayıları geçmişte olduğundan çok daha az olan günümüz tesbih ustaları ve koleksiyoncuları sayesinde ayakta durmaktadır. "*Özellikle 1950-1980 döneminde Türk tesbih piyasasında yaşanan durgunluğun, dönemin tesbih koleksiyoncuları tarafından tesbih ustalarının üretimlerinin finanse edilerek aşıldığı, konuyla ilgili kaynaklardan edinilmektedir*" (Gürsoy, 2006:125).

**Tesbih'in Bölümleri ve Üretiminde Kullanılan Malzemeler**

"*Tam bir tesbih taneler, imâme, nişane (durak), pul, tepelik, püskül veya kamçı gibi bölümlerden meydana gelir. Parçaların şekil ve tezyinat itibariyle birbirine uyumlu ve bir bütün halinde olması gerekir. Eskiden taneler "çıkrık-kemâne" denilen el tornalarında yapılırdı. Tane taslağı çıkrığa takılan ve kemâne ile ileri geri döndürülen matkapla delinir, sonra deliğin bir tarafı "çarkûşe" adlı konik matkapla genişletilir ve ardından taslak malafaya takılarak önce arda, peşinden rende denilen kalemlerle şekillendirilip kaol ile cilâlanırdı. Tesbih ustaları 1965'ten sonra elektrikli torna kullanmaya yönelmiş*"(http://www.islamansiklopedisi.info). Günümüz ustaları gelişen teknolji ile zaman tasarrufu, kullanım rahatlıkları gibi sebeplerden dolayı üretimlerini elektirikli ve bilgisayar destekli torna tezgâhlarında yapmaktadırlar.

*"Tesbih yapılan maddeler genelde mineraller, değerli madenler, hayvanlardan elde edilen kabuk, kemik, boynuz türleri ve dişler; denizden çıkarılan inci, mercan ve sedef; bazı fosiller; sert veya kokulu ağaçlar; bir kısım bitkilerin*

*çekirdekleri ve son zamanlarda ortaya çıkan sentetik maddeler şeklinde ele alınabilir. Minareller otuzüçlük bir tesbihin her tanesi farklı bir türden yapılacak kadar çeşitlidir. Değişik renklerde akik, jasper, ametist, malakit, hematit, oniks, unakit, azurit, kuvars, ayn-i hir, kaplan gözü, fîrûze (turkuaz), lapis, necef, yeşim, yakut, zebercet, zümrüt ve Afganistan'da çıktığı yere nisbetle şahmaksut denilen (Şah Maksûd) şeffaf serpartin bunların başlıcalarıdır. Amber, bağa, balık dişleri, şîr-i mâhî (deniz aslanı, mors) dişi, fildişi, zergerdandan (gergedan boynuzu) elde edilen maddeler de tesbih yapımında kullanılır. Tesbih yapılan çok sayıda ağaç türü vardır, bunlardan bazıları şunlardır: Assamela (afrormasia [pericopsis elata]), abanoz, anjan, ardıç, demirhindi, fıstık, gül ağacı, pelesenk, sakız, sandal, servi, tik, kokobolo, şimşir ve öd ağacı. Bir tür hindistan cevizinin kabuğundan elde edilen kuka tesbihler çok değerlidir. Ayrıca on yılda olgunlaşan ve dünyanın en büyük meyvesi kabul edilen, yine bir tür hindistan cevizinin zamanla taş sertliğinde katılaşmış sütü olan narçıl, kuruyunca sertleşen andız meyvesi, hurma ve zeytin çekirdekleri de tesbih yapımında kullanılır. Daha çok Baltık denizi etrafındaki ülkelerde toprak altından çıkarılan ve bir çam reçinesi fosili olan kehribar da tesbih imalinde yararlanılan en değerli maddelerdendir. Son zamanlarda katalin, bakalit ve fiber gibi sentetik maddelerden tesbih yapımı yaygınlaşmıştır"* (http://www.islamansiklopedisi.infoc.).

Günümüzde Erzurum'da Oltu taşından yapılan sade, altın veya gümüş kakmalı, Eskişehir'de lüle taşından oyma tezyinatlı tesbihler meşhurdur. Buralarda bu işle geçimini sağlayan çok sayıda esnaf vardır.

**SONUÇ**

Sonuç olarak denilebilir ki, görüldüğü birçok kültür ve inanç sisteminde olduğu gibi, İslam inancı ve bu inanç çevresinde gelişen İslam kültüründe de tesbihin öncelikli varlık nedeni ibadet amaçlı kullanımdır. Bu nedenledir ki, İslam inancını yaşayan, neredeyse tüm toplumların kültürlerinde, tesbih kendine saygın ve kutsi bir yer bulabilmektedir. İslam dininin kutsal kitabı olan Kuran-ı Kerim'deki ayetlerin ve Hz. Muhammed'den nakledilen bazı hadislerin, kavramsal anlamdaki tesbihle ilgili olması, zaman içinde bir maddi kültür objesi olan tesbihin de, İslam kültürünü yaşayan birçok toplumca, özellikle Türk-İslam toplumunca benimsenip sevilmesinin, gündelik hayatta kullanılmasının mantıklı bir açıklaması haline gelmektedir.

Türk tesbihçiliğinin geleneksel bir kültür mirası olarak yeni kuşaklara aktarılması amacıyla, gerek devlet eliyle gerekse özel kişi ve kuruluşlarca çeşitli girişimlerde bulunulduğu bir gerçektir. Bunlar arasında resmi ve özel müzelerde, sergi salonlarında yapılan süreli veya daimi sergi etkinlikleri, kültürel tanıtım amacıyla basılan kitap, katalog ve dergiler gibi yazılı ve görsel çalışmaların hazırlanması sayılabilir. Ancak bu durum tek başına, bu zanaatın yaşatılması için yeterli olmayabilir.

Günümüz tesbih ustalarının devlet desteği ile müzeler için koleksiyonlar hazırlamaları ve bu üretim aşamalarının fotoğraflanarak bir katolog oluşturulması, Türk Kültürü ile ilgili, yurtiçi ve yurtdışında yapılan kongrelere, sanat etkinliklerine onur konuğu olarak katılmaları deneyim ve tecrübelerini paylaşmaları sağlanabilir.

**Kaynakça**

**-** ESİNER ÖZEN, Mine**, "Tesbih",** Sanat Dünyamız Dergisi**,** yıl:10, sayı:31, Yapı ve Kredi Bankası Yayınları, İstanbul, 1984.
- GÜRSOY, Deniz, "**Tespih, Parmak Uçlarındaki Huzur",** Oğlak Yayınları, İstanbul, 2006
-GORBON, Bedii, "**Türk Tesbihcilik Sanatı**", Türkiyemiz Dergisi, yıl:11, sayı:31, Haziran, 1980.
**-** HAKGÜDEN, Mesut, **"Tesbih",** P Kültür-Sanat-Antika Dergisi (sayı:9 "Yolculuk ve Sanat")**,** İstanbul, 1998
**-** MURAT NUHOĞLU, Mualla, "**Türk-İslam Kültüründe Tesbih ve Tesbih Sanatı"**, Kevser Kitapevi, Ankara, 1995
- DEMİRTAŞ DİKMEN, Pelin, "**Şaman Ritüellerında Kullanılan Aksesuarlar**" Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Göç II. Uluslararası Sanat ve Tasarım Kongresi, Sempozyum Kitabı (CD) Sayfa: 106106 19/10/2016
- SARICI, Necip, "**Duâ Tâneleri Tesbih**", İstanbul, 2008 ISBN 10: 9944626090
-TÜRE, Altan, "**Dünya Kuyumculuk Tarihi 3 İslam Dünyasında Takılar Ve Kuyumculuk**", Ankara Gazi Rotary Kulübü Ankara, 2014
-Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, Gelişim Yayınları, İstanbul, 1986, c.19
-http://www.islamansiklopedisi.info/dia/pdf/c40/c400312.pdf. Erişim: Ağustos 2017

# ANTİK ANADOLU TEKSTİLİNDE İNSAN FİGÜRÜNÜN SEMBOLİK KULLANIMI

# (SYMBOLIC USE OF HUMAN FIGURE IN ANCIENT ANATOLIAN TEXTILE)

**Canan ERDÖNMEZ***

**SUMMARY**

In Ancient Anatolia, human was spiritually and physically very significant in terms of rituals and belief systems. With his life philosophy and body, human was appreciated as a whole and became an important component of Anatolian symbolism during this period.

In ancient period and post, motifs were derived from symbols because of communication necessities and became bridges to express inexpressible. We get information on the beliefs of Anatolian people from the remains of Neolithic period. Three main subject were practiced with reliefs and paintings on the walls of temples in Çatalhöyük: Birth, life, death. In Neolithic period, the man who became sedentary and laid the basis of today's life also left works behind that reflect religious beliefs of human beings. Human figure in Ancient period is seen in two ways: The first one is as a whole and the second one is the use of particular parts of the body. In both ways, human was represented by being portrayed in accordance with rituals.

When they are analysed, it is seen that ancient period Anatolian textiles form a colourful and fantastic whole. Apart from being functional and decorative, the textiles also served in belief systems and rituals. Figures on ancient period textiles had a systematics, too. Especially, the human figures on these textiles were a narrative language. Experiences, fears, happiness and the emotions of feeling close to Gods were expressed in these narrations. With the effectiveness of narration, human figure has been in every area of textile (*weavings, hems, laceworks, embroideries and appliques*). This research aims to determine and compile the areas and forms of utilisation of human figure in ancient period for them to be a source.

## GİRİŞ

Sembol, anlatmak istediği fikri kısa, en kesin ve en belirgin şekilde ifade eden işarettir. Sembol, işaret (im) ile imgenin gizli güçlerini bir araya getiren ve iletişim kurmayı hedefleyen grafik şekillerdir. İlk bakışta bir takım şekil oyunları gibi görünen semboller araştırıldığında çok derin anlamlara sahip oldukları görülür. Bu güne kadar mitolojilerin sembollerle ilişkisi tam olarak çözümlenebilmiş değildir, mitolojiler de sembollerle aynı özellikleri göstermiş ve dünyanın hemen hemen her yerinde hep aynı şekil ve mantık düzeni içinde kurgulanmıştır. Diller başka olsa da kullanılan semboller ortak olduğundan söz konusu çizgiler evrensel bir boyuta sahip olmasından kaynaklanır (Ateş, 1996, s.15). Her çağda, doğum, yaşam ve

*Öğretim Görevlisi, DEÜ, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, Aksesuar Tasarımı ASD, İzmir.

ölüm düşünceleri insanın beyninde sürekli çağrışım içinde olmuştur, doğurgan insan kutsanmış, semboliklerde, doğum-yaşam-ölüm fikirleri çerçevesinde çeşitlenmiştir. Doğum sürecinde ölüm, ölüm olgusunda da yeniden doğum düşüncesi hep var olmuştur. İnsan doğumu, ölümü ve doğum ile ölüm arasındaki uzun ve zorluklarla dolu büyüme sürecindeki korkularını somut ifadelerle koruma altına alabileceğine inanmıştır. Bu noktada doğadan aldığı feyz ile sembolleri yaratmış, sembollere yükledikleri güçlere sığınmıştır.

Her çağda ve her kültürde sembollerin güçlerini doğa belirlemiştir. Sembollerin anlamları oluştukları zaman, mekân ve kültürel kompozisyonlarla şekillenmiştir (Ateş, 1996, s.118). Kültüre bağımlı doğan ve gene ona bağımlı olarak gelişen ve yok olan semboller toplumsal evrimlerin göstergeleri olmuşlardır. Başka bir deyişle her sembol belli sosyokültürel yapının yansıması olarak doğmuş ve zamanla bu yapının değişmesi sonucu içerik ve anlamlarını değiştirmiş ya da yitirmişler, ancak her şeye rağmen toplumların belleklerinde şu veya bu şekilde gerek dini ritüellerinde kullanılarak, gerekse sanatsal süslemelerinde kullanılarak varlıklarını sürdürmüştür. Birçok farklı kültür, kendi aralarında geliştirdikleri fikir ve kuralları simgelerle ifade etmiştir. Bu ifade şekli, yani sembolizm özellikle Anadolu coğrafyasında çok çeşitli ve zengindir.

**Antik Anadolu'da İnsan Figürünün Önemi;** Eldeki veriler değerlendirildiğinde ilkel sembolizmde çok yönlü bir ifade türü kullanılmış olduğu anlaşılmaktadır. Dünya ve evrendeki her şeyi, her nesneyi dişil ve eril, negatif ve pozitif prensiplere bağlamışlar ve bu düşünüş tarzlarını sembolik kurgularına yansıtmışlardır. (Ateş, 1996, s.20) Örneğin, erken Anadolu uygarlıkları halkları, kadını, doğurma yetisi nedeniyle tanrıçalaştırmış ve kadını üreme organıyla simgeleştirerek çağlar boyun "üçgen" biçimi ile ifade etmiştir. Sivri ucu aşağıya bakan üçgen kadını simgelerken, sivri ucu yukarıya bakan üçgen ise erkeği simgelemiştir. Hepsi, bereket ve çoğalma sembolü olarak görülmüş, her kültür çeşitli adlarla kendi dilinde isimlendirmiştir. Antik Anadolu'da ritüeller ve inanç sistemleri kapsamında insan ruhen ve madden çok önemli olmuştur. İnsan; yaşam felsefesi ve bedeni ile bir bütün olarak değerlendirilmiş, bu süreç doğrultusunda Anadolu sembolizminin önemli unsuru olmuştur. Anadolu'da; insanların doğumlarından itibaren bilinçaltı bir etki ile hep ana rahmine dönme arzusu, insan figürünün evrensel boyutlara taşınmasında öncü olmuştur.

Antik Anadolu'da inanç sistemlerinde; tanrıların doğuşu, özellikleri ve aralarındaki ilişkiler mitolojiyi meydana getirmiştir. Doğacılığın bir özelliği, tanrıların somutlaştırılması, gözle görülür simgeler olarak düşünülmesidir. Paleotik dönemde Tanrı soyuttu, ama beynin ancak soyuta sığdırabildiği bu kavramı somuta indirgeme ihtiyacı doğmuştu, böylece insan tanrıyı yaptığı üç boyutlu heykellerle ifade etmeyi öğrendi. Birinci somutlaştırma aşaması, *zoomorf* yani, tanrıların hayvan biçiminde düşünülmesidir. İkinci aşama, yarı insan-yarı hayvan biçiminde düşünülmesidir. Üçüncü asama, *antropomorf* yani, tanrıların erkek ya da kadın insan biçiminde düşünülmesidir. İlkel insan, hayvan betimlemelerinde çok gerçekçi olma çabalarını gösterirken, ana tanrıça figürleri ve heykelciklerinde daha simgecidirler. Bu da bize o dönemlerde bu kadın figürlerinin dinsel bir inançla bütünleştiğini gösteren öğelerdendir. Bunlar mağaraların duvarlarında, ritüellerde kullanıldığını sandığımız betimlerdir. Aynı zamanda daha sembolik nitelikte üçgenleri de bu mağaralarda görürüz; bunlar da kadının doğurganlığına gönderme yapan şematik figürlerdir (İndirkaş, 2006, s.2**).**

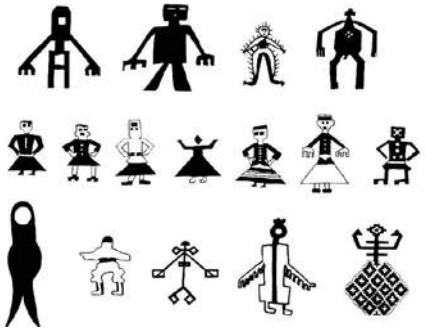
Anadolu insanının inançları hakkındaki ilk bilgileri neolitik dönem insanı vermektedir. Neolitik dönemde, yerleşik hayata geçen ve bugünkü yaşamın temelini atan insanoğlu dinsel inanışlarını da yansıtan eserlerini günümüze bırakmıştır. Neolitik Dönemi en iyi yansıtan merkez Çatalhöyük'tür. Orta Anadolu'da, M.Ö.7000 yılın sonlarından M.Ö.6000 yılın ortalarına kadar geçen zaman içinde, insanın kültürel ve düşünsel gelişimi izlenir. Çatalhöyük'te bu güne kadar yapılan kazılarda, değişik kültür katlarına yayılmış 40 tapınak açığa çıkarılmıştır. Bu tapınakların süslemelerini oluşturan duvar resimleri ve kabartmalar tıpkı üst Paleotik Dönem insanının mağaralarının kaya duvarlarındaki kabartma ve resimlere benzemektedir. Çatalhöyük'ün tapınaklarının duvarlarında yer alan kabartma ve resimlerde üç ana konu işlenmiştir: Doğum, yasam, ölüm… (Erbek, 2002, s.14).



Çatalhöyük duvar resimlerinden av sahnesi (Yelmen, 2005, s.21).

## ANADOLU TEKSTİLİNDE İNSAN FİGÜRÜNÜN KULLANIMI

Antik dönem ve sonrasında motifler bir iletişim gereksinimi olarak sembollerden türemiş ve anlatılamayanları aktarmada bir köprü olmuştur. Kapsamlarında gizemli mitler bulundururlar ve mistik dünyanın ürünleridir. Bu yüzden sembollerin kullanımlarını sadece süsleme amacıyla sınırlı tutamayız, anlamlarının ardındaki gücü görsel gücünden daha baskındır. Motifler, insanın yaşadığı ortam ve koşullarla paralel, kültürel ve düşünsel gelişimlerini okuyabildiğimiz eserlerdir.



Çatal Höyükten Günümüze Anadolu'da kullanılan insan motiflerinden örnekler

Anadolu antik dönem tekstillerine baktığımızda renkli ve fantastik bir bütün oluşturduğunu görmekteyiz. Tekstiller işlevsel ve dekoratif oluşlarının yanı sıra

inanç sistemlerine ve ritüellere de hizmet etmektedirler. Anadolu sembolizminde kullanılan tüm figürlerin yanında insan figürü ve özelikle kadın, doğurganlığı nedeni ile birçok eşyada kullanıldığı gibi tekstillerde sıkça kullanılmıştır. Antik dönem tekstilleri üzerlerinde barındırdıkları figürlerde bir sistematiğe sahiptirler. Özellikle tekstiller üzerindeki insan figürleri bir anlatım dili olarak karşımıza çıkmaktadır. Anlatımlarda yaşanan olaylar, korkular, sevinçler ve tanrılara yaklaşma duyguları aktarılmaktadır. Bu anlamda insan motifi M.Ö. 600.000 yıl önce mağara duvarlarından başlayarak günümüze kadar her fırsatta çizilmiş, dokunmuş ve resmedilmiştir. Halı üzerindeki en eski insan figürü pazırık halısında gözlenir.



İpekli kumaş parçası, turfan civarında Astana Mezarlığında bulunmuştur.



Hun dönemi keçe üzerine işlenmiş insan figürü Noin Ula

(Türk Dünyası Kültür Atlası 1997, s.220, 222).





Pazırık Kurganındaki kazılarda bulunan Pazırık halısındaki insan motifi

(Yelmen, 2005, s.155).

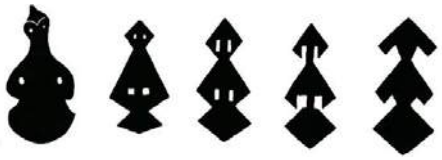
Antik dönemden günümüze Anadolu tekstillerinde kullanılan insan içerikli desenleri aşağıdaki şekliyle özetleyebiliriz.

İnsan, Anadolu'da ölüm doğum döngülü törenlerin ruhun beden değiştirmesi gibi inançların Şaman kültürünün bir devamı olduğu bilinmektedir. Anadolu motiflerinde sık sık rastlanan insan figürü daha çok erkek ve kız çocuğu olarak betimlenmiştir (Erbek, 2002).



**Ana tanrıça**, kadına yüklenen mitolojik bir düşünce olarak tüm ilkçağ boyunca varlığını sürdürmüştür ve hatta bu kült öylesine güçlüdür ki, anaerkil yaşamın terk edilip tek eşliliğe geçildiği çağlarda bile kadın imajı, doğurgan ruhu içinde taşıdığı gerekçesiyle uzun süre tarih sahnesinde kutsanmıştır. Anadolu'nun

değişik yörelerinde de doğum teması tanrıça kültünün merkezinde yer almış ve doğurganlığın merkezi rahim de bu sembolizmin odak noktasını oluşturmuştur (Timur Bragner, 1990, s.7-10).



**Elibelinde motifi,** dişiliğin simgesidir. Sadece analık ve doğurganlığı değil, aynı zamanda uğur, bereket, kısmet, mutluluk ve neşeyi sembolize eder. Anadolu kilim ve halı dokuma tekniklerinde karşımıza çıkan "elibelinde motifi" Ana Tanrıça heykelcikleriyle benzer formdadır. Dokumalardaki tüm motifler kadının kültürel birikiminin bir yansımasıdır. Bugünkü dokumalarda kullanılan, ana tanrıça kültünün devamı niteliğindeki elibelinde motifi, ana tanrıça ile ilgili inancın kültürel miras olarak günümüze değin geldiği gerçeğini ortaya koymaktadır (Erbek, 2002, s.12).



**El, Parmaklar ve Beş Sayısı,** insanın ilk kullandığı araç bizzat kendi eli olup elin en eski betimlemelerinden biri de Anadolu neolitik yerleşim birimi Çatalhöyük'tedir. Yaratıcı gücün sembolü olan "El" insanı hayvandan ayıran en onemli organdır Sabanı tutan, doğuma yardım eden gene eldir. Elin parmaklarını ifade eden 5 sayısı, kötü gözü önlemede kullanılır. El ve parmaklar tehlikeli bakışa karşı koruma etkisi yaptığına inanıldığından, bunların temsillerinden de aynı etkinlik beklenir. El resimleri genellikle nazarlık olarak ta asılırlar (Erbek, 2002, s.12).



**Göz Motifi,** Sağ ve sol gözün birlikteliği güneş ve ayı temsil eder Nazar ve kötü göz diye adlandırdığımız zararlı ve öldürücü bakışların çıkış noktası insan gözüdür. Gözün verdiği zararların önlenmesinin en etkin çaresinin yine gözün kendisi olduğu kabul edilmektedir. En kuvvetli bakış bile gözle uzaklaştırılabilir inancıyla nazar ve kem göze karşı, göz koruyucu olarak kullanılmıştır (Ateş, 1996, s.156).



Anadolu'da İnsan motifleri bazen anlatılamayanlara tercüman olur, bazen hayalleri beklentileri dile getirmek için bir sahne, bazen de kişileri anmak yaşanılanları unutulmaz kılmak için bir arşiv olur.

**KAYNAKÇA**

ATEŞ, Mehmet "**Mitolojiler, Semboller ve Halılar**", Symbol Yayıncılık, İstanbul, 1996;

ERBEK, Mine **"Çatalhöyük'ten Günümüze Anadolu Motifleri"**, (1.Baskı), TC Kültür Bakanlığı Dösim Yayınları, Ankara, 2002,

İNDİRKAŞ, Prof. Dr. Zühre "**Çağlar Boyu Ana Tanrıça İnancı ve Türk Resmine Yansımaları",** Osmanlı bankası müzesi, Obje ve Ritüel Söyleşileri, İstanbul, 27 Aralık 2006,

ÖZDEMİR, Kemal **"Anadolu'nun Gizli Dili**" Sky Life, Eylül 2001, THY Yayınları, İstanbul

TİMUR BRAGNER, Mine **"Ana Tanrıça Kimdir?"**, Cumhuriyet Bilim Teknik Dergisi, sayı:181, 1 Eylül 1990

YELMEN, Hasan **"Türk Dericiliği 2400 Yaşında"** (Birinci Baskı), Derimod Yayınları, İstanbul, 2005

Türk Dünyası Kültür Atlası - İslam Öncesi Dönem, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1997.

**10. OTURUM (10. SESSION)-A Salonu (A Hall)**

*Oturum Başkanları (Session Moderators):*

**Doç. (Assoc. Prof.) Ruhi KONAK-Yrd. Doç. Dr. (Assist. Prof. Dr.) Sema Zafer SÜMER**

# BİR KÜLTÜR MİRASI OLARAK ERZURUM EHRAM DOKUMASININ GÜNCEL GİYSİ TASARIMI ÜZERİNE BİR MODEL ÖNERİSİ

## (A MODEL RECOMMENDATION ON THE CURRENT GARMENT DESIGN OF ERZURUM WEAVING AS A MODEL SUGGESTION)

**Safiye SARI**[*]

**ABSTRACT**

Erzurum, Evliya Çelebi said "a happy fortress", established in the north-east of Anatolia, it is a city dating back to the fifth century. Ehram is used as a street wear in this city. Those who weave this weave (Culha/çulfa) are mentioned in the book of Ahmed Hamdi Tanpinar in 1913. Accordingly, this fabric is based on very old and there is a huge impact on folk culture. The purpose of this study is that in the traditional forms of Erzurum Ehram textiles for the use of a model proposal in current clothing designs.

In the study, a unique garment design was used, which was woven around Erzurum about 120 years ago and used in a main fabric of an ehram weave of 2.50 cm x 1.85 cm (some parts have been destroyed depending on usage). In addition to the area specific textile of the design, the decoration elements were also applied by touching on the hand loom with the glazed tile knitting patterns of Yakutiye Medresesi, which is a monumental building feature in Erzurum province.

Key Words: Erzurum, Ehram, Original clothes design.

## GİRİŞ

Anadolu için bir serhat şehri olan Erzurum yüzyıllarca doğudan gelen saldırılara karşı bir kale vazifesi görmüştür. İlk kuruluş yeri şimdiki şehir merkezinden üç saatlik mesafedeki "Karaz" köyüdür. Bugün bile önemli bir inceleme alanı olan bu köy, milattan önce 1700'lü yıllarda önce Hititlerin sonra Asurların, Roma İmparatorluğunun, Bizans İmparatorluğunun ve 1071 Malazgirt savaşıyla Selçukluların son olarak da Yavuz Sultan Selim'in 1514 yılındaki Çaldıran seferiyle Osmanlı İmparatorluğunun eline geçmiştir. Tarih boyunca birçok savaşlar görmüş olan bu şehir, Milli Mücadele yıllarında Mustafa Kemal Atatürk'ün Erzurum delegesi olarak katıldığı ve bizzat başkanlığını yürüttüğü Erzurum Kongresine de ev sahipliği yapmıştır.

Yüzyıllar boyunca çeşitli medeniyetlere ev sahipliği yapmış olan Erzurum, üzerinde kurulu olduğu bu medeniyetlerin getirdiği bir kültür mirası üzerinde konumlanmıştır. Bu uygarlıklar, zamanla Erzurum ve civarındaki giyim kültürünü etkilemiş ve bu etki yıllar sonra çok zengin bir giysi çeşitliliğinin doğmasına sebep olmuştur. İslamiyet'le birlikte Erzurum kadınları, giysilerini inançları doğrultusunda şekillendirmiş ve yeni gelen dini anlayışla birlikte var olan giysi çeşitliliğine yeni şekiller ilave etmişlerdir. Ayrıca, Erzurum'un uzun süren kış günleri de bu çeşitlilikte etkin bir rol üstlenmiş ve ağır iklim koşullarıyla birlikte dış giyim de Erzurumlu kadınlar daha kapalı giysi formları kullanmışlardır.

Erzurum kadının sokak giyiminde halan daha kullandığı (kısmen de olsa) ehram, Erzurum geleneksel giysi kültürünün gelecek kuşaklara aktarılması gereken en önemli kültürel mirası arasındadır. Erzurumlu kadınların tek parça halinde sokakta kullandıkları ehram, çoğunlukla dokuyucusu tarafından elde (teşi ile)

[*] Yrd. Doç., Atatürk Üniversitesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, Erzurum.

bükülerek iplik haline getirilen saf koyunyününün yine el tezgâhında dokunması suretiyle elde edilir. İki parça halinde dokunan bu dokumalar, daha sonra uzun kenarlarından el dikişiyle birleştirilerek (250x185 cm ebatlarında) ehrama son şekli verilen yöreye has geleneksel dokumalardır.

Eski Erzurum'da ehramlar "culha" denilen dokuyucular tarafından dokunurdu. Lügatlerde "çulfa/culfa" sözcüğüne rastlanılmamıştır. Ancak, Osmanlıca lügatlerde "culah ve çulha" sözcükleri çul dokuyan, fakirlerin giydiği kaba kumaşı dokuyan manasına geldiği bilinmektedir. Erzurum yerli halkının "çulha" sözcüğünü "çulfa/culfa"ya dönüştürdüğü, "ihram"ı da "ehram" olarak telaffuz ettiği de bir gerçektir (Çelik, 1996:6).

Erzurum ehram dokumasının ne zamandan beri kullanıldığı hakkında kesin bir tarih olmamakla birlikte, bölgede yaşayan halk tarafından ve ehram dokuyucularından edinilen bilgiye göre, sokak giyiminde kullanılan ve İslamiyet'le birlikte giyim kültürümüzde yer alan "çarşaf "tan önce kullanılmaya başlandığı söylenmektedir.

Kökleri oldukça eski tarihlere uzanan Ehram, Erzurum halkı tarafından kullanılan ve kaybolmaya yüz tutmuş geleneksel giysiler arasındadır. Her geleneksel kültürün yok olmasına veya günümüze kadar yaşatılmamasına en büyük sebep, teknolojik gelişmelerle birlikte halkın kültürel miras izlerini taşıyan bu giysilere gereken ilgiyi gösterememesi sorunsallığı, hiç şüphesiz ehram dokumalarının da geleceğini tehdit eder duruma getirmiştir.

Bu araştırma; bir kültür mirası olan Erzurum ehram dokumalarının korunarak yaşatılması ve böylece gelecek nesillere aktarımının sağlanmasını amaçlamıştır. Bu amaç etrafında, orijinal dokusunu kaybetmemiş (yaklaşık 120 yıllık), ancak kullanım ömrünü tamamlamış eski bir ehram bulunmuş ve bu ehram üzerinden özgün bir giysi tasarımı geliştirilmiştir. Tasarımın bölgeye özgü dokumasına ilaveten, süsleme unsurlarında da Erzurum ilinde bulunan ve anıtsal bir yapı özelliği gösteren Yakutiye Medresesinin sırlanmış çini örgü motifleri "Kilim Dokuma Tekniği" ile el tezgâhında dokunarak tasarıma sonradan aplike edilmiştir.

## 1. ERZURUM İLİ KÜLTÜREL MİRASI ve ERZURUM EHRAM DOKUMALARI

Erzurum'un ilk kuruluş yeri şimdiki şehir merkezinden üç saat uzaklıkta Fırat nehri yakınında ki Karez Arze köyüdür. Tarih boyunca birçok medeniyete ev sahipliği yapmış bu bölge, milattan önce Hititler, Asurîler, İskitler, İraniler, Silufyuslar, Partlar'ın ve son olarak Pontus'ların egemenliğinde kalmıştır. Roma imparatorluğunu ikiye bölünmesinden sonra Karaz ve havalisi Doğu Roma imparatorluna geçmiş doğudan gelen İranlıların saldırılarına karşı doğu Romalılar Karaz bölgesinden ayrılıp Erizin güney batısına yerleşerek şimdiki Erzurum şehrini kurmuşlardır. (M.S.450) doğu roma imparatorluğunun Teodipollis ismini verdikleri bu şehir daha sonraları Erzin- i Rum olarak değiştirilmiştir. Ancak ahali tarafından, günümüze kadar gelen ismi "Erzurum" olarak kabul görmüştür. Miladı 502 yılından sonra çeşitli istilalara maruz kalan Erzurum 1071 Malazgirt savaşıyla tamamen Türklerin eline geçmiştir.

Türk fethinden Moğol istilasına kadar her türlü istiladan uzak kalarak XII-XIII. yüzyıllar arasında zengin ve mamur bir hayat süren Erzurum, 1514 yılında Yavuz Sultan Selim'in Çaldıran seferiyle Osmanlı egemenliğine geçmiş ve bu yıldan sonra Osmanlı imparatorluğunun en büyük şehirlerinden biri haline gelmiştir. Şehir, 1828–1829, 1877 ve 1916' da Rus istilalarına uğramış birinci dünya

savaşından sonra neredeyse haritadan silinmiştir. 16 Şubat 1916'da Ruslar tarafından istila edilen Erzurum, Brest - Litovks antlaşmasıyla tekrar geri alınmış 12 Mart 1916 yılında düşman işgalinden kurtulmuştur. Milli mücadele yıllarında tarihi önemi olan birçok kahramanlıklarla destan yazan Erzurum, 23 Temmuz 1919 da Mustafa kemalin önderliğinde yapılan ve milli mücadelenin ilk tohumlarının atıldığı Erzurum kongresine de ev sahipliği yapmıştır.

Erzurum coğrafi konum bakımından Doğu Anadolu bölgesinin kuzey doğu bölümünde, kuzeyde; Artvin, Rize, batıda; Gümüşhane, Erzincan güneyde; Bingöl, muş, doğuda; Ağrı ve Kars illeriyle çevrili bir alan içinde kurulmuştur. Karasal iklimin hüküm sürdüğü Erzurum, Türkiye'nin Kars'tan sonra en soğuk şehridir (Doğanay, 1989: 271).

Erzurum ehramı, tamamıyla koyunyününden yapılmış, kadınların dış giyimde kullandıkları ve tek parça halinde örtündükleri bir sokak giysisidir. Eski Erzurum'da ehramlar "culha" denilen dokuyucular tarafından dokunurdu. Lügatlerde "çulfa" sözcüğüne rastlanılmamış, Osmanlıca lügatlerde "culah ve çulha" sözcükleri çul dokuyan, fakirlerin giydiği kaba kumaşı dokuyan manasını içine almaktadır. Erzurum yerli halkının "çulha" sözcüğünü "çulfa"ya dönüştürdüğü, "ihramı da ehram" olarak telaffuz ettiği bir gerçektir (Çelik, 1996:6).

Dokuma öncesi ve dokuma sonrasında yoğun bir el emeğine dayanan, bilgi, ustalık ve tecrübe gerektiren tamamı organik bir yapı gösteren ehram, aynı zamanda koyun kırkımıyla başlayıp ürün haline gelene kadar birçok üretim prosesinden geçen son derece zahmetli bir dokuma çeşididir. Koyunun üzerinden kırkılan yünler köpükleninceye kadar tokaçlarla dövülüp bol su ile yıkandıktan sonra süzülmeye bırakılır. Hafif nemli iken çırpılır ve çırpma işleminden sonra koyunun ana renginden farklı olan yünler ayıklanarak yün ditme işlemine geçilir. Didilen yünler daha sonra demir yün taraklarda taranır ve sadece yün haline gelene kadar tarama işlemine devem edilir. Burada elde edilen her tutam yün "sümek" adıyla adlandırılır.

Koyunyününün doğal renkleriyle dokunan ehram (siyah, beyaz, kırmızı, boz, kahverengi ile bunların açık ve koyu tonları), eskiden komşudan komşuya geçerken bile örtülürdü. Bir zamanlar Erzurum'da yaşayan özellikle orta yaş kadınların giydiği ehram, köylerde ise hemen hemen bütün kadınlar tarafından kullanılmıştır. O gün başa örtülen ehram, bu gün perde, yatak örtüsü gibi ev tekstili ürünlerde kullanılmaktadır. Bu gün, bir kısmı Erzurum evlerinde bulunan sandıklarda saklanan bu ehramlar, diğer bir kısımda müzelerin vitrinlerinde bulunmaktadır (Çelik, 1996:8).

Tarih boyunca çok çeşitli kültür ve uygarlıklara ev sahipliği yapmış Anadolu, topraklarında birçok halkın bu güne bıraktığı kültür mirasını üzerinde taşımaktadır. Bu kültürel zenginlik, çok dilli bir kültürel çeşitliliği ortaya koyarken aynı zamanda bu mirası, korumak, yaşatmak ve gelecek nesillere aktarma konusunu da zorunlu hale getirmektedir. Bu bağlamda Erzurum ilinin en önemli kültürel miraslarından biri olan ehram dokumalarının da korunması, yaşatılması ve gelecek nesillere aktarılma zorunluluğunu da ortaya çıkarmaktadır. Kökleri oldukça eski tarihlere dayanan Ehram dokuması, kaybolmakta olan geleneksel giysilerimiz arasındadır. Her geleneksel kültürün yok olmasına veya günümüze kadar yaşatılmamasına en büyük sebep, teknolojik gelişmelerle birlikte halkın kültürel miras izlerini taşıyan bu giysilere gereken ilgiyi gösterememesi hiç şüphesiz ehram dokumalarını da geleceğini tehdit eder duruma getirmiştir.

## 2. MATERYAL VE YÖNTEM

### 2.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırmada, uygulamalı araştırma modeli kullanılmıştır. Araştırmanın literatür taramaları kitap, makale, ansiklopedi, dergi ve internet taraması yoluyla elde edilmiştir. Ayrıca, Erzurum ilinde bulunan Yakutiye Medresesinin (şimdiki adıyla Erzurum Yakutiye Medresesi Türk-İslam Eserleri ve Etnografya Müzesi) minaresi üzerinde bulunan Selçuklu dönemi tezyinat sanatının en güzel örneklerinden olan sırlı tuğladan örgü motifi incelenerek giysi tasarımının süsleme unsurlarında kullanılmıştır.

### 2.2. Araştırmada Kullanılan Materyal

Erzurum ehram dokuması ile bu dokumanın desen tasarım sürecinde yer alan Erzurum Yakutiye Medresesi minaresinde bulunan sırlanmış çini örgü motifler, bu çalışmanın materyalini oluşturmaktadır. Bu kapsamda, yaklaşık 120 yıllık bir geçmişe sahip bir ehram dokuması tespit edilerek Erzurum Yakutiye Medresenin minaresi üzerinde bulunan sırlı çini motifler incelenmiş ve inceleme sonuçlarına göre elde edilen desen tasarımı aslına uygun bir şekilde (temel tasarım ilkeleri göz önünde bulundurularak) özgün giysi tasarımı üzerine yerleştirilmiştir.

### 2.3. Araştırma Verilerinin Toplanması

Araştırmanın temellendirilebilmesi için sözlü görüşmeler yapılmış, bu görüşmelerin yanı sıra gerekli literatür taraması yapılarak konu ile ilgili kaynaklar toplanmış ve bir kısım nitel verilere ulaşılmıştır. Elde edilen bu verilere ilaveten, ehram dokuması ile ilgili lisansüstü çalışmalar incelenmiş ve araştırma konusunu oluşturan Erzurum ehram dokumasının güncel giysi tasarımı üzerine model önerisini oluşturan özgün giysi tasarımın, tasarımsal süreçlerine yansıtılmıştır. Konu ile ilgili birçok özgün giysi tasarımı yapılmış ancak, çalışmanın gereğinden uzun olmaması ve gereksiz tekrarlara düşülmemesi adına özgün giysi tasarımının uygulama süreci yalnızca bir adet tasarımla sınırlandırılmıştır.

Araştırmaya örneklem seçilen özgün giysi tasarımın süsleme unsurlarını oluşturan kilim dokuması, bu araştırma çalışması için el tezgâhında Sevda Yüzügüldü tarafından dokunmuştur. Ayrıca, tasarımın giysi kalıpları araştırmacı tarafından drape/drapaj yöntemi ile elde edilmiştir.

## 3. BULGULAR VE YORUM

### 3.1. Özgün Giysi Tasarımının Uygulama Süreçleri

- Tasarımın kalıp hazırlama süreci,
- Tasarımın kesim ve dikim süreci,
- Tasarımının desen tasarım süreci, özgün giysi tasarımının uygulama süreçlerini oluşturmaktadır.

#### *3.1.1. Tasarımın Kalıp Hazırlama Süreci*

Tasarımın kalıp hazırlama sürecinde, “Drape\Drapaj Yöntemi ile Kalıp Hazırlama Tekniği” kullanılmıştır. Bu süreçte, tasarlanan ve hayal edilen modeli yaratma sürecinin uzun olma ihtimaline karşı, cansız manken üzerinde drape\drapaj çalışması yapılmıştır (Fotoğraf 1).



Fotoğraf: 1, Tasarımının giysi kalıbının hazırlanması (Sarı, 2017)

**Model Analizi:** Araştırmaya konu olan giysi tasarımı, dış giyim grubunda olan bir pançodur. Esin kaynağı olan ehram dokumasından yola çıkılarak hazırlanan tasarımın bir dış giyim türü olarak seçilme nedeni, Erzurum bölgesinde giyilen ve tamamı koyunyününden yapılan ehramın bir sokak giysisi olması ve aynı zamanda yünden dokunmuş olmasıdır. Tasarım, giysi kalıbı hazırlama sürecinde "V" yaka formunda tasarlanmış, ancak giysinin yaka kalıbı hazırlanırken kalıbı çıkarılan yakanın, ehramın eskiyen hatta yırtılan kısımlarına denk gelmesi sebebiyle yaka formu hafif yuvarlatılarak yaka hattına yeni bir form kazandırılmıştır. Ayrıca, ehramın, dış hatlarına gelen bölgelerindeki yırtık ve deliklerden dolayı giysinin kol boyu, truvakar kol boyunda (dirsek ile bilek arasında) tasarlanmıştır (Fotoğraf 2).



Fotoğraf: 2, Ehramın eskiyen hatta yırtılan kısımlarında kol boyu düzenlemesinin yapılması (Sarı, 2017)

### *3.1.2. Tasarımın Kesim ve Dikim Süreci*

Tasarımının kalıp hazırlama sürecinde kullanılan ve drape\drapaj yöntemi ile elde edilen giysi kalıpları, tasarımın kesim sürecinde kullanılmıştır. Hazırlanan kalıplar ehram üzerine nizami bir şekilde yerleştirilmiş, kesim paylarının verilmesinde kumaşta meydana gelen yırtık ve deliklerden dolayı eşit olmayan dikiş payları verilmiştir. Örneğin, etek ucunda 3 cm olan dikiş payı kol ağzında 0,5 cm olarak verilmiştir. Tasarımın bitmiş görüntüsünü görmek için, dikimden önce Amerikan bezinden prova giysisi (Prototip) hazırlanarak kalıp geçerliliği test edilmiştir. Ayrıca uygulaması yapılan özgün giysi tasarımında, özel dikim teknikleri ile gerekli olduğu yerlerde el dikişi ile giysiye daha kaliteli bir görünüm kazandırılmıştır.

### *3.1.3. Tasarımının Desen Tasarım Süreci*

Tasarımın desen tasarımlarının hazırlanma sürecinde, Erzurum Yakutiye Medresesi minaresinde bulunan sırlanmış çini örgü motifler kullanılmıştır.

***Erzurum Yakutiye Medresesi:*** Bu gün Erzurum ilinin Cumhuriyet caddesinde bulunan bu medrese, …yapının tüm dış duvarları düzgün kesme taşlarla kaplıdır (Fotoğraf 3).



Fotoğraf: 3, Erzurum Yakutiye Medresesi
(http://www.muze.gov.tr/tr/muzeler/yakutiye-medresesi-turk-islam-muzesi E.T. 19.09.2017)

Doğu cephesinde, yapıya bitişik bir kümbet ile dikdörtgen planlı giriş mekanı dikkat çekmektedir. Gövdesi düzgün on iki gen prizma şeklinde tasarlanmış olan kümbet, kübik bir oturtmalık üzerinde yükselmektedir. Gövdenin on ikigen kesimindeki iki pencere, kümbetin mescit katına açılmaktadır. Kümbetin konik külahı, kırmızımsı kahverengi taş plakalarla kaplanmıştır. Batı cephesi, ortasına yerleştirilmiş olan taç kapı, güney köşesinde yükselen minare ve kuzey köşesindeki köşe külahı ile dikkat çekmektedir (Fotoğraf 4).



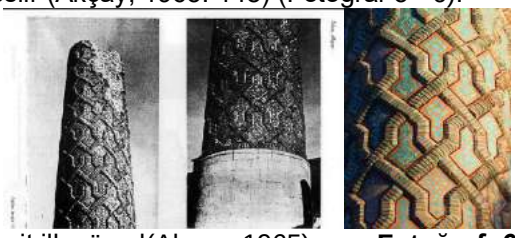
Fotoğraf: 4, Erzurum Yakutiye Medresesi Minaresi (Sarı, 2016)

Güneybatı köşesindeki tuğla minarenin kürsüsü, düzgün kesme taşlarla kaplanmıştır. Minare kürsüsü gerek biçim gerekse boyut bakımından, diğer köşesindeki köşe kulesini yakından hatırlatmaktadır. Her ikisi de silindirik gövde, kübik bir kaide üzerinde oturmaktadır. Cephenin tam ortasına yerleştirilmiş olan taç kapı, yoğun bir süslemeye sahiptir. Cephesi, bitkisel ve geometrik örnekli şeritlerle bezenmiştir. Taç kapıdan, dikdörtgen planlı geçiş mekânına girilmektedir. Giriş mekânının doğu duvarı ortasına açılan bir diğer kapıdan medresenin avlusuna geçilmektedir. Yapının bütünü gibi dikdörtgen planlı olan avlunun ortası dört adet T şekilli paye üzerine oturan mukarnaslı kubbe ile örtülüdür (Ünal, 1992: 1-3).

Yakutiye medresesinin sadece minare çinileri günümüze kadar ulaşmış olup, İ.H. Konyalı'nın kitabını hazırlamak için araştırmalar yaptığı 1950'li yılların sonlarında mevcut olan medresenin mescit ve ana eyvanlarındaki son çini parçalarından bu gün her hangi bir şey kalmamıştır. Hatta İ. Akçay'ın beyanına göre 1965'lerde tamamen yok olmamıştı. Sonradan yapılan araştırmalarda, türbe mescidinin ölçüsü alınırken mihrabın zemin seviyesine yakın bir yerinde mavi renkli çini parçalarına rastlanmış, aynı zamanda duvarların 3.15 metreye kadar olan kısmında yer yer altıgen şeklinde aynı izleri taşıyan çiniler bulunmuştur böylece Yakutiye medresesinin ana eyvanından ve mescidinden başka türbenin mescit kısmının da çinilerle tezyin edildiği ortaya çıkmaktadır (Çam, 1988: 296).

Minare**,** yapının belki de en enteresan ve süslü kısmını teşkil eder. Medresenin yapıldığı 14. asır başlarına kadar Selçuklu yapılarında minarenin daha başka örnekleri mevcuttu. Burada ise kübik pabuçlu, silindirik taş kaide üzerine tuğla olarak yapılmıştır. Kesme taştan itinalı bir işçilikle yapılan kaide, medresenin

duvarı boyunca yükselir ve bir bilezikle son bulur. Bunun üzerinde mozaik çini tezyinatı tuğla bir gövde yükselir. Sırlı tuğladan örgü motifi bezenmiş gövdedeki çini ve tuğla ile yapılmış mozaik süsler ilk bakışta simetrik gibi görünürse de detayların tetkikinden birebirine benzemediği anlaşılır. Selçuklu tezyinatında bilhassa minare gövdelerinde bu asimetrik durum bariz olarak görülebilir. (Erzurum Çifte Minareli Medrese'nin iki minaresinin detayları da birbirine benzemektedir.) Yakutiye'nin minaresini süsleyen geometrik dekorasyon birbirine geçmiş şeritler şeklinde şerefeye kadar yükselir (Akçay, 1965: 148) (Fotoğraf 5 - 6).



Fotoğraf: 5, Yapıya ait ilk görsel(Akçay, 1965). **Fotoğraf: 6,** Yapının bu günkü hali http://mapio.net/pic/p-45072583/E.T.19.09.2017

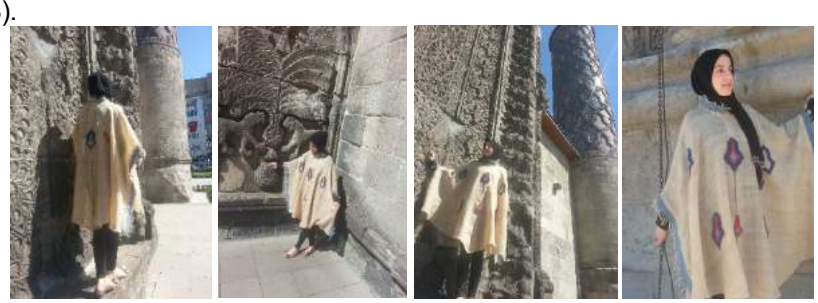
***Motiflerin Tekstil Yüzeyi Üzerine Yerleştirilmesi***

Motiflerin tekstil yüzeyine uyarlanmasında el tezgâhında dokunan kilim dokumalar kullanılmıştır. Dokuması yapılan yüzey, Erzurum Yakutiye medresesinin minaresinde bulunulan desenler birebir etüt edilmiş ve yapı üzerinde bulunan renk ve formlar aslına uygun olarak çalışılmıştır. Desen tasarımında kullanılan motif büyüklükleri, tasarımın model boyu dikkate alınarak yeniden düzenlenmiş ve sonradan yüzey üzerine el dikişi ile aplike edilmiştir (Fotoğraf 7).



Fotoğraf: 7, Tasarımda kullanılan süsleme unsurları (Yüzügüldü, 2017)

Elde dokuması yapılmış motifler, renklerin birbirini görsel bir şekilde tamamlaması ile oluşturulan bir estetik değerle giysi üzerine tutturulmuştur (Fotoğraf 8).



Fotoğraf: 8, Motiflerin yüzey üzerine tutturulmuş hali (Yüzügüldü, 2017)

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Dokuma öncesi ve sonrasında bilgi, ustalık ve tecrübe gerektiren tamamı organik bir yapıya sahip ehram, yoğun bir el emeğine dayanan oldukça zahmetli bir geleneksel dokuma çeşididir. Kökleri eski tarihlere kadar uzanan Erzurum ehram dokuması, yörede yaşayan kadınların sokakta giydikleri geleneksel bir giysi türüdür.

Her geleneksel kültürün yok olmasına veya günümüze kadar yaşatılmamasına en büyük sebep, teknolojik gelişmelerle birlikte halkın kültürel miras izlerini taşıyan bu giysilere gereken ilgiyi göstermemesi sorunsallığı, hiç şüphesiz ehram dokumalarının da geleceğini tehdit eder hale getirmiştir.

Özellikle, değişen ve gelişen toplumun çağa ayak uydurma istekleri ile birlikte halkın modernleşme çabaları, yöredeki ehram kullanıcı sayısını önemli ölçüde düşürmüştür. Bu değişen tüketici isteklerine paralel olarak bölgedeki ehram dokuyucu sayısında da önemli bir düşüş gözlemlenmiştir.

Giderek kaybolmaya yüz tutmuş geleneksel Türk dokumalarımızdan biri olan ehram ve ehram dokumacılığının bu kayboluş içerisinde yeniden kullanım alanına sokmak günümüz şartlarında zor görünmektedir. Ancak, Erzurum kültürünün kültürel mirası olan bu dokumanın, korunması, yaşatılması ve gelecek nesillere aktarılması kültürel bir zorunluluktur. Bu bağlamda yapılacak her türlü çaba ve gayret, aynı zamanda geleneksel Türk el dokumacılığının da korunması ve yaşatılması anlamına gelecektir.

Bu çalışmada öne sürülen model önerisi ile Erzurumlu kadının geleneksel giyim kültüründe yer alan ve giderek kaybolma tehlikesiyle yüz yüze kalmış Erzurum ehram dokumasının içinde bulunduğu sorunsallığa alternatif bir çözüm önerisi getirdiği düşünülmektedir.

## KAYNAKÇA

Akçay, İ. (1965). Yakutiye Medresesi, acikerisim.fsm.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11352/1466/Akçay.pdf, E.T. 16.09.2017). s. 146-173

Çam, N. (1988). Erzurum'da Yakutiye Medresesi İle İlgili Mülahazalar, http://acikerisim.fsm.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11352/262/%C3%87am.pdf?sequence=1 (E. T. 28.08.2017). s.289-310.

Çelik, A. (1996). "Erzurum'da Kadın Giyiminin Tarihi Süreci İçinde Ehram ve Dokumacılığı", Atauni Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sayı 3, s. 1- 25.

Çelik, A. (1997). Erzurum'da Ehram, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum

Doğanay, H. (1989). Şehr-i Mübarek Erzurum, "Erzurum'un Genel Coğrafi Özellikleri", Ankara, s.264- 277

Görünür, L. Ögel, S. (2006). "Osmanlı Kaftanları İle Entarilerinin Farkları Ve Kullanılışları", İTÜ Dergisi/ Sosyal Bilimler Cilt:3, Sayı:1, 59-68.

Ünal, R.H. (1992). Erzurum Yakutiye Medresesi, Kültür Bakanlığı Yayınları/1433 Tanıtma Eserler Dizisi/52

http://www.muze.gov.tr/tr/muzeler/yakutiye-medresesi-turk-islam-muzesi E.T. 19.09.2017

http://mapio.net/pic/p-45072583/E.T.19.09.2017

# DÜNYA ÜZERİNDE VE TENEKELİ YÖRESİNDE ÇİNGENE KIYAFETLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

## (EVALUATION OF THE GYPSY OUTFIT AND TINKER ON THE EARTH IN THE REGION)

**Nuray DEMİREL AKGÜL***

**ABSTRACT**

Cultural identities of societies in the globalizing world are one of the important indicators of cultural riches. Clothes, which are expressed as a great influence on the understanding of the structures and identities of the societies, have also been regarded as a part of the cultures. Throughout history, clothing has shown different characteristics and has created a traditional clothing culture of the region it represents.

Clothing is a phenomenon in which human beings have a wide cultural function in their developmental process, although they are intended to protect their origins in cultural development and life processes. An important cultural element that social and personal value judgments of ecological conditions shape the cultural and economic conditions of customs is at the same time a culture carrier (Erden, 1998: 6).

It is one of the different and colorful communities of the world, one of the cultural and national differences in the non-established Romani. Just as it is in many parts of Europe today, the Roma who live in various regions of Turkey have come to Anatolia in the 10th century and live with Anatolian people.

In this context; The Roma who live in various regions of Turkey but concentrate in İzmir are subject to study in order to examine the changes in today's clothing. It is aimed to examine the novel clothes, analyze them with scientific techniques and evaluate the cultural interaction. For this purpose, a qualitative research method was used and as a data collection technique, a structured interview technique with observation and document examination was used. The universe of the research is made up of Roma clothes, and the sample is made up of Roma people living in İzmir Tepecik Tenekeli neigborhood research data is composed of data obtained from structured observation and document examination of clothes obtained from the Roma origin living in the Tenekeli neighborhood and using the structured interview technique with the subject persons.

In the first part of the research, within the context of pre-prepared interview form questions with the source persons; the types of clothing, the condition of use, the age of clothing culture and the present situation and interaction have been tried to be determined. In the second part of the study, detailed analyzes of traditional clothing from the source were made. The data obtained as a result of the analyzes made are evaluated and interpreted.

Keywords: Tenekeli neighborhood Novel, Culture, Clothing-bird, İnteraction

* Öğr.Gör., Gazi Üniversitesi, Polatlı Sosyal Bilimler MYO, Ankara.

## GİRİŞ

Binlerce yıllık geçmişe sahip olan Türk milleti, geniş bir coğrafyada varlığını sürdürdüğünden zengin bir kültür yapısına sahiptir (Yakar, 2007). Bu zenginlik giyim kuşam kültürüne de yansımış ve her bölgede kendine özgü giyim şekli ortaya çıkmıştır. Giysiler birçok özelliğiyle birbirine benzer biçimlerde olsa da bölgelerin coğrafi konumu, yöresel gelenekler ve sosyo ekonomik yapı nedeniyle giysi çeşitleri ortaya çıkmıştır (Tezcan,2012).

Bu bağlamda, dünyanın en renkli göçebe topluluklarından biri olan, yerleşik düzeni olmayan Çingeneler/Romanlar da kültürel ve ulusal farklılıklardan birisidir. Bugün Avrupa'nın birçok yerinde olduğu gibi, Türkiye'nin de çeşitli bölgelerinde yaşayan Çingeneler/Romanlar, Anadolu'ya yaklaşık 10. yüzyılda gelmiş ve Anadolu insanıyla iç içe yaşamaktadırlar. Araştırma kapsamında Romanlar; giysileri ve zamanın giysiler üzerindeki etkileri incelenmek amacıyla çalışmaya konu edinilmiştir. Araştırma, dünya üzerinde çeşitli yerlere göç etmiş Romanlardan İzmir'de yaşayan kaynak kişilerle gerçekleştirilen görüşme verileri ve fotoğraflarıyla desteklenmiştir. Araştırmada ilk olarak; kültürel etkileşimin Roman giyim-kuşamına yansımaları tartışılmıştır. Araştırmanın ikinci bölümünde kullanılan yöntem anlatılmış, üçüncü bölümde bulgular ve son bölümde sonuçlar sunulmuştur.

### Dünyada Çingeneler/Romanlar

Çingeneler/Romanlar, Avrupa'daki diğer azınlıklardan farklı olarak, tarihsel birülkeye sahip değildirler ve Orta Asya ve Avrupa'nın neredeyse bütün ülkelerinde yaşamışlardır (YOORS, Jan:2005).

Çingene kültürünün tartışma götürmez Hintli kökenlerini kanıtlamayı başaran 1844-1845'de Halle'de yayımlanan "*DieZigeuner in Euro paund Asien"* isimli eseri ile Halle profesörü August Friedrich POTT olmuştur (HALWACHS, Dieter).

Dünyanın neredeyse her yerinde yaşayan ve Gypsies, Zigeuner, Gitanos, Heiden, Cigani gibi adlarla tanınan Çingeneler, yaşadıkları yerler birbirlerinden ne kadar farklı olursa olsun, kendilerine verilen adların yüklü olduğu pejoratif anlamlar ile tanınırlar. Tarih kayıtlarının kendilerinden söz etmeye başladığı tarihten itibaren merakın odağı haline gelen Çingeneler, hem popüler kültürün hem de akademik çalışmaların gözde konularından biri olagelmişlerdir.

Doğu ve Avrupa'nın Roman ya da Çingene toplumu bölgenin en büyük ama aynı zamanda tarihleri en az ve çoğu zaman da yanlış bilinen toplumudur. At arabaları, çadırlar; oradan oraya dolaşıp gezen Romanların, Çingenelerin geleneksel imgesidir. Artık hemen hemen bütün tarihçiler Avrupa'nın Çingene toplumlarının, ilk yolculuklarına Hindistan'dan çıktığı konusunda genelde görüş birliği içindedir (BBC:2006).

### Türkiye'de Çingeneler

Çingeneler, anavatanları Kuzey Batı Hindistan'dan Afganistan ve İran üzerinden Anadolu'ya; özellikle 9. Yüzyılın sonuna doğru ve 10. yüzyıl başından itibaren gelmeye başlamıştır(Arayıcı, 2008:235). Anadolu'ya gelen Çingenelerin önemli bir kesimi Anadolu'da kalmış ve kesin olarak yerleşmiştir. Çingenelerin İstanbul'a ilk geliş tarihi 1050'dir (Kenrick, 2006:54).

Etnik azınlıklara ilişkin resmi veriler kaydedilmediğinden, Türkiye'de yaşayan Çingenelerin (Romanlar, Domlar, Lomlar ve Göçebeler) sayısı halen

tartışma konusudur. Türkiyeli Çingene gruplarının sayısı üstüne akademik araştırmalar sınırlı ve oldukça yenidir. Türkiye'de yaşayan Romanlarla ilgili sıkça kullanılan sayı 500,000–600,000'dir. Bu sayı, 1831 Osmanlı nüfus sayımına dayanır (Karpat Kemal :1985).

Günümüzde Türkiye'deki Çingene nüfusuna ilişkin tahminler, bu sayılara dayalı demografik yansımalar göz önüne alınarak hesaplanır. Ancak, Osmanlı istatistiklerinde, kadınlar ve genç kızlar, 15 yaşın altındaki erkek çocuklar ve 60 yaşın üstündeki erkekler ile Müslüman ve göçebe Çingene gruplar çoğunlukla var olandan daha az yer almıştır. Geçmiş yıllarda, Roman ve diğer sivil toplum kuruluşlarından araştırmacılar ve aktivistler, ülkedeki Çingene nüfusunun 2–5 milyon arasında olduğunu öne sürmüştür ( British Council: 2005).

Çingenelerin yoğun olarak yaşadıkları yer Trakya ve Marmara bölgesindeki yerleşim yerleridir. Bunu Edirne, İzmir, Bursa, Eskişehir, Muğla ve Ankara gibi kentler izlemektedir ( Arayıcı,2008:236).

Çingeneler, bulundukları yerlerin belirli semtlerin varoş'larında, kenar mahallelerinde, sağlıksız koşularda yaşamlarını sürdürmeye çalışmaktadırlar. Çingeneler arasında önemli bir kesim, tamamen yerleşik düzende yaşamaya başlamıştır. Göçebe şeklinde yaşayanların önemli bir kesimi ise; belirli bir güzergâh üzerinden ilkbahar mevsiminden sonbahar mevsimine kadar yapacakları yolculuk nedeniyle, kış aylarında barındıkları yerleri terk etmek zorunda kalmaktadır (Arayıcı, 2008:241).

Çalışma kapsamında, farklı Roman mahallelerinde yapılan gözlem ve mülakatlar sonucunda, İzmir ölçeğinde, farklı alan kullanımlarının, zaman içerisinde farklı sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik yapılar ortaya çıkardığı bulgulanmıştır. Mahallelerin yerleşim için seçiminde, aile ve akraba ilişkileri ön plana çıkmaktadır.

**Yöntem**

Araştırmanın ilk bölümünde kaynak kişiler ile önceden hazırlanmış görüşme formu soruları kapsamında; giysilerin çeşitleri, kullanım durumu, giyim kültürünün bugünkü durumu ve etkileşimi belirlenmeye çalışılmıştır. Araştırmanın ikinci bölümünde ise kaynak kişilerden elde edilen geleneksel giysilerin detaylı analizleri yapılmıştır. Yapılan analizler sonucunda elde edilen veriler değerlendirilmiş ve yorumlanmıştır.

**Verilerin Değerlendirilmesi**

Bu bölümde; kaynak kişilerle gerçekleştirilen görüşme bulguları ile giysilerin gözlem ve doküman inceleme bulguları ve yorumları yer almaktadır.
Araştırmada, Çingene/Romanları temsilen İzmir ili Tepecik Tenekeli Mahallesi'nde ikamet eden Çingene/Roman kültürünü yansıtan ve çalışmanın konusunu oluşturan giysilerin günümüzdeki durumları fotoğraflarla tespit edilmiştir.

Çalışmanın bu bölümünde, dünyanın çeşitli yerlerinde yaşamış olan Çingene/Romanları ile İzmir İli Tenekeli yöresinde yaşayan Çingene/Romanlaraait giysi fotoğrafları yer almaktadır. Buna göre, araştırma kapsamında ele alınan Çingene/Roman kadın giysileri beş parçadan oluşmaktadır. Bu parçalar etek, şalvar, gömlek ve aksesuar olarak kemer ve başa bağlanan pullu, boncuklu eşarptır. Bu bağlamda, Çingene/Roman kadın giysileri kullanılan malzeme, renk, model özelliği, dikiş tekniği ve süsleme özellikleri açısından detaylı analizleri yapılarak değerlendirilmiştir.

Dünya üzerinde bulunan Çingene/Roman kadınlarının kıyafetleri, fotoğraf 1,2,3,4,5'de yer almaktadır.



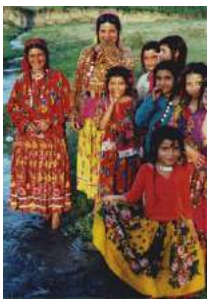
Fotoğraf:1 Dünya Üzerindeki Çingene Kıyafetleri
(https://tr.pinterest.com/pin/298574650270027278/-)

➢ **Giyside Kullanılan Renkler:** Genellikle kırmızı ve mavi renklerin yoğunlukta olduğu, bu renklerin yanı sıra beyaz, sarı, yeşil ve siyah renklerden oluşan karma ve canlı renklerde tercih edilmiştir. Desen özelliklerinde ise düz zemin kumaşların kullanılmasının yanı sıra, çoğunlukla irili ufaklı çiçekli desende kumaşlar giyimlerde yer almıştır. Desensiz düz kumaşlar ile desenli çiçekli kumaşlar; hem üst bedende, hem de alt bedende kombine edilerek kıyafetlere görsellik kazandırılmıştır. Düz kumaşlar genellikle etek uçlarında, yaka ve kol kenarlarında fırfır olarak tercih edilmiştir.

➢ **Giysinin Modeli ve Kesimi İle İlgili Teknik Bilgiler:** Yaka kısımları göğüs dekolte olan üst giyimde, bel kesimleri dar ve göbeği açıkta bırakacak şekilde kısa çalışılmıştır. Yaka kesimi kruvaze olan modeller daha çok tercih edilirken, yaka çevrelerinde düz renk ve desende kumaşlardan fırfır kullanılmıştır. Kollar dirseğe kadar dar kesim çalışılırken, dirsekten sora İspanyol kol kesimi uygulanmış, bazı kol modellerinde dirsekte büzgü çalışması da yapılmıştır. Kol uçlarında yine yaka kenarında uygulandığı şekilde; düz renk ve desende kumaşlardan fırfır kullanılmıştır. Alt bedende ise; genellikle daire etek kesiminde, fırfırlı ve farklı desende kumaşlar kombin olarak tasarlanmıştır. Bel kısmı lastikli ya da kemerli eteklerin alt kısmı oldukça geniş kesim yapılmış ve etek uçları katlı kesimle zenginleştirilmiştir



Fotoğraf:2



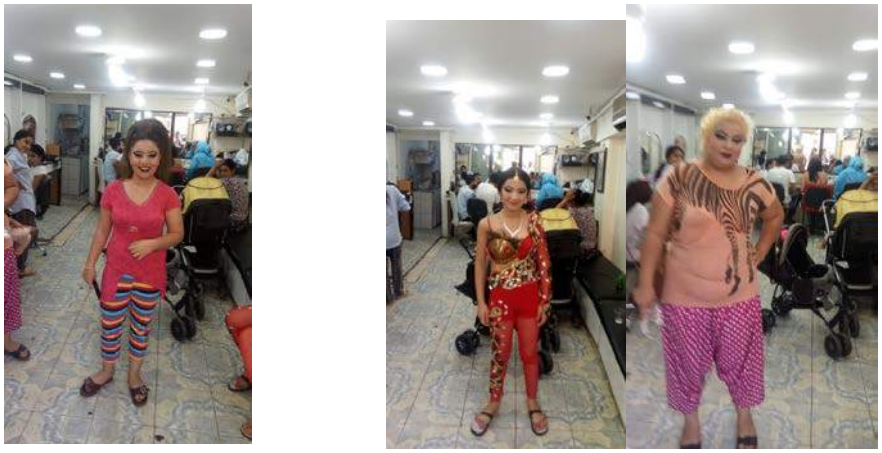
Fotoğraf:3
Dünya Üzerindeki Çingene Kıyafetleri
(https://tr.pinterest.com/pin/298574650270027278/-)

➢ Alt bedende ise; genellikle daire etek kesiminde, fırfırlı ve farklı desende kumaşlar kombin olarak tasarlanmıştır. Bel kısmı lastikli ya da kemerli eteklerin alt kısmı oldukça geniş kesim yapılmış ve etek uçları katlı kesimle zenginleştirilmiştir.



Fotoğraf:4 Fotoğraf:5
Dünya Üzerindeki Çingene Kıyafetleri (http://gypsy-life)

➢ **Giyside kullanılan malzeme ve süsleme ile ilgili bilgiler:** Giysilerde özellikle rahatlık ve esneklik sağlaması açısından, pamuklu kumaşlardan enpirme, viskon tercih edilirken; dökümlülük ve parlak görünüm sağlaması açısından da saten kumaşlar kullanılmıştır. Süsleme malzemeleri olarak püsküller, fırfırlar, fisto, kurdele ve danteller Çingene giysilerinde oldukça fazla miktarda yer almıştır.
Çalışmanın bu bölümünde İzmir İli'nde yaşayan Çingene/Romanların yerleşim yerleri ve kıyafetleri, fotoğraf 6,7,8,9,10,11'de yer almaktadır.

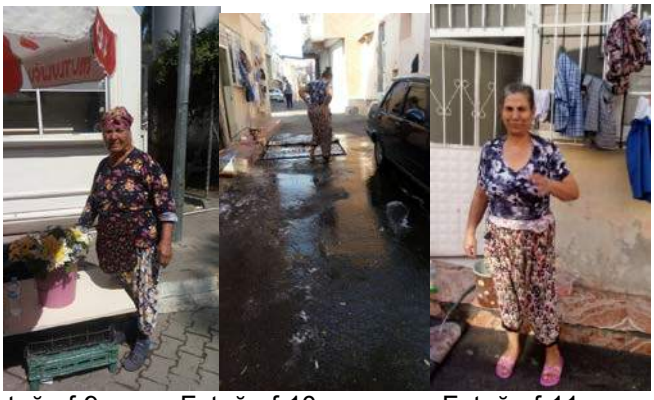


Fotoğraf:6 Fotoğraf:7 Fotoğraf:8
Tenekeli Roman Kadınlarının Gündelik ve Düğün Kıyafetleri

Tepecik Tenekeli Mahallesi Çingene/Romanlarına ait fotoğraflarda görüldüğü üzere; kaynak kişilerin geleneksel kıyafetlere sahip olmadığı belirlenmiştir. Buna

rağmen Romanların kendilerine özgü giyim tarzları onları toplumda yine de farklı kılmaktadır. Yapılan gözlemler sonucunda, yaşanılan göçlerin kültürel anlamda kıyafetlerine yansıdığı fotoğraflarla da belgelenmiştir.

Düğünlerde giydikleri kıyafetler günlük yaşam kıyafetlerinden farklılık gösterse de, Çingene/Roman kıyafetlerinde var olan özgünlüğü yansıtır mahiyette değildir. Ancak Fotoğraf 7'de görüldüğü üzere, düğün kıyafetlerinde bazı kişilerce günlük kıyafetten daha farklı tarzda giysiler tercih edilmiştir.



Fotoğraf:9 Fotoğraf:10 Fotoğraf:11
(Tenekeli Roman Kadınlarının Gündelik kıyafetleri)

Çalışma kapsamına alınan katılımcıların günlük giysileri incelendiğinde elde edilen bulgular arasında, Romanlarınher ne kadar eski giyim tarzlarını artık kullanmadıkları belirlenmiş olsa da ,kumaş desenlerinde hala çiçek desenlerini tercih ettikleri elde edilen sonuçlar arasındadır.



Fotoğraf:12 Fotoğraf:13

Fotoğaf 12 ve 13'de görüldüğü üzere Roman kadınlarına özgü giyim tercihleri ,çocuk kıyafetlerine de yansımıştır.



Fotoğraf:14 Roman Düğün Kıyafetleri
(https://yandex.com.tr/gorsel/search?text=tenekeli%20mahalle%20izmir)
Fotoğraf:15 Roman Düğün Kıyafetleri
(https://yandex.com.tr/gorsel/search?text=tenekeli%20mahalle%20izmir)

Çingene / Roman kadınların özel günlerde giydiği giysiler kişiye göre değişiklik göstermekle birlikte, geleneksel kıyafetlerinin şov yada dans etmek amacıyla az sayıda olsada yine de kullanıldığı belirlenmiştir. Çingene geleneksel kıyafetleriyle, günümüz kıyafetleri ispanyol kol kesimi, katlı etek biçimi ve renklerdeki tezatlık açısından benzerlik göstermektedir.

**SONUÇ**

Tarih boyunca meydana gelen bireysel ya da kitlesel göçlerin, dünyanın bugünkü nüfus dağılımını, toplumların sosyal, siyasal, ekonomik, kültürel yapılarını ve gelişimlerini şekillendirdiği görülmektedir. Çingeneler diğer bir adıyla Romanlar, günümüzde Türkiye'nin hemen her yerinde dağınık olarak yaşamaktadır.

Araştırmada; Çingene/Romanların kültürel etkileşim sonucunda giyim kültürlerinde değişime uğradıkları, giysilerinin sadeleştiği, geleneksel giysilerin günümüzde neredeyse çoğu yerde kullanılmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Araştırma kapsamında incelenen Çingene/Roman kadın giysilerinin beş parçadan oluştuğu belirlenmiştir. Roman giysilerini oluşturan parçalar etek, şalvar, gömlek ve aksesuar olarak kemer ve başa bağlanan pullu, boncuklu eşarptır. Giysilerin teknik olarak analizlerinde; çoğunluğunun pamuklu ve saten kumaştan yapıldığı; kırmızı ve mavi renklerin hâkim olduğu; süsleme olarak ise püsküller, fırfırlar, fisto, kurdele ve danteller kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Renkler Çingenelerin üzerinde çoğu zaman kendi modalarını oluşturmuş, mevsime, giyilen elbiseye, elbiseyi giyenin tipine ve ruhuna göre şekil almışlardır.

Tepecik Tenekeli Mahallesi Çingene/Romanlarına ait fotoğraflarda görüldüğü üzere; kaynak kişilerin geleneksel kıyafetlere sahip olmadığı belirlenmiştir. Buna rağmen Romanların kendilerine özgü giyim tarzları onları toplumda yine de farklı kılmaktadır. Yapılan gözlemler sonucunda, yaşanılan göçlerin kültürel anlamda kıyafetlerine yansıdığı fotoğraflarla da belgelenmiştir.

Düğünlerde giydikleri kıyafetler günlük yaşam kıyafetlerinden farklılık gösterse de, Çingene/Roman kıyafetlerinde var olan özgünlüğü yansıtır mahiyette değildir. Ancak araştırma sonuçlarında görüldüğü üzere, düğün kıyafetlerinde bazı kişilerce günlük kıyafetten daha farklı tarzda giysiler tercih edilmiştir. Çalışma kapsamına alınan katılımcıların günlük giysileri incelendiğinde elde edilen bulgular arasında, Romanların her ne kadar eski giyim tarzlarını artık kullanmadıkları

belirlenmiş olsa da, kumaş desenlerinde hala çiçek desenlerini tercih ettikleri elde edilen sonuçlar arasındadır.

Yapılan araştırmalarda; Çingene/Romanların tarihsel ve siyasal olarak pek çok araştırmaya konu olduğu görülürken, giyim kültürü açısından bu sayının çok yetersiz olduğu belirlenmiştir. Geleneksel giysiler toplumun kültürünü, gelenek ve göreneklerini, yaşam biçimini simgeleyen ve tanıtan unsurların başında gelmektedir. Yüzyıllardır aynı topraklarda ortak bir yaşamın ve kültürün paylaşıldığı göz önüne alındığında bu tarz araştırmaların daha fazla olması gerektiği düşünülmektedir. Bu tarz araştırmaların fazlalığı, ortak kültürel değerlerin ortaya çıkarılması ve birlikteliğin güçlendirilmesi açısından önemlidir. Ayrıca, farklı ve zengin kültürel özelliklere sahip Çingene/Roman kadın giysilerinin belgelendirilmesi açısından da gereklidir.

## KAYNAKÇA

Arayıcı, Ali (2008). Avrupa'nın Vatansızları Çingeneler. İstanbul: Kalkedon Yayınları

ERDEN, Atilla (1998), Anadolu Giysi Kültürü, Ankara: Damat Ofset Yayıncılık.

HALWACHS, Dieter: **"Did actically Edited Information on Roma"**,(son ziyaret tarihi:11.07.2017)

Kemal Karpat (1985), *Ottoman Population 1830–1914: Demographic and Social Characteristics*, Madison, Wisconsin, University of Wisconsin Press, s. 109–15.

Kenrick, Donald(2006).Çingeneler Ganj'danThames'e ( Çeviren: Bahar Tırnakçı). İstanbul: Homer Yayınevi.

Tezcan, M., Giyim Olgusuna Sosyo- Kulturel Bakış ve Turklerde Giyim, http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/40/513/6345.pdf Erişim Tarihi: 25.08.2017

Yakar, S.İ. (2007). Corum İli Aşıklık Geleneği ve Aşık Rıfat Kurtoğlu, Yayınlanmamış Yüksek Lisans, Sakarya: Sakarya Universitesi Sosyal Bilimler Enstitusu.

YOORS, Jan: **Çingeneler, Opre Roma**, İstanbul 2005, s.

**İnternet Kaynaçası:**

Fotoğraf:1-5-
https://tr.pinterest.com/pin/298574650270027278/-,
Erişim tarihi:22.08.2017
http://gypsy-life , Erişim tarihi:22.08.2017
Fotoğraf: 14-15
https://yandex.com.tr/gorsel/search?text=tenekeli%20mahalle%20izmir
Erişim tarihi:01.09.2017

# SÜMERBANK'IN SOSYO-KÜLTÜREL HAYATA ETKİSİNİN İNCELENMESİ: SÜMERBANK MODASI VE TÜRK KÜLTÜRÜ

## (IMPACT OF SUMERBANK ON SOCIO-CULTUREL LIFE: FASHION OF SUMERBANK AND TURKISH CULTURE)

**İffet PALA***

**ABSTRACT**

Today's businesses are not just profit-oriented units and they have a number of contemporary goals such as community service, continuing the life of the business and social responsibility so it is impossible to think of businesses as discrete units from society. The tasks of businesses are not only to generate and profit; businesses must be a pioneer and leader in areas that are relevant to society.

Immediately after the proclamation of the Republic it seemed necessary to launch an economic struggle across the nationwide. Sümerbank, which was established for the eternal establishment of national independence in the economy after the military victories, has served the country for many years and has enabled thousands of people to work who are from home and abroad. This factory, which provides jobs to more than thirty thousands people, embellishes the whole country with the fabrics it produces. Despite limited use of materials and colors due to economic constraints, it has created a national textile pattern style and fashion that best reflects Turkish identity with its fabrics and original designs.

In this study, the patterns created by Sumerbank, the patterns revealed, and the studies of turnover are examined. The effects of this created fashion phenomenon on Turkish culture are discussed.

Key Words: Sumerbank, fashion, textile, pattern, Turkish culture

## GİRİŞ

Sümerbank, genç Cumhuriyet'in mucize gibi kalkınma, Mustafa Kemal'in öngördüğü muassır medeniyetle buluşma çabalarının başaktörlerinden ve başöğretmenlerinden biridir.

Askeri zaferlerden sonra ekonomide de ulusal bağımsızlığın ebedi tesisi amacıyla kurulan bu fabrika 66 yıl ülkeye hizmet etmiş, gerek yurt içinden gerekse yurt dışından gelecek binlerce insana iş olanağı sağlamıştır. 30 binden fazla insana ekmek kapısı olan bu fabrika ürettiği pazen ve basmalarla da yurdu baştan başa süslemiştir.

## 1. SÜMERBANK'IN SOSYO-KÜLTÜREL HAYATA ETKİSİ

Günümüz işletmelerinin sadece kar elde etme amacına odaklı birimler olmadığı artık hemen hemen herkesçe kabul gören bir yargıdır. Öyle ki kar elde etmenin geleneksel bir amaç olduğu ancak bunun yanı sıra işletmelerin topluma hizmet, işletmenin yaşamını sürekli kılmak ve toplumsal sorumluluk gibi bir dizi çağdaş amaçlarının da olduğu sıkça dile getirilmekte, vurgulanmaktadır (Demir vd, 1997: 37-40). İşletmeler toplumdan kopuk, ayrık birimler değildirler. Aksine olayları

* Ar.Gör., İTÜ Mimarlık Fakültesi Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü, İstanbul.

ya da olguları önceden yönlendirebilen aktif birimler olmak zorundadırlar. Bu anlamda işletmelerin görevleri sadece üretmek ve kazanç sağlamak değildir. Her alanda, her konuda topluma önder ve örnek olmaktır (Karalar, 2005: 58-59; Örücü, 2003: 14-15). Sümerbank da bunun en güzel ve etkili örneklerinden biridir. Sümerbank'ın sosyo-kültürel hayata olan katkılarına göz atacak olursak;

'*Cumhuriyet sizden fikri hür, vicdanı hür, irfanı hür nesiller ister*.' Ilkesi ile eğitim alanında yola çıkan Sümerbank öncelikle okuma-yazma kursları ile ulusa ve Cumhuriyete hizmet etmiştir. Gerek Latin Alfabesine geçişin üzerinden 10 yıl gibi kısa bir süre geçmiş olması, gerekse ülke çapında genel okuma-yazma oranının çok düşük olması nedeniyle fabrika, üretime geçer geçmez çalışanlarına bir yandan mesleki kurslar, bir yandan da okuma-yazma kursları vermektedir. Kursu başarıyla bitiren işçilere de fabrikaca ilkokul diploması verilmektedir. Bu, fabrikanın yakın zamanda yapılan Harf Devrimine ve Cumhuriyet Kültürünün yerleşmesine o yıllarda yaptığı somut katkılardır (Türkiye Ticaret Postası, 1948). Bunlar dışında kurulan Sümerbank İlköğretim Okulu, kütüphanesi ve vakfı ile eğitime destek sağlanmıştır (Babaeren, 1978: 32-34).

Sağlık alanında ise '*Sağlam kafa, Sağlam vücutta bulunur*.' Ilkesi esas alınmıştır. Sümerbank kurulduğu yıllarda ülkede konuşulan iki konu vardır: Sümerbank ve Sıtma. Tesislerin açılmasıyla beraber kurulan fabrika hastaneleri sağlık hizmetlerinin ve sıtmayla mücadelenin merkezi olmuştur (Türkiye Ticaret Postası, 1948).

'*Cumhuriyet kültürdür, sosyalleşmedir. Cumhuriyet birlikteliktir, paylaşmadır*.' ilkesi doğrultusunda sosyal alanda da birtakım iyileştirmeler yapılmıştır. İşçi çocuklarının bakımı ve eğitimi için kreş / çocuk yuvaları açılmış, (Sümerbank Nazilli Basma Sanayii Müessesesi Raporu, 1967), fabrika'da görev yapan işçi ve memur ailelerinin ikametgahı amacıyla yaptırılan ve yurdun dört bir yanından gelen ailelerin kaldığı Vazife Evleri kurulmuş, fırın, ekonoma ve hamamlar fabrika çalışanlarının hizmetine sunulmuştur (Sümerbank Nazilli Basma Sanayi Müessesesi Raporu, 1974). Sümerbank Camii, işçi ve memurların düğünlerini, nişanlarını, türlü kutlamalarını fabrika bünyesinde rahatlıkla yapabildikleri Düğünler 'sünnet düğünleri, dinlenme kampları da halkın hizmetine açılmıştır (Nazilli Basma Sanayii Müessesesi Raporu, 1978; 28).

'*Sanatsız kalmış bir milletin hayat damarlarından biri kopmuş demektir*.' ilkesi ile başlatılan sanat ve kültür hareketiile meydana gelen faaliyetler arasında sinema, tiyatro, resim sergileri, defile ve konserler, radyo ve müzik yayınları bulunmaktadır (Adalığ, 2006: 5-6).

Son olarak da spor faaliyetlerinden bahsetmek gerekirse '*Genç Türkiye Cumhuriyeti'nin yetiştirdiği gençler ülkemizin adını her alanda olduğu gibi sporda da duyuracak ve üstün ahlak ve karakterleriyle gelecek nesillere örnek olacaklardır*.' ilkesi esas alınmıştır. Fabrika futbol, tenis, güreş, boks, atletizm, eskrim, yüzme, basketbol, hentbol sahaları üzerinde devamlı çalışmalar yapmakta ve iyi sporcular yetiştirmekteydi (türkite ticaret postası).

## 2. SÜMERBANK MODASI

### 2.1. Cumhuriyet Öncesi Moda

Türk tekstil tarihine bakıldığında Türklerde zengin motif ve desen alt yapısına sahip dokumacılık sanatı Türklerin Anadolu'ya gelmesinden sonra gelişimini hızlı bir şekilde sürdürmüştür fakat Anadolu, ortaçağda oldukça önemli

bir kumaş üretim merkezi olmasına rağmen bu çağdan kalan kumaş örneği yok denecek kadar azdır (Önder, 1995:330). On üçüncü yüzyılda Marco Polo, Çin gezisinden dönüşünde Anadolu'da gördüğü Selçuklu kumaşlarını övmektedir.

Osmanlı dönemine geçildiğinde dokuma kumaşlarının en gelişmiş olduğu dönem on altıncı yüzyıldır. Kumaş desenleri genellikle çiniler üzerinde görülen motifleri daha değişik oran ve dekoratif düzenler içinde kullanılmıştır. Dokuma sanat on sekizinci yüzyıla kadar geleneklerini korumuştur. Fakat imparatorluğun ekonomik olanaklarının da sınırlanmasıyla birlikte lüks kumaş üretimi de azalmıştır. Avrupa kumaşları on altıncı yüzyıldan sonundan itibaren Türk piyasasına gelmiştir ancak yerli dokumaların yerini alması on sekizinci yüzyılın sonuna kadar sürmüştür.

Osmanlı kadifelerinde görülen taç motifleri İtalyan kumaşlarından gelmiştir. Ananas ve enginar motifi de İtalyan ipek ve kadifelerinde çok yayılmıştır. Yükseliş devrinde Türk kumaşları bütün Avrupa'da tanınmış, İsveç'e kadar yayılmıştır. Moskova Kremlin Müzesi silah sarayında rahipler için hazırlanmış eski Türk kumaşından yedi adet ağır kemha kaftan görülmektedir

Türk kumaş tekniği, halk arasında dokunan kumaşlar ve saray tezgâhlarında dokunan kumaşlar olarak iki yönde gelişim göstermiştir. Çözgüsü ve atkısı ipekli, bazen altın ve gümüşle sırmalı kalınca kumaşlara "kemha", zemine oranla süslemesi daha kabarık kadife türüne "çatma", ipekten gümüş veya altın sırmalı tellerle karışık dokunmuş olan kumaşa "diba", som sırma ve ipekle dokunmuş kumaşlara "seraser", altın doku maya "zerbaft", ipekten renkli parlak kumaşlara "atlas" adı verilmiştir. Osmanlı'da damask, brokar, kemha, kadife, çatma, seraser, zerbaft, hatayi, Selimiye ve kutnu gibi dokuma çeşitleri, üç etek, şalvar, kaftan gibi giysi formlarında kullanılmıştır. (Sözen, 1983:307).

### 2.2. Cumhuriyet Döneminde Tekstil ve Moda

Osmanlı imparatorluğunun hem siyasal hem de ekonomik olarak çökmesi tekstil sektörünü de derinden etkilemiştir. Türkiye'de cumhuriyet kurulduktan sonra birçok alanda olduğu gibi tekstil tasarımı ve üretiminde de köklü değişimler yaşanmıştır. Tekstilde öncelikle sanayileşmeye, hemen ardından sadece üretim değil tasarım eğitimine de önem verilmiştir. Cumhuriyet Türkiye'sinde tekstil sanayiini yürütmek üzere 1933 yılında Sümerbank kurulmuştur (Turan, 2008:88).

#### 2.2.1. Sümerbank Modası

Türk tekstil sanayimiz, bugün ulaştığı noktaya Sümerbank'ın öncülüğü ile gelmiştir. Sümerbank giyim sektöründe önce kendi giydiğini kendin doku, fikrini aşılayarak uygulamış ve daha sonra da teknolojik gelişmelere adapte olmuş, dış piyasaya açılmış, ürünlerini dış piyasada sergileme olanağını yaratmıştır.

Ekonomik kısıtlamalara bağlı olarak sınırlı malzeme ve renk kullanımlarına rağmen Sümerbank, kumaşları ve özgün desenleri ile ulusal bir tekstil desen üslubu ve moda yaratmıştır. Bir maddi kültür olarak da Sümerbank Türkiye'nin modernizasyon projesinde ekonomik, kültürel ve sosyal açıdan önemli bir rol oynamıştır. 1933'te kurulan Sümerbank ile, giyim ve dokuma sanayicileri devlet tarafından korunmaya alınmış ve Sümerbank kendi kumaşlarını, kendi özgün desenlerini ortaya çıkararak Anadolu'da bir moda devrimi yaratmıştır (Er, 2011).

Sümerbank kumaşları önce toplumda yerli malı kullanımını pekiştirmiş ve aynı zamanda da dayanıklı, ucuz ve dar gelirli olan halkın tercih ettiği kumaşlar

olmuştur. %100 pamuktan üretilen basma, pazen ve poplin kumaşlar kullanılmış, zaman zaman Türk sateni gibi farklı dokuma örgülerine de rastlanmıştır.



Resim 1, Sümerbank pazenlerinden örnekler

Sümerbank'la birlikte köyden kente göç dönüşüm sürecinde Sümerbank kumaşları orta, alt sınıf için de erişilebilir bir malzeme haline gelmiştir. Sümerbank kumaşları önce toplumda yerli malı kullanımını pekiştirmiş ve aynı zamanda da dayanıklı, ucuz ve dar gelirli olan halkın tercih ettiği kumaşlar olmuştur (Özbay,1995). Afişlerde de bu tema çoğu zaman yansıtılmıştır.
Amerikan yaşamının giysilerde en belirgin ortaya çıktığı örnekler ise Türk kadın giyim modasını yoğun biçimde etkilemiştir. 1950'li yıllarda nüfusun büyük bir çoğunluğunun köylerde yaşadığı bir ülkede, Sümerbank basmaları batılı moda dergilerinden takip edilen modellere uygun bir şekilde evlerde dikilerek Türk kadını için yeni giysi alternatifleri yaratılmıştır. Modeller aynı zamanda Sümerbank tarafından basılan dergilerde çeşitli kalıplarla ve düzenlenen defilelerle ulus çapında hemen hemen her sınıftan kadının giyiminin bir parçası olmuştur (Özbay, 1995).




Resim 2, Sümerbank Reklam Afişleri (Cumhuriyet Gazetesi Arşivleri)

Fabrikada üretim olarak çeşitli renklerde ve desenlerde emprimeler, döşemelik kumaşlar, flanel, divitin üretildiği belirtilmektedir. Gerek çeşit gerekse de ürün kalitesi açısından da hazır giyim ünitelerinde de başta elbise, bluz, pantolon, şort, bermuda, gecelik, eteklik olmak üzere kadın giysileri; erkek pijamaları, gömlekler ve ayrıca da çarşaf, nevresim, komple yatak takımları üretilmektedir. Sümerbank modası incelendiğinde kumaşların çok daha renkli ve desenli olduğunu

görürüz. Ayrıca yeni geliştirilen üretim teknikleri ile de daha kaliteli kumaşlar üretmek mümkündür.

"Nazilli Basması" adıyla tanınan halk tipi, pamuklu ince basma üreterek, öz kaynağımız olan pamuk değerlendirilmiştir. Nazilli Basması, o zamana kadar üretilip kullanılan Amerikan bezinin yerini almıştır. Amerikan bezi basma kumaşa göre daha sert, kaba ve kullanışsızdır.

1950-1960 yılları arasında yaygın olarak görülen basma giysiler köylü veya kentli hemen hemen tüm kadın giysileri arasında yaygın olarak kullanılan bir modeldir (Er, 2011). Fabrikanın özellikle de Sümerbank Nazilli Basma Fabrikası'nın kendine özgü geleneklerinden bir tanesi de basma balolarıdır. Basma baloları fabrikanın Ulu Önder tarafından açıldığı 9 Ekim gecelerinin vazgeçilmezidir. Basma balosu da ismini, o geceye katılacak olanların kıyafetlerinden almaktadır. Bayanlar geceye basmadan dikilen elbiseleri ile katılırken, beylerin takımlarını da yine basmadan dikilen kravat ve yaka mendilleri süsleyip, tamamlamaktadır (Adalığ, 2006: 5).

Sümerbank modasının gelişimi Yerli Mallar Pazarının gelişimi ile paralellik göstermiştir. Sümerbank reklamlarını genelde Yerli Mallar Pazarları üzerinden yapmıştır. Sümerbank 1934 yilinda satiş işlerini daha organize bir şekilde yürütmek için Sümerbank Yerli Mallar Müdürlügü'nü kurar. Burada amaç, temelde Sümerbank fabrika mallarini tüketiciye tanıtmak olacaktır (Er,2011).

Reklamlar üzerinden modayı takip etmek gerekirse;




Resim 3, Sümerbank Reklam Afişleri (Cumhuriyet Gazetesi Arşivleri)

Birinci afişe baktığımızda geleneksel davulcu kıyafeti olmasına karşın kullanılan şapka, bu kültürün Sümerbank tarafından da benimsendiğini gösterir. İkinci afişte kadın ve erkek figürü beraber kullanılmıştır. Ayrıca kullanılan renkler ve modeller Sümerbank modasını yansıtmakta olup kadını ön plana almaktadır. Üçüncü afişte Beykoz kundurası görülmektedir. Bu işletme Sümerbank' a dahil olan işletmelerdendir. Beykoz kunduraları numara usulü üretim yapmakta olup isteğe göre kişiye özel üretim de yapabilmekteydi.

Asıl Sümerbank modası 1960-70 'lerde başlamıştır. Bunun nedeni üretim yöntemlerinin iyileşmesi, artan sermaye, gelişen üretim yöntemleri, yetiştirilen tasarımcılardır. Bu döneme kadar moda yaratılmışsa da genelde fabrikanın kuruluş aşamasında desen ve üretim yönünden eksik kalmıştır. Sümerbank Desenleri'ni iki dönemde inceleyebiliriz. Birincisi erken dönem basmalarıdır.



Resim 4, Erken Dönem Sümerbank Desenleri (Er, 2011)

İncelenen üç erken Sümerbank dönemi basmalardan da görüldüğü üzere 50'li yıllara kadarüretim ve baskı yöntemleri yetersizdir. Desen teknikleri birbirini yöntem olarak tekrar etmektedir. Renk geçişleri yoktur. Kumaşlara hareket desen kullanılan objeleri çeşitli yönlerde çevirerek sağlanmaktadır. Diğer desen örnekleri de aşağıda gösterildiği gibidir.



Resim 5, Sümerbank Basma ve Pazen Desenleri (Er, 2011)

**SONUÇ**

Bu çalışma bizlere Sümerbank 'ın amacının kar elde etmenin yanı sıra Anadolu'da modern yaşam kurmak' olduğunu göstermiştir. Her alanda etkisini gösteren Sümerbank, Türk tekstil sanayimizin bugünkü ulaştığı noktaya da gelmesinde öncülük etmiştir. Sümerbank kendi kumaşlarını, kendi özgün desenleri ile ortaya çıkararak Anadolu'da bir moda devrimi yaratırken aynı zamanda Türk kültürünü gözardı etmeden ona uygun kumaş ve desenler ortaya koymuştur. Ayrıca Sümerbank toplumda yerli malı kullanımını pekiştirmiş, her sınıf için erişilebilir olmuştur. Batı kültürünü doğrudan almayıp Türk kültürüne uygun hale dönüştürmesi moda ve tekstil alanındaki önemli gelişmelerden biri olmuştur.

**KAYNAKÇA**

ADALIĞ, B. (2006). "Atatürk Nazilli'de", Nazilli Müze Kurma ve Koruma Dernek Bülteni, Yıl: 3, s. 9.

ALGAN, K., Ş., (2005). 19. Y.Y. Osmanlı Saraylarında Kullanılan Kumaşlar ve Bu Kumaşlarda Hereke Fabrika-i Hümayunu'nun Yeri ve Günümüze Yansımaları, Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli

BABAEREN, A. (1978). Nazilli Halk ve Çocuk Kütüphaneleri, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Kütüphanecilik Bölümü, Ankara.

Cumhuriyet Gazetesi Arşivleri, Atatürk Kitaplığı, İstanbul

DEMİR, H. (1997). İşletme Ekonomisi ve Yönetimi, Beta Basım Yayım, İstanbul

DOĞAN, H. (2007). Sanayinin Musikisinden Bilginin Türküsüne, Detay Yayıncılık, Ankara.
ER, F.D., (2011), Sümerbank İzmir Hlkapınar Basma Sanayii Müessesine Ait Desen Albümlerinin İncelenmesi, Arşivlenmesi ve Korunması, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir
ERGİN, F. (1978). Kemal Atatürk, Yaşar Eğitim ve Kültür Vakfı Yayınları, İzmir
KARALAR, R.(2005). Genel İşletme, Yorum Matbaası, Eskişehir.
ÖNDER., M., (1995). Şaheserler Konuştukça, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
ÖRÜCÜ, E. (2003). Modern İşletmecilik, 3. Baskı, Gazi Kitabevi, Ankara
ÖZBAY, F., (1995),"Kadınların Ev İçi ve Ev Dışı Uğraşlarındaki Değişme", 1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar,İletişim Yayınları, İstanbul,s.140-143
SÖZEN, M., (1983). Tarihsel Gelişimi İçinde Türk Sanatı, Anadolu Bankası Kültür Yayınları,
İstanbul
Sümerbank Nazilli Basma Sanayi Müessesesi Raporu (1967). T.C. Başbakanlık Yüksek Denetleme Kurulu, Ege Matbaası, Ankara
Sümerbank Nazilli Basma Sanayi Müessesesi Raporu (1974). T.C. Başbakanlık Yüksek Denetleme Kurulu, Ege Matbaası, Ankara
Sümerbank Nazilli Basma Sanayi Müessesesi Raporu (1978). T.C. Başbakanlık Yüksek Denetleme Kurulu, Ankara.
TURAN, Z., (2008). Tekstil ve Giyim Kuşam Sanatının Kültürel Tarihi, Doruk Yayıncılık,
İstanbul
Türkiye Ticaret Postası (1948), "Nazilli Basma Fabrikası Özel Sayısı", Yıl: 2, s. 350-103, İstanbul.

# TÜRK FOLKLORUNDA TAHTA KAŞIK KÜLTÜRÜ

## (WOODEN SPOON CULTURE IN THE TURKISH FOLKLORE)

**Erdal İNCE***

**ÖZET**

Kimi zaman düğün ve ölü evinde pişen yemeğin aracı, kimi zaman çalan müziğin ritim yakalamasındaki en önemli aparat, kim zamanda da kurulan düğünde çalan müziğin ritmine kendini kaptıran ya da bir destanı, bir hikâyeyi anlatan halk oyunlarında oyuncunun elindeki malzemesi olan tahta kaşıklar Türk kültüründe özel bir yeri vardır.

Tahta kaşık, Türk insanının içsel duygusunu üzerine yansıttığı önemli Türk folklorik öğelerden bir tanesidir. Bu nedenle Türk toplumu kaşık yapımına, kullanımına özel önem göstermiştir. En başta sağlam ve sağlıklı olması için özel olarak seçilmiş ağaçlardan yapılmalıdır.

Yapım aşamasında özel teknikler ve verilen çukurluk, kullanım yerine göre değişirdi. Islandığında şişmeyecek, birbirine vurduğunda iyi ses çıkaracak, ağzı ve eli yormayacak gibi ayrımları vardı kaşıkların. Kaşık yapımında en çok şimşir, meşe, kayın gibi ağaçlar kullanıldı. Kaşık yapılmadan önce ağacın geçmesi gereken bir safhası vardı. Tabiri yerindeyse Ham ağaçtan kaşık olmazdı. Ağaç kesildikten sonra güneşin ve suyun çilesini çekip terbiye olup çelikleşecekti.

Bu bildiride Türk örf ve adetlerinde önemli bir yeri olan Tahta kaşık kültürü ile ilgili, kullananların ve imalatını yapanların tespitleri ışığında, şu ana kadar yapılmış çalışmalarda göz önünde bulundurularak folklorik bir inceleme yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Tahta, kaşık, folklor, kültür.

**ABSTRACT**

Sometimes you can eat at the wedding and at the dead house, the most important apparatus for catching the rhythm of the music that is sometimes playing, Who play in the rhythm of music played at the time of the knot, or a fable, a story, a story telling the story of the game in the hands of the player's wooden spoons have a special place in Turkish culture

The wooden spoon is one of the important Turkish folkloric items reflected on the inner feelings of the Turkish people. For this reason, Turkish society has paid particular attention to the use of spoons. It must be made from specially selected trees in order to be sound and healthy in the first place.

During the construction phase, the special techniques and the trough provided varied according to the use. There were spoons that would not swell in the island, sound good when they hit each other, mouth and hand will not spill. Most of the spoons used wood, such as boxwood, oak, beech. Before the spoon was made, there was a phase where the tree had to pass. It would not be a spoon of raw wood. After the tree was cut, the sun and the water were pulled out of the tree and finishing and steeling.

* Doktora Öğrencisi, Ege Üniversitesi- Bayındır Gençlik Hizmetleri ve Spor İlçe Müdürü

İn this declaration, a folkloric examination shall be carried out in light of the determinations made by the users and producers regarding the wooden spoon culture which has an important place in the Turkish customs and traditions, taking into account the studies made so far.

Key Words: wooden, spoon, folklore, culture

**11. OTURUM (11. SESSION)-B Salonu (B Hall)**

*Oturum Başkanları (Session Moderators):*

**Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Aslı GÜNEŞ-Yrd. Doç. (Assist. Prof.) Muhammet BİLGEN**

# "ORDULAR İLK HEDEFİNİZ AKDENİZDİR. İLERİ!" EMRİNİN VERİLDİĞİ YERE DAİR

## ("ARMIES, YOUR FIRST GOAL IS THE MEDITERRANEAN. FORWARD!"EXPLANATİON OF WHERE THE ORDER İS İSSUED)

**Burhanettin ŞENLİ***

**SUMMARY**

"ARMIES, YOUR FIRST GOAL IS THE MEDITERRANEAN. FORWARD" It is stated that Gen. Asım Gündüz's book of "My memories" was given in the town of Eşme in Uşak province and his general rank was attached to Mustafa Kemal Pasha in the same place. In 1993, a black and white photo was taken in the archives of the state of Esme, where the original order was given. The same photo has also been published in various sources.

In order to reach the right information about the subject, an official letter was written to the General Staff Military History and Strategic Studies Presidency (ATASE) and the subject could not be confirmed.

In the following years, "ARMIES, YOUR FIRST GOAL IS THE MEDITERRANEAN. FORWARD" was accepted by the General Staff Presidency given in Eşme and a corner was opened in the Military Museum in Istanbul. The black and white picture on the corner was animated in a colorful way and a model sign was added and a sign was added on the subject "Armies, your First Goal is the Meditarrenean. Forward.". The photograph and the manuscript are Mustafa Kemal Atatürk, İsmet İnönü, Asim Gunduz and Captain Ali. The village of Eşme is located in the back of the Takmak village and the plane tree that the Order was given under was taken under protection.

Our victorious armies who won the Great Tavern saved our Turkish people and our country heroically from being crushed under the enemy of the enemy with a superhuman effort upon this order and entered into İzmir on September 9 as a hero.

### GİRİŞ

"Ordular İlk Hedefiniz Akdeniz'dir ileri" Emri Milli Mücadele döneminin bilinen en önemli askeri emirlerinden birisidir. Bu sebeple Kurtuluş savaşı tarihimiz açısından büyük önem taşımaktadır.[1] Bu Emir Misak-ı Milli ile belirlenen Türkiye Cumhuriyeti'nin doğal sınırlarını ele geçirmemizi sağlamıştır.[2] İstiklal Harbi komutanları fevkalade kıymetli insanlardır. Hele o kurucu üç büyük komutan: Ali Fuat Paşa, Kazım Karabekir ve Mustafa Kemal Paşa...

Fakat bunların içinde, gerçekleşmesi imkânsız görünen hedefleri işaret eden hep Atatürk'tür. Diğer ikisi hep daha temkinli olmuştur. Cihan Harbi'nde inanılmaz hatalar yapılmış ve o yapılan hatalar her şeyden önce imparatorluğun cenazesinin kılınmasına ve büyük bir insan kaybına sebep olmuştur. Yedek subay olarak giden talebelerin mektepleri boşalmış, tarlalar kıymetli çiftçiden, kasabalar esnaftan mahrum

* Dr., Araştırmacı, Konya.

[1] Murat Bardakçı, 30 Ağustos 2014, Habertürk Gazetesi, http://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/985295-iste-askerlik-tarihimizdeki-en-meshur-emrin-orijinali

[2] İlber Ortaylı, Hürriyet Haber, 30 Ağustos 2016, http://www.hurriyet.com.tr/ordular-ilk-hedefiniz-akdenizdir-emri-neden-cok-onemli-40211800

kalmıştır. Bu hal ve korkunç bilanço, komutalar da dahil olmak üzere milleti ve seçkinleri elbette temkinli olmaya sevk etti.

Atatürk söz konusu olduğunda temkinle birlikte aşırı bir atılım da vardır. Durum muhakemesi ve insanları etkilemek bir deha gerektirir. Çünkü herkes vatanı seviyor ve kurtarmaya çalışıyordu ama lider nitelikleriyle halkı ve taşra ileri gelenlerini ikna edip bir araya getirebilen kişi Mustafa Kemal Paşa idi. İstanbul, Batı Anadolu ve Doğu Trakya, Gazi Paşa'nın vazgeçemeyeceği hedeflerdi; oysa İstiklal Harbi komutanları bu konuda daha temkinliydi. Lakin Mudanya Mütarekesi'ne ulaşıldığı vakit düzenlenen sınırların ötesinde kalan hedefler konusunda o da artık temkinlidir...

1922'nin Türkiye'si gerçekçi bir komuta heyetiyle ulaşması gereken noktaya gelmişti. Başkomutanlık Meydan Muharebesi'ndeki süratli hareket emri, aynı zamanda Türkiye Cumhuriyeti'nin doğal sınırlarının Akdeniz olması üzerinde yoğunlaşıyordu. Dokuz asırlık Türk tarihi, Orta Asya ve Horasan ikliminden Akdeniz'e yönelmeyi ve ulaşmayı amaçlamaktaydı. Binaenaleyh, imparatorluğun bu mirasının elden çıkmasını Gazi Mustafa Kemal Paşa'nın ne askeri dehası ne de medeniyet tarihi anlayışı uygun görürdü. Ordulara yönelik "İlk hedefiniz Akdeniz'dir" emri işte bu konuyla ilgili kesin bir emirdir ve meydan savaşının kazanılmasından dokuz gün sonra ordular İzmir'e bu emirle girmişlerdir.[3]

## 1. NEDEN AKDENİZ:

Mustafa Kemal Paşa, bu emri verirken sadece Akdeniz'i değil, Adalar Denizi'ni de kastediyordu. Günümüzde önemini daha iyi anladığımız bu komut, ne amaçla verilmişti.

Bu emir, Türk ordusunun yıldırım hızıyla ilerlemesine, yaklaşık 350-400 km olan Afyon İzmir hattını 9 gün gibi çok kısa bir sürede aşmasına neden olmuştur. Tarihçi Isaiah Friedman, Yunan Küçük Asya Ordusu'nun son günlerini şu sözlerle anlatmıştı: "Yunan ordusunu bekleyen bozgun, Armageddon Savaşı boyutlarında idi. Dört gün içinde bütün Yunan Küçük Asya Ordusu ya yok edildi ya da denize döküldü.[4]

Tarihi Osmanlı coğrafya bilgilerine baktığımızda, Anadolu'yu kuşatan deniz; İstanbul Boğazı'na kadar Akdeniz, İstanbul Boğazı'ndan çıkınca da bütün o bölge Karadeniz olarak adlandırılmış olduğunu görürüz.

O yıllarda İzmir, Adalar Denizi'nin ve Levant'ın en önemli liman kentiydi. Yunan askeri, İngiltere, Fransa ve Amerika'dan aldığı destekle 15 Mayıs 1919'da kente çıkmış, işgali zamanla genişleterek Batı Anadolu'nun içlerine doğru ilerlemiş, Ankara'yı tehdit eder hale gelmişti.

Adalar Denizi, Akdeniz'in, Marmara Denizi ise Adalar Denizi'nin iç körfezi durumundadır. Bu yüzden Mustafa Kemal genel taarruz emrini, çok iyi okuduğu askerî okullarda öğrendiği gibi 'Akdeniz' kavramını kullanarak vermiş, ancak bunu söylerken bugünkü 'Akdeniz' diye bildiğimiz sahilleri kastetmemiştir.

O nedenle 9 Eylül İzmir'in kurtuluşu olduğu kadar Türkiye'nin, bugün sıcak denizler olarak nitelendirilen Akdeniz'e de açıldığı gündür.[5]

---

[3] İlber Ortaylı, Cumhuriyet gazetesi, 30 Ağustos 2016, http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/turkiye/592802/ilber_Ortayli_yazdi__Ataturk_un__Ordular_ilk_hedefiniz_Akdeniz_dir__ileri__emri_ne_anlama_geliyor.html

[4] http://www.yeniasir.com.tr/surmanset/2017/08/30/ordular-ilk-hedefiniz-akdenizdir-ileri

[5] http://www.yeniasir.com.tr/surmanset/2017/08/30/ordular-ilk-hedefiniz-akdenizdir-ileri; Yılmaz Öztuna, *Tarihçi Gözüyle,* s.19, https://www.otuken.com.tr/u/otuken/docs/Tarihci_Gozuyle.pdf ; Cevat Ülkekul, *Atatürk Neden "Ordular İlk Hedefiniz Akdeniz'dir. İleri" Demişti,* https://www.hgk.msb.gov.tr/images/dergi/makaleler/130_5.pdf

## 2.EMİR VERİLMEDEN ÖNCEKİ DURUM VE GELİŞMELER:

Eskişehir yakınlarında İnönü mevkiinde Türklerin ikinci defa zafer kazanmış olması, Yunanistan ve İngiltere'yi durdurmamış, takviye alan Yunan ordusu taarruza kalkmış, Türk ordusu ise Eskişehir'i, Afyon'u, Bursa'yı bırakarak Sakarya Nehri'nin doğusuna çekilmişti.

Yunan topları Ankara'dan duyuluyordu. Sakarya Savaşı 23 Ağustos 1921'de Yunan taarruzuyla başladı. Eylül başlarında Türk ordusu yenilmek üzereydi. Ankara düşebilirdi, hatta başkenti Kayseri'ye taşıma hazırlıkları yapılıyordu. Fakat geceli gündüzlü 22 gün devam eden savaş 13 Eylül'de Türk ordusunun zaferiyle sonuçlandı. Yunan ordusu yenilmişti fakat hâlâ Ege Bölgesi Yunan işgali altındaydı. Sakarya'da canını dişine takarak savaşan Türk ordusunun ileri harekât için mecali kalmamıştı.[6]

Mustafa Kemal Sakarya Zaferi'ni diplomatik bakımdan iyi değerlendirdi. 20 Ekim 1921'de Fransa ile "Ankara İtilafnamesi" imzalandı, Fransız işgalleri sona ereceği gibi, İngiltere yalnız kalacaktı.

Gazi, bir yandan orduyu taarruza hazırlarken, öbür yandan Dışişleri Bakanı Yusuf Kemal Bey'i ve Malta'dan yeni dönen Fethi (Okyar) Bey'i diplomatik temaslar için Avrupa'ya gönderdi. Görüşmeler Paris'te iyi geçti.

Londra'da ise Türk düşmanı Lloyd George hükümetinin süngüsü düşmüştü. Lloyd George artık "Türkler Avrupa'dan atılmalıdır" diye konuşamıyordu. Sevr Antlaşması'nda yapılacak iyileştirmelerle Ankara-Atina arasında "ateşkes" yapılmasını teklif ettiler.

Mustafa Kemal bunu kabul etti, bir şartla; bütün işgal altındaki topraklar tahliye edilecek.

Bu diplomasi ile Ankara, Dünya Harbi'nden bitkin çıkan Avrupa'da barışçıların desteğini alıyor, Lloyd George hükümetini sarsıyordu. Çanakkale Savaşı'nın şampiyonu olan Churchill, şimdi "Türklerle anlaşmalıyız" diyordu!

Meclis Mustafa Kemal Paşa'ya kolay kolay "olağanüstü yetkilerle başkumandanlık" vermemişti. Sakarya'da "Mareşal ve Gazi" unvanını alan Mustafa Kemal Paşa 20 Temmuz 1922'de başkumandan sıfatının uzatılmasını istediğinde Meclis bunu ancak Mustafa Kemal'in zaferden sonra "sine-i millete döneceğini" bildirmesiyle kabul etti.

"Mareşal ve Gazi" Mustafa Kemal Paşa ile Meclis arasındaki bu başkumandanlık tartışmaları, "Meclis'in üstünlüğü" fikrinin tarihimizdeki en veciz örnekleridir.

Başkumandanlığı bu defa süresiz olarak uzatılan Gazi, "Büyük Taarruz"u hazırlıyordu.

İsmet Paşa anılarında, Karabekir'in Doğu cephesindeki ağır topların öküzlerle çekilerek Batı cephesine getirilmesinin aylar aldığını anlatır.

Büyük Taarruz'un planlarını Mustafa Kemal, Fevzi ve İsmet paşalar hazırladı. Kazım Karabekir'le telgraf yoluyla istişareler yapıldı.

Başkumandan Gazi Mustafa Kemal Paşa, 26 Ağustos Cumartesi günü taarruz emrini verdi, taarruz sabah 05.00'te topçu atışlarıyla başladı, ilk başarı Tınaztepe'nin alınmasıdır. Taarruz hızla gelişti. 27 Ağustos'ta Afyon kurtarıldı. 30 Ağustos'ta "Dumlupınar Zaferi" kazanıldı, 1. Yunan Kolordusu Kumandanı General Trikopis esir alındı, Eskişehir kurtarıldı.[7]

---

[6] Mustafa Kemal Atatürk, *Nutuk,* Genkur Basımevi, Ankara, 1981, s. 454

[7] Mustafa Kemal Atatürk, A.g.e. s.454



Resim: Esir Yunan Başkumandan Trikopis, Ankara'dan Kayseri'ye Nakledilirken (Dr Burhanettin Şenli şahsi Koleksiyon)

1 Eylül'de Gazi, "Türkiye Büyük Millet Meclisi Orduları" hitabıyla başlayan beyannamesini yayınladı. Afyon ve Dumlupınar zaferlerini anlatan Gazi, "herkesin akli kuvvetlerini ve kahramanlık ve hamiyet kaynaklarını" sonuna kadar kullanmasını isteyerek şu emri verdi: "Türkiye Büyük Millet Meclisi Orduları!

Afyonkarahisar-Dumlupınar Büyük Meydan Muharebesi'nde zalim ve mağrur bir ordunun anâsır-ı asliyesini (asıl unsurlarını) inanılmayacak kadar az bir zamanda imha ettiniz. Büyük ve necîb milletimizin fedakârlıklarına lâyık olduğunuzu ispat ediyorsunuz. Sahibimiz olan büyük Türk milleti istikbalinden emîn olmaya haklıdır. Muharebe meydanlarındaki maharet ve fedakârlıklarınızı yakından müşahede ve takip ediyorum. Milletimizin hakkınızdaki takdirlerine delâlet (kılavuzluk, aracılık) etme vazifemi mütevâliyen (ardarda) ve mütemadiyen (aralıksız şekilde) ifa edeceğim.

Başkomutanlığa teklifatta (tekliflerde) bulunulmasını Cephe Komutanlığı'na emrettim.

Bütün arkadaşlarımın Anadolu'da daha başka meydan muharebeleri verileceğini nazar-ı dikkate alarak ilerlemesini ve herkesin kuvâ-yı akliyesini (aklının gücünü), yiğitliğini ve menâbî-i celâdet (kahramanlığının kaynaklarını) ve himmetini müsabaka ile ibzâle (yarışırcasına bol bol harcamaya) devam eylemesini talep ederim.

"Ordular! İlk hedefiniz Akdeniz'dir. İleri!"

İmza: Türkiye Büyük Millet Meclisi Reisi, Başkumandan M. Kemal

Milli Ordu insanüstü bir gayretle bu emri yerine getirerek 9 Eylül'de İzmir'e girdi. "Büyük Zafer" kazanılmıştı.

Türkleri "Avrupa'dan atmak" için yola çıkan Lloyd George ağır bir hezimete uğramıştı, 19 Ekim'de istifa edip gitti.

İstanbul'da yayınlanan Tevhid-i Efkar gazetesinin 5 Eylül tarihli nüshası dönemin ruhunu yansıtır: Ebuzziya Zade Velid Bey'in gazetesi manşetinin sağ ve sol tarafına Mehmetçik çizimlerini yerleştirmiş, sayfanın ortasına Başkumandan Mustafa Kemal Paşa'nın bir fotoğrafını koymuştu. Fotoğrafın üst tarafında "Ordular! İlk hedefiniz Akdeniz'dir. İleri" yazısı vardı. Altında ise Gazi'nin şu sözü yer alıyordu: "Düşman Anadolu'nun harim-i ismetinde boğulacaktır!"

Gazetenin manşeti ise şöyleydi: "Düşman İzmir'i tahliyeye başladı... 150.000 kişilik Yunan ordusu 10 günde perişan ve imha edildi... Yenik düşman kuvvetlerinin takip ve imhası devam ediyor... Simav zapt olundu... Akıncı kollarımız Salihli'de..."

İzmir kurtarılıp Anadolu'da Yunan işgaline tamamen son verildiğinde, Trakya henüz Yunan işgali altındaydı. İstanbul ve Çanakkale'de ise İngiliz ve Fransız işgali sürüyordu.

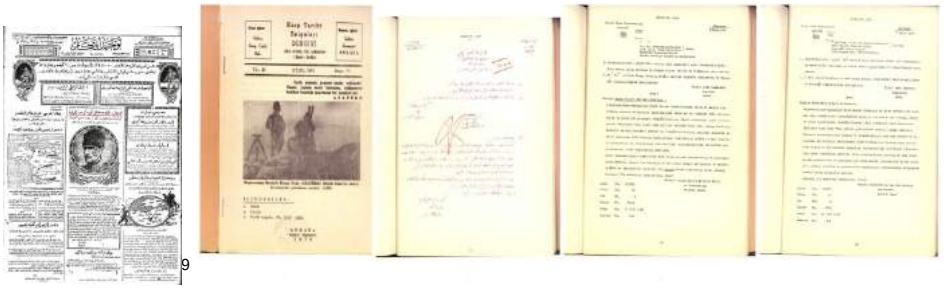
Mustafa Kemal, İzmir'i kurtaran orduyu Çanakkale yakınlarına kadar ilerletti. Türkiye ile İngiltere arasında yeni bir savaş çıkabilirdi...

Mustafa Kemal, Fevzi, İsmet ve Karabekir'in bu kriz karşısındaki yazışmaları ve davranışları başlı başına bir "diplomasi okulu "dur. Bu noktada savaştan sakındılar.

Trakya'nın Türkiye'ye iadesi Mudanya Mütarekesi ile sağlandı.

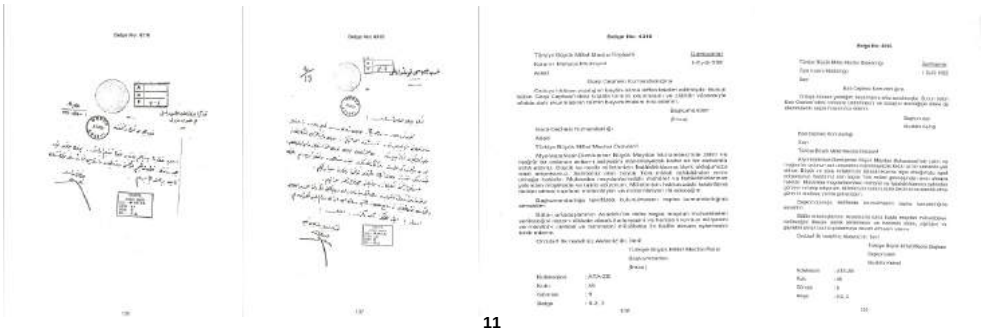
İstanbul ve Çanakkale'nin işgalden kurtarılması ise Lozan'da gerçekleştirildi.

Lozan, bağımsız Türkiye'yi kurduğu gibi Irak sınırı hariç, bugünkü Türkiye'nin sınırlarını çizerek Misak-ı Milli'yi gerçekleştirdi.[8]



[9]

## 1. EMRİN VERİLDİĞİ YERE DAİR İDDİALAR VE BELGELER: [10]



[11]

## 2. EŞME'DE BULUNAN AĞAÇ:



Resim: Mustafa Kemal Paşa, İsmet Paşa, Asım Paşa ve Yaver Kurmay Yüzbaşı Ali Efendi[12]

Emir konusunda Tarihçi Murat Bardakçı'da Emrin Eşme'de verildiğini yazmış ve aşağıdaki Belgeyi de Türk Basınında ilk defa yayınlanıyor Notuyla duyurmuştur.[13]

---

8

9 Tasvir-i Efkar Gazetesi 5 Eylül 1922.

10 Belgeler Ankara Üniversitesi Tarih Bölümü Öğretim Üyesi Doç. Dr. Serdar Sarısır'dan alınmıştır.

11 Belgeler Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü Prof. Dr. Mehmet Karayaman'dan Alınmıştır

12 Dr. Burhanettin Şenli şahsi koleksiyonu

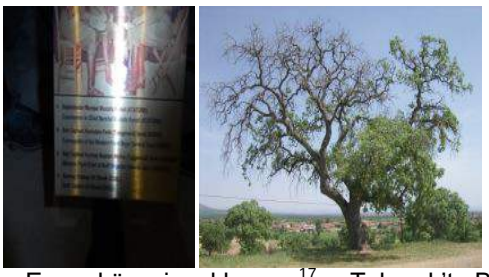
[14]

Konu ile ilgili İstanbul'da bulunan Askeri Müze ve Kültür sitesi Komutanlığı da Üst kat salonlar arasında bulunan Kurtuluş savaşı salonu ile ilgili internet sitesinde:

"Mustafa Kemal Atatürk'ün Eşme sırtlarında "Ordular ilk hedefiniz Akdeniz'dir... İleri!" emrini verişini anlatan maketli kompozisyon izlenmeye değer niteliktedir." İfadesi bulunmaktadır.[15]



Resim: İstanbul Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı[16]



Resim: Askeri Müze Eşme köşesi açıklaması[17]ve Takmak'ta Bulunan Anıt Ağaç

İstiklal Harbinde Batı Cephesi Kurmay Başkanı olarak görev yapan Orgeneral Asım Gündüz, hatıralarında tarihi Emrin Eşme sırtlarında verildiğini ve kendisinin general rütbesinin de Eşme sırtlarında tebliğ edildiğini ve orada bizzat Mustafa Kemal Atatürk tarafından takıldığını anlatmıştır.[18]

Mustafa Kemal Paşa ve Kurmay Heyetinin Altında Dinlendiği Ağacın Günümüzdeki Durumu:

---

[13] Murat Bardakçı, *İşte, askerlik tarihimizdeki en meşhur emrin orijinali,* 30 Ağustos 2014, http://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/985295-iste-askerlik-tarihimizdeki-en-meshur-emrin-orijinali

[14] Murat Bardakçı, *İşte, askerlik tarihimizdeki en meşhur emrin orijinali,* 30 Ağustos 2014, http://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/985295-iste-askerlik-tarihimizdeki-en-meshur-emrin-orijinali

[15] http://www.askerimuze.tsk.tr/ust_kat_salonlar.html

[16] http://www.askerimuze.tsk.tr/ust_kat_salonlar.html

[17] http://www.askerimuze.tsk.tr/ust_kat_salonlar.html

[18] Orgeneral Asım Gündüz, *Hatıralarım,* Kervan Kitapçılık, İstanbul, 1973

Takmak köyünün kuzeyinde, Bozlar yolu üzerinde, köye yaklaşık 1 km mesafede, L-21-b-05-b ada, 33 parsel no'lu hazine mülkiyeti taşınmazda yer alan Atatürk Ağacı, 15.12. 1988 Tarih ve 691 Sayılı Karar ile Tarihi Sit Alanı olarak tescil edilmiş olan Takmak Şehitliğine, 500-600 uzaklıkta yer almaktadır. Meşe palamudu olan ağaç, halk arasında "*Gazi Dalı*" olarak bilinmekte ve köylülerce korunmaktadır. Ağacın bulunduğu tarla, sahibi Fethi Tosun tarafından hazineye bağışlanmıştır.

Ağacın tescili için Uşak İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü tarafından başlatılan çalışmalar sonunda, Uşak Orman İşletme Müdürlüğü tarafından 31.12. 2008 tarihinde gönderilen raporda, meşe palamudu olan ağacın 180 yaşında olduğu, göğüs çapının 58 cm., tepe tacı çapının 27 m., boyunun 16 m. olduğu belirtilmiştir. Ağaç, İzmir II Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıkları Koruma Bölge Kurulu tarafından alınan, 13.02.2009 Tarih ve 4590 Sayılı Kurul Kararı ile "*Anıt Ağaç*" olarak tescil edilmiştir.[19]

Anıt Ağaç ile ilgili olarak Uşak Orman İşletme Müdürlüğünün 02.01.2009 tarih ve 08 Sayılı yazısı ekinde yer alan 31.12.2008 tarihli raporda; 'cinsi meşe palamudu olan ağacın 180 yaşında olduğu, göğüs çapının 58 cm, tepe tacı çapının 27 m, boyunun 16 m olduğu' belirtilmiştir.

Atatürk ve silah arkadaşlarının konakladığı bu meşe ağacı, ilçe merkezi Eşmeye taşınmadan evvel ilçe merkezi olan Takmak Köyündedir. Kurtuluş Savaşı sırasında Uşak'ın düşman işgalinden kurtulması ile birlikte karargâh merkezi, Takmak köyüne taşınmış, Gazi Mustafa Kemal Paşa'da Takmak'a gelerek savaşın sonraki kısmı ile ilgili önemli kararları burada vermiştir. Mustafa Kemal Paşa, ''Ordular! İlk hedefiniz Akdeniz'dir! İleri!'' şeklindeki tarihi komutunu bu ağaç altında vermiştir.[20]

"Anıt Ağaç" olarak bilinen ağaca paratoner takılınca kurumaya yüz tuttu. Yöre halkı yetkililerden paratonerin uygun yere konulmasını ve ağacın koruma altına alınmasını istiyor.

Kurtuluş Savaşı sırasında 3 Eylül 1922 tarihinde Ulu Önder Mustafa Kemal Atatürk, İsmet İnönü ve silah arkadaşlarının mola verip karargâh kurdukları iddia edilen asırlık palamut ağacı, 2008 yılının Eylül ayında düşen yıldırım sonucu yara aldı. Yıldırım düşmesi sonucu kurumaya başlayan ağaca bir süre sonra paratoner takıldı.[21]

**SONUÇ**

Zorlu Sakarya Muharebesi'ni kazanan Mustafa Kemal, askerî meslek yaşantısını zaferle sonuçlanan Büyük Taarruz ve Takip Harekâtıyla taçlandırmıştır. 1 Eylül 1922'de yenilgiye uğrayan ve geri çekilmekte olan Yunan ordusunu takip harekâtını başlatırken ordunun ileri taktik savaş düzeninden, bilinen yıldırım harekâtına geçişini sağlayan son meşhur emrini vermiştir: "Ordular! İlk hedefiniz Akdeniz'dir. İleri!"[22] Atatürk bu konuda: "Türkiye Büyük Millet Meclisi ordularının görevi "Misak-ı millî" hükümlerini gerçekleştirmektir." Demiştir.[23]

Söz konusu emrin verildiği yere dair elimize geçen beş farklı kaynak bulunmaktadır.[24] Birinci kaynağımız emrin Çakırsaz'da verildiğini, İkinci kaynağımız,

---

[19] Bilgiler Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü Prof. Dr. Mehmet Karayaman'dan Alınmıştır

[20] http://www.usakajans.com/haberdetay/ATATURK-AGACI-SAHIBINI-BULDU/886

[21] http://haberciniz.biz/esmedeki-asirlik-palamut-agaci-kurumaya-yuz-tuttu-usak-823141h.htm

[22] George W. GAWRYCH, *İstiklal Harbi'nde Bir Askerî Önder Olarak Atatürk,* s.4; *http://www.ata.tsk.tr/content/media/01/makaleler/6.pdf*

[23] Yakup Kadri (Karaosmanoğlu), *İkdam Gazetesi Yazarı ile mülakat*, http://www.ata.tsk.tr/content/media/01/mulakatlar/4.pdf

[24] Genkur ATASE başkanlığı Askeri Tarih Belgeleri Dergisi, sayı116, 2003, s. 136-139; Gen. Kur. Harp tarihi Belgeleri Dergisi, sayı 75, Eylül 1976, s. 66-68, İstanbul Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığında Kurulmuş olan "Mustafa Kemal Atatürk'ün Eşme sırtlarında "Ordular ilk hedefiniz

Dumlupınar'da verildiğini, üçüncü kaynağımız emrin Eşme'de verildiğini, dördüncü kaynağımız emrin Eşme'de verildiğini ve beşinci kaynağımız da emrin Eşme'de verildiğini belirtmektedir. Askeri müze ile yapılan görüşmede Eşme de emrin verilip verilmediği hususu tam teyit edilememiştir. Kurtuluş Savaşı'nın gidişatı incelendiğinde 1 Eylül 1922 tarihinde karargâhın Eşme'ye gelmesinin zor olduğu değerlendirilmiştir. Orgeneral Asım Gündüz hatıratında kesin olarak general rütbesini Eşme sırtlarında taktığını ve emrin burada yazıldığını belirtmiştir. Ayrıca hatıratında birkaç yerde ordular hızlı hareket ettiğinden önemli emirlerin sözlü verilip daha sonra yazılı hale getirildiğini belirtmiştir.

Anıt ağacın bulunduğu Eşme sırtlarında karargâhın kurulduğu, söz konusu resmin orada çekildiği belgelerin incelenmesinden anlaşılmış fakat emrin Eşme de verildiği yönünde tam kanaat oluşmamışsa da, Büyük taarruzun ve özellikle yıldırım harekâtının düşmanlarımızdan ve itilaf devletlerinden çok iyi gizlenmiş olması[25] emrin önce sözlü verilip daha sonra yazılı hale getirilme ihtimalini kuvvetlendirmiştir.

**KAYNAKÇA**

ATATÜRK Mustafa Kemal, *Nutuk,* Genkur Basımevi, Ankara, 1981
BARDAKÇI Murat, 30 Ağustos 2014, Habertürk Gazetesi, http://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/985295-iste-askerlik-tarihimizdeki-en-meshur-emrin-orijinali
BELGELERLE TÜRK TARİHİ DERGİSİ, *Sakarya'dan İzmir'e,* sayı 18, Ağustos 1986
GAWRYCH George W., *İstiklal Harbi'nde Bir Askerî Önder Olarak Atatürk,* s.4; http://www.ata.tsk.tr/content/media/01/makaleler/6.pdf
GENKUR ATASE başkanlığı Askeri Tarih Belgeleri Dergisi, sayı116, 2003
GENKUR Harp tarihi Belgeleri Dergisi, sayı 75, Eylül 1976
GÜNDÜZ Orgeneral Asım, *Hatıralarım,* Kervan Kitapçılık, İstanbul, 1973
(KARAOSMANOĞLU)Yakup Kadri, *İkdam Gazetesi Yazarı ile mülakat*, http://www.ata.tsk.tr/content/media/01/mulakatlar/4.pdf
KARAYAMAN Mehmet, Alınan bilgi ve belgeler
ORTAYLI İlber, Hürriyet Haber, 30 Ağustos 2016, http://www.hurriyet.com.tr/ordular-ilk-hedefiniz-akdenizdir-emri-neden-cok-onemli-40211800
ÖZTUNA Yılmaz, *Tarihçi Gözüyle,* s.19, https://www.otuken.com.tr/u/otuken/docs/Tarihci_Gozuyle.pdf
SARISIR Serdar, Alınan bilgi ve belgeler
ŞENLİ Burhanettin, şahsi koleksiyondan fotoğraflar
ŞİMŞİR Bilal N., *İngiliz Belgeleriyle Sakarya'dan İzmir'e (1919-1922),* İstanbul, 1989
TASVİR-İ EFKAR GAZETESİ 5 Eylül 1922
ÜLKEKUL Cevat, *Atatürk Neden "Ordular İlk Hedefiniz Akdeniz'dir. İleri" Demişti,* https://www.hgk.msb.gov.tr/images/dergi/makaleler/130_5.pdf
http://www.askerimuze.tsk.tr/ust_kat_salonlar.html
http://haberciniz.biz/esmedeki-asirlik-palamut-agaci-kurumaya-yuz-tuttu-usak-823141h.htm
http://www.usakajans.com/haberdetay/ATATURK-AGACI-SAHIBINI-BULDU/886
http://www.yeniasir.com.tr/surmanset/2017/08/30/ordular-ilk-hedefiniz-akdenizdir-ileri

Akdeniz'dir... İleri!" emrini verişini anlatan maketli kompozisyon izlenmeye değer niteliktedir." İfadesi bulunan bölüm; Orgeneral Asım Gündüz, a.g.e. s.125, s. 131, s. 164, s. 185; Murat Bardakçı, *İşte, askerlik tarihimizdeki en meşhur emrin orijinali,* 30 Ağustos 2014, http://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/985295-iste-askerlik-tarihimizdeki-en-meshur-emrin-orijinali

[25] Bilal N. Şimşir, *İngiliz Belgeleriyle Sakarya'dan İzmir'e (1919-1922),* İstanbul, 1989, s. 317-346

# THE FLOW OF REFUGEES FROM THE ZANGAZUR REGION OF AZERBAIJAN TO THE ANATOLIAN LANDS IN THE 19TH AND 20S OF THE 20TH CENTURIES AS ONE OF THE CONSEGUENCES OF THE GENOCIDE AND DEPORTATIONS CREATED BY THE RUSSIAN AND ARMENIAN ARMED FORGES AGAINST THE MUSLIM-TURKIC POPULATION

# (XIX, XX ƏSRIN 20-ci ILLƏRINDƏ AZƏRBAYCANIN ZƏNGƏZUR BÖLGƏSINDƏN ANADOLU TORPAQLARINA MÜHACIR AXINI RUS VƏ ERMƏNI SILAHLI QÜVVƏLƏRININ MÜSƏLMAN TÜRK ƏHALIYƏ QARŞI TÖRƏTDIYI SOYQIRIMI VƏ DEPORTASIYANIN NƏTICƏLƏRINDƏN BIRI KIMI)

**Haji ABDULLA***

## ABSTRACT

Əsrlərlə Qafqaz türklərinin məskəni olmuş tarixi Zəngəzur mahalının ərazisi müasir Azərbaycan Respublikasının Laçın, Qubadlı, Zəngilan və Ermənistan Respublikasının Sisian, Gorus, Qafan və Mehri rayonlarını əhatə edib, 100 ildən çox Qarabağ xanlığının tərkibində olub. Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin tərkibində sahəsi təxminən 7.892 kv. km ibarət Zəngəzur ayrıca qəza olub. 4500 kv.km ərazisi 1920-ci illərdə bolşevik Rusiyasının Qafqazı işğalından sonra zorla qoparılaraq Ermənistana birləşdirilib. Qalan hissəsi isə 1992-1993-cü ildə erməni silahlı qüvvələri tərəfindən işğal edilib və 25 ildir Ermənistanın tam nəzarətindədir, bu tarixi Azərbaycan torpaqlarında bir nəfər də olsun türk-müsəlman, azərbay canlı yaşamır. Çar Rusiyasının Qafqazı işğalı ilə başlayan erməni köçləri Zəngəzurun etnik tərkibinin dəyişdirilməsinə aparan əsas amil oldu. Zəngəzur bölgəsinə ermənilərin planlı şəkildə kütləvi köçürülməsi başlandı. Qanlı qırğınlarla, deportasiya ilə müşayiət olunan bu köçürmələrə, Rusiyanın Qafqazın müsəlman-türk əhalisinə yönəlmiş siyasətinə etiraz edən, ölüm, sürgün, həbs təhlükəsindən xilas olan çox sayda mülki əhali elliklə Anadolu torpaqlarına köçməyə məcbur oldu. Bu mühacir axını XX əsrin 20-ci illərinə qədər ardıcıl davam etdi. Zəngəzurdan mühacirət edib ömrünün sonunadək Anadoluda yaşayanlar arasında Azərbaycanın məşhur simaları vardır, Qafqazda rus çarizminə qarşı duran Şeyx Mirhəmzə Seyid Nigari, Zəngəzurda erməni daşnaklarına qarşı silahlı mübarizənin başında duran Sultan bəy Sultanov, Azərbaycanın ilk hərbi naziri general Xosrov bəy Sultanov və s. Osmanlı İmperatorluğu və Türkiyə Cümhuriyyəti dövrünə aid sənədlərdə, çoxsaylı mənbələrdə mühacir, köçkün azəri türklərinin Anadolu torpaqlarına gəlişinə, keçişinə heç bir qadağa, məhdudiyyət qoyulmadığı aşkar görünür, əksinə onların məskunlaşması üçün dövlət səviyyəsində imkan dairəsində hər cür yardım edilmişdir.

## INTRODUCTION

The historical Zangazur mahal covered the Lachin, Gubadly, Zangilan districts of the Republic of Azerbaijan and the Sisian, Gorus, Gafan and Mehri districts of the Republic of Armenia. More than 100 years it was a part of the

* PhD of the Institute of History named after A. A. Bakikhanov Azerbaijan National Academy of Sciences, Head of the sector of the In-country projects of the Knowledge Foundation under the President of the Republic of Azerbaijan, Baku.

Karabakh khanate, but during the Azerbaijan Democratic Republic (1918-1920) it was a separate uyezd. Area was 7.892 square kilometers. Already 25 years that this territory is completely under occupation of Armenians, and not a single Muslim, Turk (Azerbaijani) live there (Mahmudov, 2013:17).

The author of the occupation plan of Tsarist Russia on the Caucasus, including Azerbaijan was Peter I. For 300 years, "The testament of Peter the Great" is the main line of the Russia's policy on the Caucasus and in the whole on the East: "Russia can then be called a secular state when Istanbul, which is the key to the treasures of Asia and Europe, will be the capital of it. The controversy; between Sunnis and Shiites can be an excellent tool in this regard. The balance between Turkey and Iran should be broken so that they cannot find a common language... to relocate Armenians and other Christians to Gilan and Mazandaran, and gradually to reduce the Muslims here not making known. Neither Iran nor the Ottomans should be allowed to contact with the European peoples. If the Muslims of these countries are freed from care and know their rights, this will be a great blow to us. Therefore, without losing time you must occupy the Caucasus." (Nərimanoglu, 2015:7). This document, written by Peter I in 1725, passed into the hands of French Ambassador to Russia Dobréin, who presented the document, kept secret for many years to the King of France Ludovic XV.

The "testament", which was proclaimed 13 years after the writing, along with being a directive, main strategy for future Russian emperors, Europeans also have benefitted from this testament in Eastern policy and continue to do so. (Həsənov, 2017)

Under the Kurekchay Treaty (14.05.1805), which was concluded between Tsarist Russia and the Gajars, Zangazur also was naturalized by Russia as part of the Karabakh khanate. According to official data provided by Russians in 1810, out of 12,000 families living in Karabakh 9,500 (79%) were Azerbaijani and 2,500 (21%) were Armenian. After the Gulistan Treaty (1813) and the Turkmenchay Treaty (1828) concluded between Russia and Iran ended the distribution of Azerbaijani lands. It began to make Azerbaijan permanent colony, to get consolidated in the Caucasus, to create a Christian buffer zone between the Caucasian Turks and the Ottoman and Iranian Turks. Russia began to carry out mass relocation of Armenians from these countries to the bordering territories of the Karabakh, Iravan and Nakhchivan khanates. During the days of Novruz holiday, on March 21, 1828, Russia issued a decree on establishment of the "Armenian province" in the territories of the Iravan and Nakhchivan khanates. In 1125 villages in that area 1111 were inhabited by only Azerbaijani Turks at the time (Haciyev, 2011). The state official N. N. Shavrov, who was responsible for resettlement and who was eye-witness of these events, including the occupation of the Caucasus by Tsarist Russia, based on the documents on the first resettlement of Armenians to the territory of the region wrote: "We started our colonial activity in the Caucasus not from the resettlement of the Russian population but the foreigners. They were given the best lands as well as various privileges." (Həsənov, 2017:8). Officially 124,000 people and later unofficially a great number of Armenians were relocated to the mountainous part of Karabakh. In total in the 1828-1830s, more than 200,000 Armenians were relocated to the mountainous part of Karabakh, which were placed in the Elizavetpol and Iravan gubernias, on the best state lands in Tiflis, Borchaly, Akhalsikh, Akhalkalak uyezds where

Armenians had never lived. These Armenians were settled in the mountainous part of the Elizavetpol gubernia (the mountainous part of Karabakh and Zangazur uyezds are meant) and on the shores of Lake Goycha (Lake Sevan in Armenia - H.A). 1 million out of 1 million 300 thousand Armenians living in Transcaucasia at the beginning of the 20th century, are not the aborigens of these lands. (Abdulla, 2017:8-9) At the beginning of the 19th century, only 3% of the population in the Zangazur region was the"non-Muslim". as a result of the resettlements that started after Russian occupation, the number of Armenians began to increase and according to the census of 1897, the population of Zangazur uyezd was 142,000 people, of whom 73,013 (52,96%) were Muslims, 63,622 (46,15%) were Armenians, the rest were other peoples and ethnic groups (Paşayev, 2016).

Close to the massacres of the 1905-1906 years, in 314 out of 406 settlements of Zangazur lived Muslims. According to the list drawn by the Armenian authors A-do and S. Zavarian who witnessed it, 43 Muslim villages in Zangazur district were completely destroyed in 1905-1906, and the population was forced to leave their homes (Zavaryan, 1907:61).

In 1917-1920, the Turkish population of Zangazur faced with the genocide and deportation by the Armenians for the second time. However, unlike 1906, most of them were not able to return to their native homes. In these years, only 81 out of the 326 villages in Zangazur district were Armenian one (24.8%). (Lalayan, 1936:12) As a result of Dashnak Armenia's aggression during the years 1918-1919, more than 10,000 Muslims were killed in the uyezd, half of the 123085 Azerbaijanis living in Zangazur uyezd were deported. Therefore, according to the census of 1926, the number of Muslims in the region was not more than 5,000, that is to say, only 5,000 Azerbaijani refugees expelled from Zangazur in 1918-20 had returned to their homeland (Nərimanoğlu, 2014).

After the collapse of the Ottoman Empire, the policy of the coalition forces consisting of English, French and Italian, who had a key role in the military-political situation in the South Caucasus, played a crucial role in uniting the Zangazur region, which was the historical land of Azerbaijan, to the Armenia; the promise of the great powers to the Armenians based on the Christian affiliation – the idea on creation of the Republic of Armenia on the Ottoman lands was realized on the account of Azerbaijani lands, and the Bolshevik-Communist Russia ended this plan. With the seizure of Zangazur by Armenians Azerbaijan lost touch with Nakhchivan.

By using the created situation, Armenians started the cleansing of Zangazur from Azerbaijanis and to settle Armenian refugees that fled from the Ottoman territory in those lands. In the 1914 approximately 350,000 Armenians came from Turkey and settled in the Caucasus. Only 30,000 of Armenian refugees from Turkey had been settled in deserted Azerbaijani villages of Zangazur that had been plundered with the help of 10,000 regular army units of Andranik Ozanyan. The "Armenian strip or Armenian barrier", which Russia wanted to create between the Eastern Anatolia and the Caucasus during World War I, was realized in the territory of present Armenia. S. Sazonov, the Russian Foreign Minister and later the Russia's representative in Paris peace conference, in his report submitted to the Cabinet of Ministers in 1916, pointed out the importance of establishing an "Armenian strip" in Eastern Anatolia, and noted that creation of an Armenian strip

in the Caucasus is a matter of Russia. Keeping of the Armenian population is an urgent task (Cümşüdlü, 2012).

The Russian occupation, which began in the early 19th century, was accompanied by migrations of the Caucasian, including the Zangazur Turks to the Ottoman, Anatolian lands. A large number of those resisting and fighting the Russians, that did not accept the Christian invasion from their native land in Zangazur left for the Ottoman Empire. Qachaq Nabi who was born in Gubadly region of Zangazur and for more than 20 years had been fighting against the local oppressors of Tsarist Russia, the Kingdom of Iran, the Ottoman sultanate, Sheikh Mirhamza Seyid Nigari who led the struggle against the Russian tsarizm after Sheikh Shamil and last qa'zi of Zangazur Bahlul Behchet, Sultan bey Sultanov of Lachin who headed the fight against the Armenian Dashnaks in Zangazur and Karabakh, the first military minister of Azerbaijan, governor-general of Karabakh Khosrov bey Sultanov, the Musavatist, a fighter for independence, writer and publisher, the organizer of the protests against the Russian Bolshevism Mirza Mammadsadig Akhundzadeh from the village Urud of Sisian region (He was known and operated in Turkey as Mehmet Sadik Aran), 5th Head of Musavat Dr.Mehmet Azer Aran from Zangilan, the ADR Parliament member from Gubadly, sotnick (lieutenant) Baba Mammadov, mujahedeen for liberty, enlightener Ahet Ural from Khalaj, a Musavatist from Gorus, diplomat Taki Aran and many other distinguished personalities, families, generations, whole villages (the Khojahanskis from Gubadly, the Baharis from Zangilan, etc.) in order to survive from the persecution of Russian-Armenian terrorists together with their numberous supporters left for Anatolian lands (Dr.Sebahattin Şimşir, 1999:12-13). Sheikh Mirhamza Seyid Nigari from Zangazur belonging to the Nakshibendi sect was one of those who supported the Gazavat, started against the Russian occupation in the 19th century by Sheikh Shamil (Lachin, Jijimli village, 1795 - Amasia, 16 October 1885). The fellow fighters who gathered around this reputable person of the Nakshibendi sect went to Dagestan to help Sheikh Shamil. Many supporters have found refuge in the Ottoman Empire from Russia's persecution, the inevitable death, exile and the insecurity of their families in their homeland. The Ottoman Empire settled them in Amasia. According to calculations by civil societies, about 3500 families in Amasia and around are the descendants of these emigrants. One of these descendants among the dozens of well-known figures (member of the Turkish Grand National Assembly, a scientist and a military man) who came to Amasia - Shirvanzadeh Mehmet Rushtu Paşa was the Prime Minister of the Ottoman Empire (Nərimanoğlu, 2017:258).

Russia, which came out of the First World War, this time, under a new "mask", not as Tsarist Russia but as the Bolshevik Russia occupied the Caucasus which had just gained its independence. They began a campaign of terror, exile, and arrest against those who had participated in the establishment of the People's Republic of Azerbaijan, supported Nuru Pasha's Caucasian Islamic Army and those who did not recognize the new government (Nərimanoğlu, 2011). They saw freedom and national independence in the way to Turkey, built on the ruins of the Ottoman Empire. People, who had been worshiping to a single God for more than a thousand years, whose souls were conquered by the religion of Islam, could not accept the newly established government that had made the godlessness its state policy. In 1924, the "Society of the godless" was created in Baku in order to

strengthen the struggle against religion. The task of the society was to unite them all under the flag of atheism, to estrange the laborers from their religion and form a materialist outlook in them. In 1926, three-month anti-religion courses in the Azerbaijani were opened under the Baku Office of the "Society of the godless" and in March of the same year, the First All-Baku Conference of the "Society of the godless" was called. Many emigrants in Turkey had to change their place of residence together with their surnames in order to survive from Russian-Armenian terrorism (Nərimanoğlu, 2014:47). From the documents of the period of the Ottoman Empire and the Republic of Turkey and a great deal of sources it was evident that there was no restrictions on the passage of the numberous emigrants, displaced Azerbaijani Turks to arrive in Anatolia, but on the contrary, they were provided with all possible support at the state level.

The sleeping and eating places were allocated for the temporary accommodation of the refugees from the Caucasus, and local religious communities, rich people showed financial assistance and made donations. Reports and instructions on the settlement of emigrants from Karabakh and Zangazur in Van, Adana, Diyarbakir, Bitlis, Erzincan and other provinces and bills on paying their expenses by the structures are being kept in the archives. (Nərimanoğlu, 2013:33) For example, one of them of the Financial Control Department, dated October 28, 1901, writes that until the spring all the expenses of the 480 refugees who came from Van to Diyarbakr that had fled from the Russia's uyezds being part of Ganja province, to be paid" (Nərimanoglu, 2015:32).

On November 8, 1906 the emigrants from Karabakh were given permission to settle in the houses built in Mamuratulaziz Province. (Nərimanoglu, 2015:35) Interestingly, that also complaints were sent to the Ottoman sultans about the atrocities committed by the Iranian rulers in Karabakh and were requested for help. In another document, on April 7, 1903, on behalf of the Chairmanship the Ottoman consulate had been instructed to investigate the complaints to the Van governorship of the Karabakh refugees about their plunder in the vicinity of the Old City of Iran. (Nərimanoglu, 2015:36) It shows that the Ottoman state has never been indifferent to the suffering of the Muslim Turkish population in the Caucasus. Most Azerbaijani Turks live in Kars, Igdir and Agri provinces in Turkey. 35-40% people in the city center of Kars are the Azeris. Most of the residents of the settlement of Bashkadik and the villages in the west of Kars, 80% of the Akyaka settlement in the east and half of the Arpachay are Azeris. There are 2 Azerbaijani villages connected to Digora. There are also many Azeris living in the settlements of Selim, Sarykamish and Kaghizman (Nərimanoglu, 2015:62). A total 25-30% of the population living in the Kars region is Azeri. In Igdir, 15-20 years ago about 80% of the population was Azeri, with the increase of the Kurds this figure now has dropped to 60%. In the center of the city Azeris are 60%, and in the settlements and such big villages as Tuzluja, Aralyg, Karakoyunlu - between 50% and 75%. (Nərimanoglu, 2015:63) Azeris constitute half of the population in Tashlichay settlement of Agri. At least 5% of the province population is Azeri (Azerbaycan belgelerinde ermeni sorunu, 2001:49-50). A considerable part of the Azeris is also in the towns in western part of Turkey. At least 300,000 Azeris live in Istanbul (Osmanlı belgelerinde Karabağ, 2009:78). These thousands of emigrants deprived of their hearths, settled in the lands near the Azerbaijan's border to be close to their homeland; they always stared on the roads waiting for the fall of the Soviet

government to return their homeland. One of them - Prof. Dr. Dilshad Elbrus Taliphan (Karabakh 1916- Izmir 1979). Was born in the family of Talibhan, one of the well-known generations of Azerbaijan, who had been active in the political life of the People's Republic of Azerbaijan. Her mother came to Turkey in 1927 with her elder sisters Gamer and Suriyya and his uncle Hussein Jemal Yanar bey and settled in Istanbul (Fevziye Tansel, 1979:35-37).

The Armenian state, which was founded on May 9, 1918 on the 9,000 square kilometer area of Azerbaijan lands, later began to occupy other lands: from December 1920, with the direct assistance of Moscow, Azerbaijan territories covering the Zangazur uyezd (4414.5 square kilometer), Gazakh uyezd (5832, 82 square kilometer), 657 square kilometer from the Nakhchivan Autonomous Republic, the Nivadi, Eynazir and Tughut villages of the Jabrayil uyezd were added to the territory of Armenia. In the coming years of the Soviet regime the territory of Armenia was further expanded at the expense of the Azerbaijani lands. As a result, more than half of the Zangazur uyezd was torn and given to Armenia. Land relations of Azerbaijan with Nakhchivan and Turkey were broken (Nərimanoğlu, 2014).

**CONCLUSION**

The scenario of great powers drafted in the beginning of the last century, was realized at the end of the century; along with Nagorno-Karabakh and adjacent districts, lands of historical Zangazur - Lachin, Gubadly and Zangilan districts were removed from Azerbaijan and native land lost much more areas.

The UN Security Council's relevant resolutions also recognize Armenia's occupation and demand the elimination of its consequences. The Azerbaijani people and its government neither now no in the future will accept this act of aggression, which was realized with the active military and political support of world powers, major Christian states.

President of the Republic of Azerbaijan Ilham Aliyev Said: “History remains to be a history. Armenians who celebrated the 150th anniversary of their settlement in Karabakh in 1978 are well aware that they have come to these lands as guests. Not only Nagorno-Karabakh, the history of today's Armenia has been formed on the Azerbaijani lands. The Iravan Khanate and the Zangazur mahal are our historic lands. If to look at the map, we can see that by toring Zangazur from Azerbaijan and its transfer to Armenia the great Turkish world was geographically fragmented. That is, the transfer of Zangazur to Armenia was a very negative case. We do not claim these lands to join Azerbaijan. However, every Azerbaijani, every citizen, every child should know his history. It should be known that these regions are the historical lands of Azerbaijan” (Əliyev, 2011).

**REFERENCES**

1. Mahmudov Y., Bəhrəmov C., Nəcəfli T., Həsənov H., və s. QUBADLI: Qədim Azərbaycan torpağı Zəngəzurun qapısı. AMEA A.A.Bakıxanov adına Tarix İnstitutu. Bakı, 2013.
2. Nərimanoğlu H. Ermənilərin Zəngəzur və Qarabağda törətdikləri soyqırıma dair Osmanlı-Türkiyə arxivlərində, Bakı, 2015.
3. Həsənov Ə. 31 mart soyqırımı Ermənistanın azərbaycanlılara qarşı etnik təmizləmə siyasətinin ən qanlı səhifəsidir 29.03.2017 https://azertag.az/xeber/ 1046396.

4. Hacıyev İ. Azərbaycan ərazilərində yaradılan "erməni vilayəti" 03.04.2011. http://www.xalqqazeti.com/az/news/social/10701.
5. Həsənov Ə. Xocalı soyqırımı: Səbəbləri, nəticələri və beynəlxalq aləmdə tanınması, Bakı, 2017.
6. Abdulla H. XIX - XX əsrlərdə Şimali Azərbaycanın Zəngəzur bölgəsində ermənilərin azərbaycanlılara qarşı törətdikləri soyqırımı və deportasiyanın demoqrafik nəticələri // "European Journal of Humanities and Social Sciences", 2017, №3, S.8-11.
7. Paşayev A. Ermənilərin ərazi iddialari necə yaranmışdır? (sənədlərin izi ilə) http://www.milliarxiv.gov.az/az/armenian-agression/67-armenian-agression-1 20.02.2016.
8. Zavaryan S. Economic conditions of Karabakh and the famine of 1906-1907. Translation from Armenian, Sankt – Petersburg, 1907.
9. A. Lalayan. 1918-20-ci illərdəki qırğınlar haqqında // "İnqlabi Şərq", 1936, № 2-3.
10. Nərimanoğlu H. Zəngəzur (tarixi oçerk) http://zengezur.com/index.php/zngzur 12.09.2014
11. Cümşüdlü F. Ermənilərin əzəli Azərbaycan torpaqlarında yerləşdirilməsi çarizmin mənfur siyasətinin nəticəsi idi // "Xalq qəzeti", 05.11.2012.
12. Dr. Sebahattin Şimşir. Azerbaycanlıların Türkiyede siyasi vekültürelfaaliyetleri (1920-1991), İstanbul, 1999.
13. Nərimanoğlu H. Anadoluda əbədiyətə qovuşmuş Zəngəzurlu məşhurlar // III Beynəlxalq Həmzə Nigari Türk Dünyası Mədəni İrsi Simpoziumu materialları, Şamaxı, 2017.
14. Nərimanoğlu H. Qaçaq Nəbi tarixi"nin "arxiv ömrü" sona çatdı, 525-ci qəzet, 22.06.2011.
15. Nərimanoğlu H . Türk, ya erməni soyqırımı? gerçək tarix rus, ingilis, fransız, amerikan, yəhudi, gürcü...erməni şahidlərin gözü, sözü ilə. QHT nəşriyyatı, 2014.
16. Nərimanoğlu H. Zəngəzurda doğuldular, Anadoluda əbədiyyətə qovuşdular. Bakı, 2013.
17. Nərimanoğlu H. Zəngəzur və Qarabağda ermənilərin törətdikləri qətliamlar Osmanlı-Türkiyə mənbələrində, Bakı, 2015.
18."Azerbaycan belgelerinde ermeni sorunu (1918-20)", Türkiyə Cümhuriyyəti Baş Dövlət Arxivləri Müdirliyi, 682 səhifə, Ankara, 2001.
19. "Osmanlı belgelerinde Karabağ", İstanbul, 2009.
20. Fevziye Tansel, "Prof. Dr. Dilşad Elbrus", Azerbaycan Dergisi, S. 230, Nisan-Mayıs-Haziran 1979.
21. Nərimanoğlu H. Zəngəzur (tarixi oçerk) http://zengezur.com/index.php/zngzur 14.12.2014.
22. Əliyev İ. Dünya azərbaycanlılarının III qurultayında İlham Əliyevin nitqi, 05.07.2011, http://president.az/mobile/articles/2717

# TÜRK BARINMA KÜLTÜRÜNÜN EVRİMİNDE EKOLOJİK SÜRDÜRÜLEBİLİRLİĞİN İNCELENMESİ

## (ECOLOGICAL SUSTAINABILITY INVESTIGATION IN TURKISH ACCOMODATION CULTURE)

**Meryem GEÇİMLİ***

**ABSTRACT**

Accomodation culture and its physical reflections are in direct contact with lifestyle and social structure. It is accepted that Turks had used to live as nomads and after for a long time they had a sedentary life. The tent meets the need for shelter of those Turks tribes which is the most appropriate to nomadic life. Because of state policies and other factors this lifetyle abondoned in time and give its place to a housing type called Traditional Turkish Housing which has developed for hunders of years, carries traces from tent life and occurs quite specific examples in Anatolia. This house has positive relationships with nature and also it is a model for provide ecological sustainability in physical environment. After endustrial revolution under the influence of changing lifestyles and technological developments which also influenced Anatolian geography even if it was delayed these houses started to be functionless and gave its place to reinforced concrete blocks. Desperate consequences of changing consumption habits and lifestyles started to find voice and create an agenda with alarming nature by ozone depletion, global warming, melting glaciers etc. As designers and artists there is some points in order to contribute about that important issue threatening our future.

In this study it is tried to determine house features of today by examining basic features of Turkish accomodation culture contributing ecological sustainability which is in direct relations with lifestyle. In this context four basic features contributing ecological sustainability which can be see in tents and houses of traditional period is evaluated and conceptualized. They are *barter, mimicry, comply* and *transformation*. These four basic principles forming accomodation places by contributing ecological sustainability show themselves in tent and traditional housing and it is observed moving away from these principles with technological developments. For this reason the purpuse of this study is to emphasize the things which can be learned from deep-rooted and special Turkish accomodation culture for house lifecycle of today.

Keywords; accomodation culture, ecological sustainability, barter, mimicry, comply, transformation

## GİRİŞ

Günümüzde üzerinde en çok tartışılan konuların başında sürdürülebilirlik gelmektedir. Oldukça geniş ve çok boyutlu bir kavram olan sürdürülebilirliğin ekolojik, ekonomik, kültürel ve sosyal olmak üzere dört temel ayağı olduğu kabul edilmektedir (Hawkes, 2001). Sürdürülebilir Kalkınma Hedefleri (SKH) olarak adlandırılan ve Birleşmiş Milletler tarafından kabul edilen 17 hedefin pek çoğunun temelini kültür, doğa ve bağlantılı kavramlar oluşturmaktadır. Kültür ve doğa görünüşte birbirlerinden farklı kavramlar olarak algılansa da aslında yakınlıkları,

* Arş. Gör., Anadolu Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi İç Mimarlık Bölümü, Eskişehir.

ilişkileri hatta benzerlikleri bulunmaktadır. Dil bu konuda gerekli ipuçlarını göstermektedir. Örneğin İngilizce "*nature*" ve "*culture*" kelimlerindeki benzerlik ve köken ilişkisi dikkat çekmektedir (HRH the Prince Consort of Denmark, 2004: 4). İngilizce'deki bu ilişkinin bir benzeri Türkçe'de de bulunmaktadır. Türkçe sözlükte "*kültür*" kelimesinin karşılıklarından biri "*ekin*"dir ve "tahılın tarlaya atıldığı andan harman oluncaya kadar aldığı durum" ile yani Türk toplumunda kutsal addedilen ekmeğin hammadesinin doğadan gelişi ile ilişkilendirilmiştir. Kültürün en belirgin izlenebildiği yerlerden biri de insanların yaşamlarını sürdürdükleri temel mekânlardır. Bu barınma mekânları çadır, iglo, kümbet ev, megaron tip gibi bulunduğu yerin doğal ve kültürel yapısıyla ilgili olarak pek çok şekillerde bulunabilirler.

Sanayi devrimi ile başlayan teknolojik ilerlemeler, ulaşımda ve haberleşmede yaşanan gelişmeler, nüfus artışı ve göçler barınma mekânlarını da etkileyerek değişime uğratmıştır. Bu gelişmelerden önce insan barındığı mekânları doğa ile anlaşarak inşa etmek ve bu şekilde sürdürmek zorundaydı. Ayrıca insan toplumsal ve sosyal bir canlı olduğundan dolayı zaman içerisinde ve ortak akılla barınma mekânlarını oluşturmaktaydı. Bu mekânların hayat döngüsü kısaca; tasarım, inşa, kullanım ve yok olma şeklinde sıralanabilir. Tüm bu süreçlerde; doğadan alınanların yerine konulması, doğada bulunan sistemlerle benzerlik içerisinde olmak, doğanın kurallarına uyarak devamlılığın sağlanması ve doğaya zararlı atık oluşturmamak bulunmaktadır. Bu noktada sayılan bu süreçler "*takas, taklit, tetabuk ve tahavvül*" ile kavramsallaştırılarak dört ana başlık altında toplanmıştır.

## 1. EKOLOJİK SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK VE 4T İLKESİ

Ekolojik sürdürülebilirliğin yaşam alanları üzerinden sağlanması bu konunun temel ilkelerinin belirlenmesi ile mümkün görünmektedir. Bu amaçla bu çalışmada belirlenmeye çalışılan ve 4T ilkesi olarak adlandırılan bu ilkeler genel anlamda şu şekilde tanımlanmaktadır;

- Takas: bir şeyin karşılığında başka birşey verilerek değiştirilmesi anlamındadır. Ekolojik sürdürülebilirlik açısından ise tasarlanıp hayata geçirilecek olan ürünler ve/veya mekânlar için doğadan sağlanacak her bir malzeme ve kaynağın yerine koyulması, eksilmemesinin sağlanması ya da doğal devamlılığının engellenmemesi anlamında kullanılmaktadır. Cairns (2006: 77) çalışmasında yeryüzünde sürdürülebilir bir kullanım için doğal sistemlerin sömürülmemesi, insanların sonsuz isteklerinin sınırlandırılması, doğanın kendini yenileyebilirliğinin desteklenmesi, doğa için faydalı olacak atıkların üretilmesi ve insanın doğal kaynakları kullanışının optimize edilmesi gerektiğini öne sürmektedir. Bu öneriler ve ekolojik sürdürülebilirlik dahilinde doğa ile alış-verişi tanımlayan kavram ve söylemler takas ilkesini işaret etmektedir.
- Taklit: belli bir örneğe benzemeye veya benzetmeye çalışmak anlamında kullanılmaktadır. Tasarımın ilkçağlardan günümüze doğanın taklit edilmesi ile yakından ilişkili olduğu ve taklidin doğal sistemlerle insan yapımının bağdaşması açısından olumlu yönlere sahip olduğu düşünüldüğünde taklit (doğanın taklit edilmesi) bu çalışma bağlamında önemli ve gerekli bir kavram olarak görülmektedir. Bir tasarım yöntemi olarak "*biyomimikri*" başka bir ifadeyle doğanın taklit edilmesi yüzyıllardır uygulanmaktadır. Yaprakların yapısının taklit edilmesiyle tasarlanan güneş panelleri bu duruma örnektir. Aristo, doğanın yöntemlerini ve amaçlarını tamamlama sürecini "*imitasyon*" kelimesini kullanarak tanımlamıştır.

Aristo'ya göre sanat doğayı taklit eder ve doğadan fikir alır ve almadır, mimarlık da bir sanat olduğu için doğayı taklit etmeli, doğadan ilham almalıdır (DeZurko, 1951: 116).

- Tetabuk: uyma, uygun gelme anlamında kullanılmaktadır. Tasarım yaşam döngüsü boyunca doğa ile uyumlu olmalıdır. Doğaya uyma, doğanın bir bütün olarak görülmesi ve ona zarar vermeden katkı sağlayarak bütünün içerisinde uyumlu bir parça olarak sürdürülebilirliğinin sağlanması gereklidir. Doğanın kurallarına bağlı kalarak, sistem ve ilişkilerini anlayarak uyumlu yaşamak anlamında literatürde geçen "doğaya saygı" (respect for nature) kavramı bu ilke ile ilişkilendirilebilir. Doğaya saygı; yeryüzünün dinamik ilişkilerinin anlaşılması, içselleştirilmesi ve uyumun yakalanması şeklinde özetlenebilir (Palmer, 2004: 99).
- Tahavvül ise bir durumdan başka bir duruma geçme, değişme, değişkenlik, dönüşme, dönüşüm anlamlarında kullanılmaktadır. Tasarım, tasarlanan ürünlerin, sistemlerin veya bunlara ait parçaların, malzemelerin kullanım ömürlerini tamamladıklarında doğada çöp olarak kalmayıp kullanım veya doğaya fayda açısından başka bir şeye dönüşmesini sağlamalıdır. Çevresel etkilerin azaltılması karbon ayak izinin küçültülmesi ve sürdürülebilirliğin sağlanmasının önemli başlıklarından olan geri dönüşümün (Holland, 2000: 272) bu ilke ile yakından ilgisi kurulabilir.

İnsan yapımı olarak nitelendirilen her somut şeyin ekolojik anlamda sürdürülebilirliği sağlayabilmesi için yaşam döngüsü boyunca bu dört ilkeye uyması gerekmektedir. Takas yoluyla alınan, doğaya karşılığı bırakılan kaynakların; doğal sistemlerin, oluşumların ve detayların dikkatle incelenip taklit edilerek tasarlanması ve yaşama katılan bu tasarımların yaşamları boyunca doğa ile uyum içerisinde ve ona tetabuk ederek yaşamaları ömürleri tamamlandığında ise bir değişim ve dönüşüm içerisine girerek çöp olarak doğada kalmamaları bu süreci tanımlamaktadır.

## 2. TÜRK BARINMA KÜLTÜRÜ VE EKOLOJİK SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK

Türk barınma kültürünün evrimine bakıldığında başlangıç noktasını göçebe dönemin çadırlarının oluşturduğu görülmektedir. Yerleşik hayata geçildiğinde inşa edilen konutlar ise çadır kültürünün izlerini taşımaktadır (Beceren Öztürk vd., 2017: 6).

Göçebe dönem çadır yaşantısında barınma için üretilen çadırlar ve çadır içi mekan organizasyonunda kullanılan donatı ve eşyalar o çadırın sahibi tarafından bakılan keçi koyun gibi hayvanlardan elde edilmektedir (Çandarlı Şahin, 2016:29). Bu üretim biçimi doğal dengeyi koruyan, ekolojik sürdürülebilirliğe katkı sağlayan bir yapıdadır.

Türklerin göçebe çadır yaşantısında kurdukları çadırların yapısı ve ilkesel özellikleri incelendiğinde diğer canlıların barınmak amacıyla yaptıkları yuvalarla büyük benzerlikler içerdiği görülmektedir (Resim 1). Kuş türleri genellikle uçarak yaşantılarını sürdürdükleri için agaç dalları ve yüksek yerlerde kendisinin ve yavrularının güvenliğini sağlayabilecek özellikte ve ergonomik açıdan en uygun nitelikte yuvalarını oluştururlar. Koloniler halinde yaşayan karıncalar yer altında oldukça karmaşık görünen geçit ve boşluklardan oluşan sistemli bir konstrüksiyon sağlamaktadırlar. İnşai faliyetlere en yakın görünen de kunduzların akarsu üzerine kurduklarıdır. Bunlar ve sayılabilecek daha pek çok örnekte temel olarak iki ilke bulunmaktadır; canlının güvenliğini sağlaması, ergonomisi ve fizyolojisine uygun malzeme ve yapıda olması. Bir yuvadan beklenen bu iki temel işlev Türk çadırında

karşılığını bulmaktadır. Ancak örneklerin içerisinde en yakını kendi evini sırtında taşıyan kaplumbağadır denebilir. Çevresel faktörlere karşı içerisinde bulunan canlıyı koruyan ve her an taşınabilen bu yapı Türk çadırının yapısı ve işlevi ile benzer özellikler göstermektedir. Başka bir yakın örnek ise Çardak kuşu (Ptilonorhynchidae) olarak adlandırılan ve yuvasını topladığı ince çalı-çırpıdan oluşturup özel salgılarla boyayıp süsleyen kuş türünün yuvasıdır (Fotoğraf 1).

Fotoğraf 1. Çardak kuşu yuvası
kaynak: http://www.moladayim.com/cardak-kusu/



Resim 1. Orta Asya Türk Çadırı
kaynak: https://www.pinterest.se/pin/326299935479763770/?lp=true



Doğal çevre ile uyum içerisinde yaşamak, doğanın kural ve sistemlerine uymak Türk çadırında temel ilkelerdendir. Göçebelikte özellikle mevsimsel ve coğrafi durumlara uygun hareket etmek önemlidir. Bu sebeple doğaya tetabuk etmek yani doğa ile uyum içerisinde yaşam sürdürmek hem zorunlu hem de geleneksel bir yaklaşımdır.

Türk çadırı organik yapısıyla doğal malzeme ve bileşenlere sahip olduğu için ömrünü tamamlayan kısımları ya da kullanımının bitmesi durumunda doğada çöp olarak kalmayıp geri dönüşüme katılmaktadır. Tahavvül ilkesi üzerinden tanımlanan bu özellik doğa ile barışık ve sürdürülebilirliği sağlayan olarak karşımıza çıkmaktadır. Çadırın yıpranan, eskiyen veya zarar gören herhangi bir yeri yakıt veya gübre olarak kullanılabilmektedir.

Türkler yerleşik hayata geçtiklerinde ise bu bakış açısını sürdürerek doğa ile birlikte ona zarar vermeden ve takas ilkesini gözeterek evlerini inşa etmişlerdir. Geleneksel Türk Konutu'nun vazgeçilmez bir parçası olan bahçe bu durumun en belirgin göstergesidir. Bu bahçelerde mutlaka bir veya bir kaç adet ağaç bulunmaktadır. Ev inşa etmek için kurumuş ağaçlar kullanılmaktadır. Türk atasözü olan "yaş kesen baş keser" Türk kültüründe ağacın ve yeşilin önemini kanıtlamaktadır. Ayrıca Türkler özellikle külliye inşa etmeye karar verdiklerinde inşa faaliyetlerine başlamadan önce o yapı ile yaşayacak olan ağaçları dikmektedirler

(Polat, 2017:910 ve Şimşek vd., 2014: 37). Bu konuda özellikle seçilen çınar ağacı Osmanlı için bir simge haline gelmiştir.

Geleneksel dönem konutlarının bir diğer özelliği de çadır yaşantısının evrimleşmesinden gelişidir.

Bu konutlar aynı zamanda doğal sistemlerden esinlenilip taklit ilkesi ile oluşturulmuşlardır (Fotoğraf 3). Bir kırlangıcın yuvasını doğru yön ve büyüklükte oluşturması veya termitlerin oluşturdukları yuvaların havalandırma açısından başarılı birer örnek oluşturması bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Ayrıca dokumacı kuşlar olarak adlandırılan bir kuş cinsi de yüksekliği 3 metreyi genişliği 4,5 metreyi bulan ve içerisinde 200 kadar çift barındırabilen yuvaları dokuyarak oluşturmaktadırlar (Fotoğraf 2).





Fotoğraf 2. Dokumacı kuşların oluşturdukları yuvalar.
kaynak: http://www.radikal.com.tr/radikalist/mimari-ve-tasarimda-cigir-acan-13-hayvan-turu-1220835/.
Fotoğraf 3. Cumalıkız Evleri.
kaynak: http://www.bursadabugun.com/haber/bursa-da-cumalikizik-projesine-onay-cikti-579173.html.

Doğa ile uyumlu yaşam Türklerin geleneksel konutlarının en önemli özelliğini oluşturmaktadır. İklimlendirme ve tüketim her mevsimde o mevsime uygun olarak yapılmakta ve yazlık kışlık oda çözümlemeleri ile mekâna yansımaktadır. Doğa ile tetabuk etmek, onunla anlaşmak ve doğaya saygı bu konutlardaki yaşantının belirleyicisidir.

Geleneksel Türk Konutu organik yapısı nedeniyle periyodik olarak bakım ve tamiratlarla yaşantısını sürdürmektedir. Bu konutlar kullanıcılarını kaybettiklerinde yavaş bir şekilde doğaya karışarak ömürlerini tamamlamaktadırlar. Bu süreçte ortaya çıkan malzeme ve atıkların gerekli bakım ve tamiratlarla geri dönüşüm veya başka bir bağlamda kullanımı mümkündür. Her iki durumda da doğada örneğin bir plastik gibi uzun yıllar boyunca çöp olarak kalması olası değildir.

Sonuç olarak modern konutların yapımına kadar olan süreçte Türk çadırı ve bu çadırın yerleşik yaşantıya dönüşmüş şekli Geleneksel Türk Konutunda bu dört ilkenin de karşılığını bulduğu görülmektedir. Ekolojik sürdürülebilirliğe katkı sağlayan bu iki yaşama mekânı türünde; takas ilkesi ile doğadan karşılığını vererek almak, taklit ilkesi ile doğal sistemlerden ilham almak, tetabuk ilkesi ile doğa ile uyumlu bir yaşam sürmek ve tahavvül ilkesi ile doğada atık çöp olarak kalmadan geri dönüşebilirliği sağlamak görülebilmektedir.

## SONUÇ

Modern dönem olarak adlandırılan sanayinin teknolojinin ön plana çıkmasıyla değişen konut yapılarında takas ilkesi ve doğaya saygının giderek azaldığı görülmektedir. Bahçeler giderek küçülerek ortadan kalkmaya ve katlar

yükselmeye başlamıştır. Betonarme yapılan konutlar için üretilen çimentonun üretim ve kullanımının her aşamasında doğaya büyük zararlar verdiği ispatlanmıştır. Doğadaki sistemlerin taklit edilmesinden uzaklaşılmaya başlanarak kişisel konfor koşullarının ön plana çıkarıldığı ve bu konuda her türlü inovasyon ve malzemenin kabul görüldüğü bir düzen ortaya çıkmıştır. Bu konutların yaşam sürecinde doğa ile anlaşma çabaları yok denecek kadar azdır. Ayrıca bu konutların ömürlerini tamamlayan ya da eskiyip arızalanan parçaları ise devasa çöp yığınları halinde bulunmaktadırlar.

Sonuç olarak bu çalışmada barınma mekanlarının ekolojik sürdürülebilirliği sağlayabilmesi için dört temel ilke tanımlanmaya çalışılmıştır. Modern dönem öncesi kullanılan mekânlarda bu ilkeler görülebilmektedir. Bu sebeple ekolojik sürdürülebilirliği kendi kültürel özellikleri ile sağlayan Türk çadırı ve Geleneksel Türk Konutu'nun bu özelliklerinin dikkatli bir şekilde okunarak günümüz konutlarının üretimi ve kullanımı sürecinde değerlendirilmesi gerekmektedir. Bu özellikler;

- barınma mekanlarının inşası ve kullanımı sürecinde doğadan alınacak malzeme ve enerjinin yerine eksilmeyecek şekilde konması
- bu mekanların tasarımının özellikle bulunduğu bölgenin doğal koşullarına uyan sistemlerden esinlenilerek doğanın bilgeliğine güvenilmesi
- barınma mekanlarının kullanım sürecinde doğa ile uyum içerisinde olunması
- bu mekanların, bağlı sistem ve malzemelerin ömürlerini tamamlaması durumunda geri dönüşebilirliğinin sağlanması

olarak özetlenebilir. Bu ilkeler doğrultusunda üretilecek günümüz konutları hem kendi kültürel özelliklerinin hemde ekolojinin sürdürülebilirliğini sağlayacağı düşünülmektedir.

## KAYNAKÇA

Beceren Öztürk, R., Çahantimur, A., Acun Özgünler, S. (2017). "Examining Authenticity of Traditional Turkish Houses in Bursa, A UNESCO Heritage Site". *The Historic Environment: Policy & Practice.* 8(1), 3-24

Cairns, J. Jr. (2006). "Designing for Nature and Sustainability". *International Journal of Sustainable Development & World Ecology.* 13(2), 77-81

Çandarlı Şahin, A. (2016). "Türk Çadırı Üzerine". *Tarihin Peşinde: Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi.* 16, 25-39

DeZurko, E. R. (1951). "Greenoughs Theory of Beauty in Architecture". *The Rice Institute Pamphlet.* Huston Teksas, ABD. 96-121.

Hawkes, J. (2001). "The Fourth Pillar of Sustainability: Culture's essential role in public planning". Cultural Development Network (Vic)

Holland, L. (2000). "Recycling Domestic Waste: A proxy for environmental sustainability". *International Journal of Sustainable Development & World Ecology.* 7(3), 271-276

HRH the Prince Consort of Denmark. (2004). "Culture from the Viewpoint of Nature". *Naturopa: Nature and Culture.* No: 102, 4-6.

Palmer, C. (2004). "Respect for Nature in the Earth Charter: The value of species and the value of individuals". *Ethics, Place & Environment.* 7(1-2), 97-107

Polat, Z. (2017). "Doğanın Mirası: Anıt Ağaçlar". *Türk Tarım - Gıda Bilim ve Teknoloji Dergisi.* 5(8), 908-916

Şimşek, M. İ., Çebi, Ö., Güveli, T., (2014). "İstanbul'un Doğal Mirası Anıt Ağaçlar: Anadolu Yakası". *Anadolu Yakası Park ve Bahçeler Müdürlüğü Projesi* (Proje Adı: İstanbul Anadolu Yakası'nda Bulunan Anıt ve Korunmaya Değer Ağaçların Tespiti, Tescili, Ağaç Sağlığı ve Devrilme Riskinin Belirlenmesi)

**12. OTURUM (12. SESSION)-C Salonu (C Hall)**

*Oturum Başkanları (Session Moderators):*

**Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Tuba GÜLTEKİN-Yrd. Doç. (Assist. Prof.) İ. M. V. Noyan GÜVEN**

# İPEK YOLU'NDAKİ TEKSTİL TİCARETİ MERKEZLERİ

## (TEXTILE TRADE CENTERS ON SILK ROAD)

**Naile Rengin OYMAN***

**ABSTRACT**

The Silk Road is the oldest trade route from China to Rome in the west. This route has been used for many purposes such as trade, travel, religious visits, military expeditions, political contacts, communication, slave shipment. Today's scientists have determined that the Silk Road passes through three main routes; The Silk Road is the Northern Silk Road, the Southern Silk Road and finally the Land and Sea Road, which are connected to each other.

The Silk Road merges into two semicircles, from the north and south of the Agricultural Basin. The agricultural basin, functioning as a transit center in international western trade, was a potentially human scale where peoples, lifestyles, languages and cultures were not at all in the world. Trying to reach the west through the narrow passages of the desert helped to create important cities in the wild. Dunhuang, Turfan, Kansu, Fergana, Kuca, Hotan, Lou-lan, Kashgar, Lop-nor, Chang'an are some important trade centers on this road. The towns of the Silk Road oasis owed their lives and wealth to the regular caravan. These centers gave the merchants the opportunity to rest, store food, buy and sell goods during the journey. Bukhara, Samarkand, Merv, Aleppo, Mosul cities also played an important role in the caravan trade in Central Asia. In Anatolia, Bursa was one of these centers.

Silk Road in Anatolia;

In the north, Silk road: Trabzon, Gümüşhane, Erzurum, Sivas, Tokat, Amasya, Kastamonu, Adapazarı, İzmit, İstanbul, Edirne,

The Silk road to the south follows the centers of Mardin, Diyarbakır, Adıyaman, Malatya, Kahramanmaraş, Kayseri, Nevşehir, Aksaray, Konya, Isparta, Denizli and Antalya.

Also; It is known that Erzurum, Malatya, Kayseri, Ankara, Bilecik, Bursa, İznik, İzmit, Istanbul routes are also used.

In this paper, especially the centers where textile products are traded and the significance of them on the way to Silk.

Key Words: Silk road, textile, textile trade.

## GİRİŞ

İpek Yolu sadece tüccarların değil, aynı zamanda, doğudan batıya ve batıdan doğuya bilgelerin, orduların, fikirlerin, dinlerin ve kültürlerin de yolu olmuştur.

Akdeniz'i Doğu Asya'ya bağlayan İpek Yolu genelde doğu ve batıya giden; Güney İran'a, kuzey Avrasya bozkırlarına ve güney Hindukuş Dağlarından,

* Doç., Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Isparta.

Hindistan'ın alt kıtasına uzanan yolların kültürel güzergâhını temsil etmekteydi (Toprak, 2008: 14). “İpek Yolu” ismi, XIX. yüzyılın sonlarına doğru kullanılmaya başlanmıştır ve bunu ilk defa, Alman coğrafyacı ve jeolog Baron F. Von Richthofen 1877 yılında yayınladığı "Çin" adlı eserinde kullanmıştır (Okay, 1995; 17).

İnsanlık tarihinde eşya değişimi şeklinde yer alan ticari faaliyetlerin gelişimi, insanlığın ortaya çıkışına kadar götürülebilir. Ticaret, sosyal organizasyonlar ve üretimin gelişmesine paralel olarak gelişmiştir. Ticaretin, uygarlık ve sanatın değişik toplumlar arasında gelişmesinde ve yayılmasında oynadığı rol herkes tarafından kabul edilmektedir (İnan, 1996; 119). Dünyanın en eski ticaret yollarından biri olan İpek Yolu üzerindeki (Çin, Türkiye, Türkmenistan, Kazakistan, Rusya, Kırgızistan, Özbekistan, Tacikistan) gibi ülkelerin artan payı, bugünün dünya ticaretinde en fazla olanıdır. Bu en eski ticaret yolunun hala en aktif ve etkili ticari yollarından biri olduğunun açık göstergesidir (Afşar, 2014; 145-146).

İpek ve ipekli elbiseler, eski dünyanın önemli bir kısmını etkilemiş, uluslararası ticaretin her zaman temel malı olmasa bile, değişmez bir şekilde dikkate değer malı olmuştur. Bu dönemde oluşan ticari ilişkiler, daha çok doğu-batı eksenindeki belirli yollar ve ticaret merkezleri etrafında gelişmiştir. İpek, parfümeri, mücevherat, kürkler ve köleler İpek Yolu vasıtasıyla Çin'e, Orta Asya'ya ve oralardan da başka yerlere nakliediliyordu (Toprak, 2008; 4).

İpek yolu ilk görkemli çağını Çin’de Han Hanedanı zamanında yaşar. Çinli tüccarlar İpeklerini kervanlarla Pamir dağlarının eteğindeki “Taş Kule” ye getirirlerdi. Romalı tüccarlar onları burada beklemektedir. Değerli İpek Antiocha’ya (Antakya) doğru çıkacağı yola burada başlar. Si-an kentinden başlayan yol, 6400 km uzunluğundadır. Çin Seddini kuzey - batı yönünde izledikten sonra Taklamakan Çölü’nün yanından ilerleyip Pamir dağlarını geçer. Kervanlar bu yolu aştıktan sonra Afganistan’ı geçer ve Doğu Akdeniz kıyılarına ulaşırlardı. Mallar burada gemilere yüklenirler ve deniz yoluyla batı kentlerine ulaşırdı (Toprak, 2008: 15). Ülkemizde ise, İpek Yolu Antalya'dan başlar ve Gaziantep'ten geçerek İran ve Afganistan'a ulaşır (Afşar, 2014: 146).




Resim 1: Doğudan Batıya Karada ve denizde İpek yolu Yolları (https://www.economist.com/news/china/21701505-chinas-foreign-policy-could-reshape-good-part-world-economy-our-bulldozers-our-rules?cid1=cust/ednew/n/bl/n/20160630n/owned/n/n/nwl/n/n/n/n, erişim tarihi: 16.08.2017)

Akdeniz havzası eskiçağlarda ve ortaçağlarda ticaretin en fazla yapıldığı yerlerden biri olmuştur. Ancak en çok tehlikeli ve cesaret isteyen ticaret yolu denizden olan Çin-Basra Körfezi yolu ile karadan olan Çin-Mezopotamya yolu idi. Orta Doğu'nun Uzakdoğu ticareti ile bağlantılı olarak sahip olduğu değeri Fernand

Braudel "Ortadoğu'yu ticaretin kavşak noktası haline getiren en önemli etken kara taşımacılığıdır" sözleri ile ifade eder (İnan, 1996; 120).



Resim 2: Tarihi İpek Yolu ve ticaret merkezleri (https://3.bp.blogspot.com/-vPTU2qtCJnU/VwuNVlY5RaI/AAAAAAAAG7g/6VJjF9K8AJs67sBHT-lB9AGlqDd6TYNtg/s1600/map.JPG, erişim tarihi: 1.8.2017)

**İpek yolu Güzergâhında Tekstil Ticaret Merkezleri:**

**Astana**: Kuzey İpek Yolu üzerinde Turfan'ın güneyindedir. Bir zamanlar Tang Hanedanlığı döneminde (MS 618-907) önemli bir ticaret merkeziydi. Burada Sir Aurel Stein yaptığı kazılarda, kil heykelcikler, tekstil, altın ve gümüş sikkeler ve çölün kuru sıcaklığında korunmuş bin yıllık mezar katmanlarında bir dizi mezar objesi ortaya çıkarmıştı. Astana ve Kharakhoja'da yapılan kazıda, arazi ve tahıl alımları için yapılan eski sözleşmelerde, halı, ipek, pamuk ve keten kumaşların para karşılığı olarak kullanıldığını göstermektedir.

Victoria & Albert Müzesinde, bu kazılardan 3. ila 6. yüzyıldan kalma boyalı, düz ve nakışlı ipek kumaş buluntuları sergilenmektedir. Bu desenli ipekler, Orta Asya, İran ve Çin'den dekoratif temalar içermekte, İpek Yolu boyunca meydana gelen kültürlerin zengin birleşimini yansıtmaktadır (.http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/the-silk-road-finds-map-1/, erişim tarihi: 16.08.2017).



Resim 3: İpek tekstil parçası (http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/the-silk-road-finds-map-1/, erişim tarihi: 16.08.2017)

Bulunduğu yer: Çin
Dönemi: M.S. 200-800
Tekniği: Nakışlı ipek bez ayağı dokuma
Boyutlar: Uzunluk 11,8 cm x genişlik 7,8 cm (en büyük parça)
Müze no. LOAN: STEIN.515 (Ast.vi.I.06), Victoria ve Albert Müzesi, Londra, Hindistan Hükümeti ve Hindistan Arkeolojik Araştırma Kazısı buluntusu.

Bunlar, dört adet tek renkli bez ayağı dokumadır ve bunların ikisi mavi, bir tanesi renklidir. Dördüncü ve en büyük parça koyu kırmızı, soluk mavi, mavi, yeşil, krem ve kahverengi çiçek deseni ile işlemelidir. Başlangıçta işlemeli kırmızı kumaş, daha kırmızı bir ipekle kaplanmıştır. Mefruşat veya kefeninin bir parçası olması

muhtemel olmasına karşın, bu tekstillerin ne için kullanılmış olduğu tam belli değildir.

**Karakhoja**: Turfan'ın güneyinde, kuzey İpek Yolu'nun doğu ucuna doğru uzanır. Çin, MS 4. yüzyılda Karakhoja'da bir askeri garnizon kurmuş, ancak Tang Hanedanlığı döneminde Çinliler kenti kurtarana kadar (MS 618-907) ard arda göçebe gruplar yerleşmiştir. Daha sonra Türk Uygurları Karakhoja'yı başkent yapmıştır. Stein kazısında, Budist mezarlarını ve mağara tapınaklarını ortaya çıkarmış; Uygur yazıt parçaları, bazı tekstil parçaları ve kısmen boyalı Buda heykel parçaları ortaya çıkarmıştır.



Resim 4: Rezerve boyalı ipek parçası, Karakhoja, MS 800-1000, ipek bezayağı dokuma, uzunluk 64 cm x genişlik 21 cm. Müze no. LOAN: STEIN.542 (Kao. III.E.i.01.a), Hindistan Hükümeti ve Hindistan Arkeolojik Araştırması kazısından.

**Loulan**: Loulan, bir zamanlar İpek Yolu'nda Peishan ve Taklamakan çölleri arasında kalan önemli bir garnizon ve ticaret kentiydi. Kent ayrıca Budist ibadet merkeziydi. Stein'in mezarda bulduğu yünlü bir kumaş parçası, Hermes'in başını ve yılanlı asasını batı Asya klasik tarzında tasvir etmişti. Ayrıca, çeşitli fetihlerden çok önce avcı topluluğunun bölgeye yerleştiğini gösteren, çok sayıda kuş tüyü kaplanmış keçe şapkalar ve ok milleri ile bir kaç tane mumya ortaya çıkarmıştır (.http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/the-silk-road-finds-map-1/, erişim tarihi: 21.08.2017). V & A Müzesi'nde, Loulan buluntularından, pamuk, yün ve desenli ipek, halı ve goblen parçaları da dahil olmak üzere çok sayıda tekstil ürününü bulunmaktadır.



Resim 5. Giysi parçaları (http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/the-silk-road-finds-map-1/, erişim tarihi: 16.08.2017)

Bulunduğu yer: Orta Asya
Dönemi: M.S. 200-400
Tekniği: Pamuk bez ayağı dokuma, ipek iple desenlenmiş ve yün keçe
Boyutları: Uzunluk 42 cm x genişlik 30 cm
Müze no. LOAN: STEIN.207 (L. C. i.02.a-b), Victoria ve Albert Müzesi, Londra, Hindistan Hükümeti ve Hindistan Arkeolojik Araştırması Kazısı

Bu iki tekstil parçası, pamuk lifinden bez ayağı dokunmuş, keçe ile dolgulanmış tabakalardan oluşur. En büyük parça, Han ipeği ile desenlenmiş, ipek

bir kemerin kalıntılarıdır. Parçaların bir zamanlar bir giysi olduğu muhtemeldir. Loulan mezar çukurlarından tam bir giysi elde edilememiştir; ancak diğer mezarlık alanlarındaki keşifler, bölgeye ait belirli bir giysi modelinin baskın olduğuna işaret etmektedir. Düzgün ve dar kesimli kolları üçgen biçimde oymalarla birleştirilmiş bir tür kaftan olduğu düşünülmektedir. Yün veya pamuktan, çoğunlukla ipek kenar süsleriyle yapılmıştı. Bu tür giyim, Avrasya bozkır dünyasında ortaya çıkan ve Orta Asya'da çok popüler olan ağırlıklı olarak erkek giysisini temsil etmektedir. Ancak, bazen yaka Çin modasında olduğu gibi tam kapanıyordu. Giysilerin göçebe kökenli olduğu, ancak Çin giyiminden etkilenmiş olduğu görülmektedir.



Resim 6. Halı parçası (http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/the-silk-road-finds-map-1/, erişim tarihi: 16.08.2017)

Bulunduğu Yer: Orta Asya
Dönemi: M.S. 200-400
Tekniği: yün havlı tapestry dokuma
Müze no. LOAN: STEIN.534 (L. B. IV. ii.0013), Victoria ve Albert Müzesi, Londra, Hindistan Hükümeti ve Hindistan Arkeolojik Kazısı

Yünlü halı parçası, kırmızı ve mavi yün ipi ile dokunmuş kaba bir halı örtüdür ve yün çözgü üzerinde krem renkli yün düğüm sıraları bulunur. Bu tapestry dokuma, geometrik desenlidir ve muhtemelen havları yukarı gelecek biçimde yerleştirilmiştir. Havlar, kumaşın yumuşak bir zeminde kaymasını önlemek veya yatak örtüsü olarak kullanıldığında ekstra sıcaklık sağlamak için yapılmış olabilir. Parça, Stein'in başlangıçta Kharosthi belgelerinin, mumlu tabletler ve mühürlerin varlığı nedeniyle rahiplerin kullandığına inandığı, yıkılmış bir evin odasında bulundu.

**Dunhuang:** Burası eski İpek Yolu'nda bir kervan durağıydı, bu yüzden de Çin, Batı Asya ve Avrupa arasındaki ticaret ve kültür akışında önemli bir rol oynuyordu (Yu, 2000; 7-8). Kansu Eyaletindeki Hexi Geçidi'nin batı ucunda yer alır.

**Turfan:** Dunhuang'dan çıktıktan sonra kuzeybatı yönünü takip ederek Gobi'nin güneybatı kesimini geçenlerin vardıkları ilk geniş, verimli topraklardır. Tanrı Dağları'nın güneyinde bulunan Turfan şehri ismini, bulunduğu Turfan vadisinden almaktadır. Turfan, İpek Yolu'nun geçtiği noktalardan biri olup, yabancı kervanların geçtiği ve çeşitli milletlerden gelen tüccar kolonilerinin oturduğu bir şehir idi.

**Kansu:** Çin'in en kuzey batısında bulunan, Çin'den Türkistan'a kadar uzanan, kuzeyi Gobi çölü, güneyi Tibet dağları ile çevrelenmiş bir bölgedir. Bu bölgeler, Orta Asya ipek böceği ve üretiminde çok önemli roller üslenmişlerdi (İmer, 2005; 4).

**Fergana:** İpek Yolu üzerinde bulunan Fergana vadisi, Orta Asya'nın eskiden beri bilinen önemli yerleşim merkezlerindendir. Fergana'nın bu önemi, daha çok Asya ticaret yollarının içinden geçmesinden ve verimli bir araziye sahip olmasından kaynaklanmaktaydı.

**Kuça:** Güneyde Hotan ve doğuda Hoço gibi, Kuça da batı Tarım havzasının kuzeyinde yer almaktaydı. Bu bölge yüzyıllar boyunca, en büyük üretim ve ticaret kenti olarak yaşadı. O dönemlerde, Çin'in step halklarıyla yapılan ticarette, ipeğe karşılık at takasında en önemli aktarım merkezi haline gelmişti (Toprak, 2008; 120).
**Hotan:** Eski devirlerde üstün sanat eserlerinin üretildiği ve Budizm'in en önemli merkezleri arasında yer almaktaydı. Hotan halkı ipekçilik, çiftçilik ve kenevircilikle uğraşmıştır.

**Anadolu'da İpek Yolları ve Tekstil ticaret Merkezleri:**

**Kuzeyde:** Trabzon, Gümüşhane, Erzurum, Sivas, Tokat, Amasya, Kastamonu, Adapazarı, İzmit, İstanbul, Edirne,
**Güneyde:** Mardin, Diyarbakır, Adıyaman, Malatya, Kahramanmaraş, Kayseri, Nevşehir, Aksaray, Konya, Isparta, Antalya, Denizli merkezlerini izlemektedir.

Ayrıca, Erzurum, Malatya, Kayseri, Ankara, Bilecik, Bursa, İznik, İzmit, İstanbul güzergâhının da kullanıldığı bilinmektedir.

Kuzey ve Güney güzergâhlarında bulunan Sivas ile Kayseri bağlantısıyla oluşan Antalya-Erzurum güzergâhının uzantısı, Anadolu'yu İran ve Türkmenistan'a bağlamaktadır. Bu ticaret aksında, karayolunun yanı sıra deniz yolu da kullanılmış olup,
**Karadeniz'de:** Kuzeyden gelip Batum üzerinden Trabzon, Samsun, Sinop, İstanbul, Bursa, Gelibolu, Venedik;
**Akdeniz'de:** Suriye üzerinden Antakya, Antalya, İzmir (Foça), Avrupa hattın izlemektedir.14. yüzyıldan sonra, Osmanlılar döneminde de önemini sürdüren İpek Yolu, Yeni Çağda yapılan keşifler sonucu canlılığını yitirmeye başlamıştır. 16. ve 17. yüzyıllarda ipeğin Avrupa'da da üretilmeye başlanmasından sonra eski önemini kaybetme tehlikesiyle karşılaşmıştır.



Resim 7: Anadolu'da Selçuklu Dönemi İpek yolu ve Kervansaraylar
(http://www.silkroutes.net/ipek-yolu-ticaret-tarih.htm, erişim tarihi: 1.8.2017)

Orta Çağda, Doğunun zengin ürünlerinin Anadolu üzerinden Batıya güvenli bir şekilde sevkini sağlayan Selçuklular, aldıkları önlemlerle ticari faaliyeti canlı tutarak devletin zenginliğini de artırmışlardır. Orta Çağ Anadolu'sunda ticaret, devletin zenginliğini birinci derecede etkileyen faaliyetler arasında yer almaktaydı. Selçuklular, yabancılarla ticari anlaşmalar yapmışlar; Hıristiyan tacirlere, Müslüman tacirler gibi Anadolu topraklarında ticaret özgürlüğü tanımışlardır.

Han ve kervansaraylar, bu aktif ortamın önemli görevler yüklenen kuruluşlarıdır. Issız yollar üzerinde kaleyi andıran görünümleri, zengin taş süslemeleri, gelişmiş mekân tasarımlar ile mimari açıdan da etkisi büyük olan bu görkemli yapılar, belli bir ulaşım programının ve güçlü bir yol politikasının uygulanması bakımından titizlikle ele alınmışlardır.

Bu yapılar, seyahat ve ticareti güvence altına alan, sosyal dayanışmayı sağlayan nitelikleri yanında, gelen tacirlerin mallarını pazarladıkları durak yerleri ve ayrıca önceden depolanan erzak ile mühimmatın ordunun sefer zamanında ikmalini kolaylaştıran üslerdi.

Genellikle yaya yürüyüşü ile 8-10 saati geçmeyen, deve yürüyüşüyle de bir gün süren 30-40 kilometrelik mesafelerde inşa edilmişlerdir. Anadolu Selçukluları tarafından bu ticari yollar üzerinde inşa edilmiş olan konaklama kuruluşlarından devlet büyükleri ve hayır sahipleri tarafından yaptırılanlara "Han", sultanlar tarafından yaptırılan ve diğerlerine göre daha büyük ve görkemli olanlarına "Sultan Han" denmektedir. Yapılan araştırmalar sonucu, Anadolu'da yaklaşık 200 han ve kervansaray olduğu tespit edilmiştir (http://yigm.kulturturizm.gov.tr/TR,9997/anadolunun-ipek-yollari.html, erişim tarihi: 16.08.2017).

**SONUÇ**

İpek yolu, iki büyük uygarlık olan Çin ve Roma İmparatorluğunu birbirine bağlayan bir yol olarak ortaya çıkmıştı. Bu bağ yoluyla iki devlet arasındaki hem mal hem de fikir alışverişi yapılabiliyordu. Bu alışveriş sırasında Doğu'ya yün, altın ve gümüş, Batı'ya da ipek gönderiliyordu (Tok, 2000: 66)

Orta Asya'daki İpek Yolu güzergâhlarında bulunan büyük ve küçük kentler, sadece büyük ticaret yolları üzerindeki geçiş noktalarını oluşturmakla kalmamış, aynı zamanda değerli mallar, metal ürünler, ipekten yüne kadar çeşitli kumaşlar, halı, kilim, seramik ürünleri üretiminde uzmanlaşmış merkezler durumundaydı. Bu yerleşim yerleri birer ticaret merkezi olduğu gibi, aynı zamanda kültürel merkezler olma özelliğini taşımaktaydı (Toprak, 2008; 115).

Han Hanedanı döneminde Çinli tüccarlar, ipeklileri Dunhuang'a kadar ya da Çin Şeddi boyunca ilerleyip Loulan kentine getiriyorlardı. İşte bu noktadan sonra Orta Asyalı aracılar bu ipeklileri ya takas yoluyla ya da satın alarak yola devam etmekteydiler. Orta Asyalı aracılardan sonra bu ürünler İranlı, Suriyeli ya da Yunan tüccarların eline ulaşırdı. Bu tüccarlar aracılığı ile Doğu Akdeniz kıyılarına ulaşan mallar burada gemilere yüklenirler ve deniz yoluyla batıya doğru hareket eder ve buradaki şehirlere ipekli kumaşlar ulaşırdı (Tok, 2000; 67).

Bu ticaretten yalnız tüccarlar değil kervan yollarının geçtiği ülkeler ve yerleşim yerleri de kazanç sağlamaktaydı. Merv, Belh, Buhara, Semerkant, Kaşgar, Turfan, Khoton ve diğer İpek Yolunun vaha ticaret kentleri, zenginliklerini genelde düzenli giden kervanlara borçluydu.

Çin açısından batıya gönderilen ürünlerin başında ipek ve dokumalar yer almaktadır. Bu dönemde ipeğin birçok türünün yanı sıra, halefotu liflerinden dokunmuş kumaşlar da Çin'in ihraç ettiği ürünler arasında bulunmaktadır (Haussig, 2001). Keşmir yünlüleri, kürkler, deriler de Çin'in ihraç ettiği tekstil ürünlerindendi. Çin sarayı da, Hindistan, Seylan ya da Orta Asya yolu ile gelen az bulunur ve değerli batı mallarını satın alıyordu. Kına, kişniş, dokuma eşyaları ve kabartma tezyinli ipek kumaşlar bunlar arasındaydı.

Orta Asya tekstil ticaretinde Dunhuang, Turfan, Kansu, Fergana, Kuça, Hotan, Lou-lan, Kaşgar, Lop-nor, Hami, Fergana, Buhara, Semerkant, Merv, kentleri, Anadolu da ise, İstanbul, Trabzon, Bursa, Erzurum, Sivas, Konya tekstil ticaretinde önemli rol oynamaktaydılar. Batı da Roma, önemli bir tekstil ticaret merkeziydi.

## KAYNAKÇA

Afşar, Bilge, "A Production Base on the Silk Road: An Evaluation on the Development of Chinese Economy", Kastamonu University Journal of Economics & Administrative Sciences Faculty, Jun 2014, Vol. 4 Issue 2, Kastamonu, p144-157.

Aksoy, Yahya, Si-An'dan Tiran'a İpek Yolu Tarihi, Kripto Kitaplar, 1. Baskı, 2009, Ankara, s. 9-202.

Haussig, Hans Wilhelm; İpek Yolu ve Orta Asya Kültür Tarihi, çev. Müjdat Kayayerli, Ötüken, İstanbul, 2001.

İnan, Kenan, "Bedestenlerin Türk Ticari Mimarisindeki Yeri ve Trabzon Bedesteni, Ankara Üniversitesi", Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi OTAM, sayı: 07, 1996, Ankara, s. 119-133.

Okay, Bülent, "Güney-Batı İpek Yolu (Çîn-Burma-Hîndistan İpek Yolu)", İpek Yolu – Silk Road, sayı: 2, Ankara, 1995, s. 17.

Tok, Gökhan, "Doğu'dan Batı'ya Ticaret – İpek Yolu", Bilim ve Teknik, Tübitak, sayı. 394, (9.2000), s. 66-71.

Toprak, Adnan, "Doğu-Batı Kültürel Etkileşiminde İpek Yolu (Başlangıçtan Göktürk Dönemi Sonuna Kadar), Gazi Üniversitesi, Soyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Eskiçağ Tarihi Bilim Dalı Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, 2008, Ankara. s. 2-249.

Yu, Chen; Dunhuang Efsaneleri - İpek Yolunda Anlatılan Efsaneler, çev. Nur Yener, Okyanus Yayıncılık, İstanbul, 2000.

http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/the-silk-road-finds-map-1/, erişim tarihi: 21.08.2017

# GİYSİ TASARIMINDA GELENEKSEL KANAVİÇE İŞLEMELERİNE ÇAĞDAŞ YORUMLAR

## (CONTEMPORARY INTERPRETATIONS OF THE TRADITIONAL CROSS-STITCH IN GARMENT DESIGN)

**Bahriye YALÇINKAYA***

**ABSTRACT**

Design is a way of thinking. It means: new designs to make, which are peculiar to the person. Here, the person imagines high-level thought processes. Processes such as the dreaming, differences, survey, creative thinking, critical thinking, arguing. Embroideries, which are useful for the used product, have been applied to things and objects. Things and objects which meet the needs of people in the past and present. the social rules such as traditional customs custom reflect our past. These social rules are very important in relation to hand trades. Women have taken on a very important task, they reflect the faith and the values of society, the experienced pain and the experienced joy in their souls, the traditional costumes and the craft. These crafts have become an important part of their lives. You use these crafts, to describe their feelings and their way of life. Prepare dowry has become a very important part of our traditional culture. The preparation of the dowry continues even today and thus kept its currency. In the dowry box, a variety of products and design options that can be handmade located. These designs vary according to time, as needed, to the taste of the person, and by the fashion of the day. This article is based on the notion of how new and original garments in portable products can be used for the first time in the design of clothing. In the design of clothing, the pillow covers embroidered with cross stitch from the dowry chest with at least 50 years history were used for the first time. With a useful and innovative approach, the reflections of contemporary designs are examined on women's clothing resulting in contemporary designs of different fabric combinations. without disturbing the originality of ancient traditions. The designs and techniques used in this study are exprementiell and provide a source for mass production. The interests and needs of the people of the 21st century have been taken into account when choosing the clothing models. Handmade products, have also been the not were still abandoned in the past, are rescued from the idle state and placed under the designs of renewable items of clothing.

Keywords: design of clothing, traditional, contemporary, cross stitch work, comment

### 1. GİRİŞ

İnsanların çağlar boyunca yaratıp ürettiği, sürekli gelişim ve değişim içinde olan giyim kuşam kültürü köklü bir geçmişin ürünüdür. Çok zengin bir çeşitliliğe sahip olan bu kültür, ulusumuzun kültürel kişiliğinin en canlı ve en anlamlı belgesidir (Akbay, 2014). İnsanın toplumsal yaşantısının bir ürünü olan kültür

* Öğr. Gör., Pamukkale Üniversitesi, Denizli Teknik Bilimler MYO, Denizli .

zaman süreci içeresinde ortaya çıkardığı ürünler ve kalıntıları ile aynı zamanda tarihe kaynak olma özelliğini de taşımaktadır. Maddi kültürün bir öğesi olarak giyim, bir milletin millî kültürünü, gelenek ve göreneklerini, yaşam biçimini simgeleyen ve tanıtan en önemli unsurlardan biridir (Üstün, G, Yurdakul, S).

Tüketimin en görünür biçimlerinden biri olan giyim, kimliğin kurulmasında önemli rol oynar. Giyim tercihleri, insanların hem belli bir zaman dilimine uygun görünüşlere ilişkin güçlü normları hem de olağan üstü bir seçenek zenginliğini barındıran kültürün belirli bir biçimini kendi amaçları doğrultusunda nasıl yorumladıklarını gösteren eşsiz bir alandır (Crane, 11). Ülkemiz coğrafik konumu açısından tarih boyunca pek çok medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Bu bakımdan farklı kültürleri bir arada barındırması gibi özellikleri nedeniyle zengin bir kültürel mirasa sahiptir. Ege bölgesinde yer alan Denizli ili de köklü dokumacılık ve el sanatları (işlemeleri) tarihine sahip olan önemli illerimizden biridir. Türk kültür varlıklarının ve el sanatlarının en önemli yapı taşlarından biri olan işlemeler, ait oldukları yörenin; ruh güzelliğini, güç ve yeteneklerini en üst düzeyde yansıtan, kültürel, sosyal ve ekonomik değerlerini üstünde barındırırlar. Halk işlemeleri arasında önemli bir yere sahip olan kanaviçeler, Türk kadının en çok ve yaygın olarak uyguladığı bir işleme çeşididir. Halk arasında kanaviçe olarak bilinen çapraz iğne tekniği; Türk toplumunun geleneklerine, göreneklerine, duygu ve düşüncelerine göre biçim almış ve Türk kadının elinde, toplumun özelliklerine uygun yeni bir kimlik kazanarak halka mal olmuştur (Barışta, H,Ö). Her genç kızın uygulamayı bildiği ve mutlaka çeyizinde yer verdiği bir işleme çeşididir (Altun, G). Anadolu'nun çeşitli yörelerinde tekniği aynı fakat motif, renk ve kompozisyon farklılıkları ile karşımıza çıkan kanaviçe işlemelerine, Denizli il ve ilçelerinde de yapılan araştırma sonucunda rastlanmıştır.

İşleme; ipek, yün, keten, pamuk, metal vb. ipliklerle, çeşitli iğneler, uygulama biçimleri aracılığıyla; keçe, deri, dokuma vb. materyaller üzerinde yapılan bezemelerdir. "Bezemek" sözcüğü, giyim kuşam, ev eşyalarının süslenmesinde kullanılmıştır. Sarayda başlayan işleme sanatı, daha sonraları gerçek bir halk süsleme sanatı haline gelmiştir. İşleme teknikleri, iğneler coğrafi, sosyal, ekonomik şartlar, estetik değerler doğrultusunda yüzyıllardır değişiklik göstererek günümüze ulaşmıştır (http://www.unutulmussanatlar.com/2012/07/isleme-sanat_61.html . İşleme; her cins kumaş ve deri üzerine elde veya makinede, iğne ve tığ gibi araçlarla, kasnak, gergef ve kağıt vasıtasıyla gerilen zemin üzerine, iplik, sim, sırma, tel kullanılarak, çeşitli tekniklerin sayılarak, sayılmadan, düz veya kabarık bir şekilde uygulanması sonucu el emeği, göz nuru ile oluşturulan süsleme sanatıdır (Altun, Çelebilik, G).

Kanaviçe, "seyrek telli bez (kanava) üzerine iğne ve renkli ipliklerle artı ve veya çarpı şeklinde belirlenen motiflere göre yapılan işlemelerdir. Kanaviçe kumaşı, işleme ile esas kumaş arasında kullanılan bir gereçtir. Kanaviçe işleme tekniği, üzerine uygulandığı kanaviçe kumaşının adını taşımaktadır (Celale, İ).

Anadolu'da, "Kız beşikte, çeyiz eşikte" atasözü, Türklerin "İşleme sanatı"na verdiği önemi göstermektedir. Geleneksel kültürümüzde ayrı bir yeri olan ve güncelliğini hala sürdüren "Kanaviçe" işleme çeşitlerinin en çok tercih edileni olma özelliğinin yanı sıra, işlenmesi kolay, kullanımlı ve dayanıklılığı açısından her zaman gündemde kalmayı başarmıştır. Her dönemde ve yaşta genç kızlarımızın çeyiz sandıklarının büyük bir bölümünü kanaviçeden yapılmış işler oluşturmaktadır.

Hanımlar ve genç kızlar çeyizlerini hazırlarken duygu ve düşüncelerini de katarak harika denilecek çeyizler ortaya çıkarmışlardır.

Geleneksel kültürümüzün baskın yapısından dolayı kadınlar duygu ve düşüncelerini açık olarak ifade edememiş olmaları onları farklı arayışlara yönlendirmiştir. Kırsal yaşamda kadın dışa kapalı kalmaktadır. Süslenme gereksinimlerini gelenekte gördüğü ne ise, o şekilde karşılar. Bu nedenle motifler aracılığı ile kişiler arasında iletişim kurulmuş, motifler elden ele, bir yöreden diğer bir yöreye ulaşmış, güneyde kervan olmuş, yare haber götürmüş, doğuda göç olmuş, günlük yaşamdaki güçlükleri dile getirerek kendilerini anlatmaya çalışmışlardır http://www.unutulmussanatlar.com/2012/07/kanavice_76.html.

Tüm giysi bütünlüğünde özellikle işlemelerimiz ve oyalarımız birer simge niteliğindedir. Kadının taktığı yazmanın rengi ve oyası o anki statüsünü, medeni durumunu ve içinde yaşadığı ortamı anlatan mesajlar vermektedir. Bu örneklerden de anlaşılacağı gibi sözlü olarak iletilemeyen duygular simgeler yoluyla iletilmektedir (Yalçınkaya, B).

Günümüz moda sektörünün içinde bulunduğu rekabet ortamında tasarımcılar koleksiyonlarında daha yaratıcı ve özgün olmak için bir konsept üzerinde çalışma zorunluluğu hissetmektedirler. Tasarımcıların geleneksel işlemeleri kullanarak, çağdaş yorumları ve sıra dışı yaklaşımlarıyla, kültürel öğeleri tasarımlarına yansıtmaları tasarımlarına özgünlük kazandıracağı gibi, modanın alışıla geldik gelişimini değiştirerek kültürel kayıpların önlenmesine de katkıda bulunacaktır( Koca, E, V,D). Bu nedenle bireysel olarak, özellikle tasarımcıların konuya duyarlı olmaları ve giysi tasarımlarında geleneksel kanaviçe işlemelerine çağdaş yorumlar getirerek modern yaşamın içinde kullanılmaları ayrı bir önem taşımaktadır.

Ünlü tasarımcılar ve yeni tasarımcı adaylarının geleneksel öğelerden esinlenerek farklı tasarımlar oluşturmaları, koleksiyonlarını yaratıcılıklarıyla bütünleştirerek güncel tasarımlar yaratmaları, toplumsal farkındalık yaratmaya ve ülkelerinin geçmişteki kültürel değerlerini uluslararası boyuta taşımaya ve yaşatmaya katkı sağlayacağı düşüncesi, bu çalışmanın çıkış noktasını oluşturmuştur. Modanın egemenliği altında kaybolmaya yüz tutmuş geleneksel işlemeleri giyim süslemelerinde ve günün trendleri doğrultusunda güncel giysi formlarıyla yorumlayarak farkındalık yaratmak, ürünleri gün ışığına çıkararak geçmişten geleceğe aktarmanın amaçlandığı bu çalışmada; Denizli il ve ilçelerinde de yapılan araştırmalar sonucu anane ve babaannelerin sandıklarından ulaşılan, kanaviçe işlemeli; yastık, yastık örtüleri, seccade, yatak ve masa örtüleri, elbise ve sedir örtüleri işlendiği tespit edilmiş ve ürünler derlenmiştir. Sandıklarından derlenen bu ürünlerdeki kumaş, iplik, desen, renk ve kompozisyon özellikleri dikkate alınarak bunlara uygun kumaş ve modeller araştırılarak nostalji temalı modern bir giysi koleksiyonu oluşturulmuştur. Böylece bu ürünlere dış giyimde kullanılabilecek giysilerle günün moda trendlerine uygun hale getirip, çağdaş yorumlar ile zevkle kullanabilecek güncel tasarımlar hazırlanarak, kültürel öğelerin kullanımının tasarımlara özgünlük kazandırabileceği örneklerle açıklanmaya çalışılmıştır.

## 2. Yöntem

Araştırmada tarama yöntemi izlenmiştir. Bu amaçla kanaviçe işlemeli ürünler ve güncel moda trendleri ile ilgili literatür ve görsel kaynak taraması

yapılmış, elde edilen bilgi ve resimler amaçlar doğrultusunda düzenlenerek, araştırmanın ilgili bölümlerinde sunulmuştur. Denizli ili ve çevresinden derlenen kanaviçe işlemeli bu ürünler moda trendleri doğrultusunda özgün ve güncel giysilerde yorumlanarak gelecek kuşaklara aktarmanın amaçlandığı bu çalışma, bir değerlendirme araştırmasıdır. Değerlendirme araştırmaları, temel araştırma bulgularının uygulamaya konulduğu hallerde ne tür sonuca varıldığını ortaya koymayı amaçlaması yönüyle "uygulamalı araştırma" niteliklerini de içermiş olur (Arseven, 1994: 28). Uygulamalı araştırma, üretilmiş ya da üretilmekte olan bilginin denemeli uygulamasıdır (Karasar, 1991: 27).

Denizli ili ve çevresinden derlenen kanaviçe işlemeli bu ürünlerden moda eğilimleri doğrultusunda güncel moda trendleri kapsamında sekiz adet giysi tasarımı hazırlanarak, yöresel işlemeli orijinal ürünlerin ve kültürel öğelerin kullanımının giysi tasarımlarına kazandırdığı özgünlük süsleme ve estetik açıdan açıklanmaya çalışılmıştır.

### 3. Bulgular ve Yorum

Denizli ili ve çevresinde yapılan araştırmalar sonucu, kanaviçe işlemelerinin çok az sayıda kişi tarafından yaşatılmaya çalışıldığı, yörede yaşlıların sandıklarında ve gelin olan genç kızların çeyizlerinde az da olsa bazı örneklerine rastlanabildiği görülmüştür. Üretim kolaylığı, malzeme ve maliyet gibi faktörler nedeniyle günümüzde makinelerde işlenen kanaviçe işlemeleri desen, renk, iplik ve işleme özelliği açısından orijinal el işlemelerine benzetilmeye çalışılarak üretildiği gözlenmiştir. Bu durum el işlemelerinin yerine sanayi odaklı üretimin almasına ile geleneksel el işlemelerinin özelliklerini yitirmesi, yozlaşması olarak değerlendirilmekte ve alınması gereken önlemlere tasarımcıların önemli katkılar sağlayabileceği düşünülmektedir.

Yöreden derlenen kanaviçe işlemeli ürünler; beyaz renkli patiska kumaş (humayın), ile işleme arasında sık dokunuşlu kanaviçe kumaşı kullanılarak üzerine renkli, pamuklu koton iplik ile tek ve çok renkli olarak, tek çapraz ve çift çapraz iğne tekniğiyle işlenmiştir. Derlenen kanaviçe işlemeli eserlerde, bazı motifler sembolleştirilerek ''gelin tacı,' 'akarsu'','' çatlak nar'', ''yıldız'', ''kadife çiçeği' 'gibi isimlerle sembolleştirilmişler ve halk arasında bu işlemeler, herkes tarafından bilinmekte ve mutlaka işlenerek çeyize konmaktadır. Ürünlere kenar temizleme tekniği olarak; tığ danteli, iğne ve mekik oyası, makinede çeşitli şekillerde piko ve düz dikiş yapılarak, estetik, kullanışlılık ve süsleme yönünden değer kazandırdığı görülmektedir.

Günümüzde moda sektörü özellikle giyim açısından oldukça hızlı, değişken ve kendini yenileyen bir kavram olarak bilinmektedir. Çağdaş ve kültürel donanıma ulaşabilen toplumlarda var olması gereken ve modanın temeli olan tasarım etkinliklerini, hem evrensel düzeyde bilimsel ve teknolojik, hem de yerel düzeyde kültürel ve folklorik bilgi, eğitim ve donanıma sahip moda tasarımcıları gerçekleştirmektedir (Gürsoy, 2010). Günümüzdeki tasarım anlayışında; çağdaşlık ve özgünlük en çok aranan niteliklerin başında gelmekte ise, tasarımcılar, sektördeki uluslararası tüketim kalıplarını, tüketici eğilimlerini önceden belirleyebilen ve bunu trend, renk, doku, form gibi öğeler ve yorumları ile tasarıma dönüştürüp dünya tüketicilerine sunabilmelidir(Vural, 2014: 84).Bu niteliklerin kaynakları ise tasarımcının yaratıcılığı ile yakından ilişkilidir. Tasarımcı bilinenleri yeni modellerle kombine edebilmeli, eski bir ürünü, materyali veya fikri yeniden

geliştirebilmeli ve farklılaştırabilmelidir. Modada yaratıcı tasarımlar sonucu elde edilen yeni biçimler, ilk defa uygulanan formlar olabildiği gibi, eski ve yeninin bir arada harmanlandığı özgün estetik, kullanışlı ve süsleme yönünden değer katan, tasarımcının duygu ve düşünceleri ile şekillenen biçimler de olabilir.

Geleneksel yaşamda uzun yıllar kullanılmış genç kızların çeyizlerini süsleyen, doğal terapi olarak da bilinen kanaviçe işlemeli eski ürünler, güncel giysi tasarımlarıyla da modern yaşama taşınarak yaşatılabileceği düşünülmüştür. Araştırmacı tarafından hazırlanan "nostalji" temalı giysi koleksiyonda üretilen her bir giysi; model, süsleme, kullanılan malzeme örnekleri ve özellikleriyle açıklanmaya çalışılmıştır.



Resim 1.Kanaviçe işli orijinal karyola eteğinden hazırlanmış giysi tasarımı örneği

Resim 1'de Yöredeki sandıklardan temin edilen kanaviçe işli orijinal karyola eteği kullanılarak tasarlanan bu giysi tasarımı örneğinde; pamuklu şilebezi kumaş ile kanaviçe işleme ve mekik oyası süsleme olarak kullanılmıştır. Tek parçadan oluşan tasarım mini etekli, kolsuz, bisiklet yakalı, elbisesinin ön üst bedeni roba şeklinde kuplu çalışılarak, kup üzeri orijinal mekik oyası ile süslenmiştir. Elbisenin etek ucuna çepeçevre kanaviçe işlemesi aplike edilerek farklı bir görünüm kazandırılmıştır. Yaka ve kollar pervazla temizlenerek yaka kenarlarına mekik oyası dikilmiştir. Resim 1'deki tasarımda malzeme ve süsleme olarak yörenin birebir orijinal ürünü, güncel giysi modelinde tasarlanarak günümüzde kullanılabilir formu ile tasarıma ritim ve özgünlük kazandırılmıştır.

Resim 2'de Kanaviçe işli orijinal sedir ve yastık örtüsünün tamamı kullanılarak tasarlanan bu giysi tasarımı örneğinde ürünün kanaviçe işlemeli ve tığ oyalı kendi kumaşı (patiska) kullanılmıştır. Tek parçadan oluşan tasarım diz boyunda olup, kolsuz, "V" yakalı, göğüs altından robalıdır. Ön üst robada her iki tarafta ön ortasına bakan beşer adet pili çalışılmış, ön yaka robada birleştirilerek yaka kenarlarına, ön yaka dekoltesine açıklığı kapatmak ve kol altına hareket kolaylığı sağlamak amacıyla kanaviçe işlemeli parça yerleştirilmiştir. Giysinin alt etek kısmında orijinal ürünün tamamı kullanılarak pili kaşelerle robada toplanarak birleştirilmiştir. Böylece giysi modeline zengin bir görünüm kazandırılmıştır.



Resim 2.Kanaviçe işli orijinal sedir ve yastık örtüsünden hazırlanmış giysi tasarımı örneği

Resim 3'de Yastık örtüsü kullanılarak tasarlanan bu giysi tasarımı örneğinde kanaviçe işlemeler ve tığ oyası süsleme olarak kullanılmıştır. Tek parçadan oluşan tasarım keten kumaştan, mini etek boyunda olup kayık yaka olarak çalışılmıştır. Kol altındaki açıklığı ve uzun dik omuz formu ve kol uçları ile yastık görümü kazandırılmak istenmiştir. Kol uçlarına kanaviçe işleme aplike edilmiş ve dantel tutturulmuştur. Ön ortasına kanaviçe işlemeler yan yana yerleştirilerek simetrik görünümde farklı bir boyut kazandırılmıştır. Resim 3'deki tasarımda malzeme olarak keten kumaş, süsleme olarak yörenin birebir orijinal ürünü, güncel giysi modelinde tasarlanarak günümüzde kullanılabilir formu ile tasarıma farklı bir ahenk ve özgünlük kazandırılarak marjinalliği artırılmıştır.

Resim 4'de ocak perdesindeki kanaviçe işlemelerin süsleme olarak kullanıldığı bu giysi tasarımı örneğinde; şantuk kumaş kullanılmıştır. Giysi boydan, kare yakalı, kolsuz, diz boyunda çalışılmıştır. Ön ortasına etek ucundan yakaya kadar kanaviçe işleme aplike edilerek farklılık ve özgünlük kazandırılmıştır.

Resim 5'de yastık örtüsü kullanılarak tasarlanan bu giysi tasarımı örneğinde kanaviçe işlemeler süsleme olarak kullanılmıştır. İki farklı renkte pamuklu şilebezi, kumaştan kontrast olarak tasarlanan bu giysi boydan, bisiklet yakalı, kolsuz, diz boyunda tek parça çalışılmıştır. Ön ortasında giysi renginden farklı renk kumaştan, asimetrik kuplar çalışılmıştır. Kuplar üzerine kanaviçe işlemeler desenin etrafından kesilerek aplike edilmiştir.



Resim 3.Kanaviçe işli yastık örtüsünden hazırlanmış giysi tasarımı örneği






Resim 4. Kanaviçe işli ocak perdesinden. Resim 5.Kanaviçe işli yastık örtüsünden Hazırlanmış giysi tasarımı örneği. Hazırlanmış giysi tasarımı örneği
Resim 6.Kanaviçe işi farklı kumaş üzerine aplike edilerek hazırlanmış giysi ve elde perde olarak örülmüş dantel yelek tasarımı örneği

Resim 6'da görülen bu giysi tasarım örneğinde kanaviçe işlemeler süsleme olarak kullanılmıştır. İki parçadan oluşan tasarımın elbisesi; buldan ipeği kumaştan, kolsuz diz üstü boyunda yuvarlak yaka olarak çalışılmıştır. Elbisenin kolu ve yakası astarı ile tulum çevrilerek temizlenmiştir. Göğüs altı ile bel arasına kanaviçe işli parça aplike edilerek kalın kemer görünümünde farklı bir boyut kazandırılmıştır. Elde tığ ile örülen dantel mutfak perdesi orijinalliği bozulmadan omuzlardan tutturularak yelek olarak tasarlanmıştır. Yeleğin üzerindeki motiflerin etrafından işlemede kullanılan renkli ipliklerle kontür yapılarak desen vurgulanmıştır. Resim 6'daki tasarımda malzeme olarak; buldan ipeği kumaş, süsleme olarak kanaviçe işi, yelek olarak el örgüsü dantel kullanılmış olup, güncel giysi modelinde tasarlanarak günümüzde kullanılabilir formda tasarıma farklı bir ahenk ve görünüm kazandırılmıştır.

Resim' 7'de görülen giyside kanaviçe işlemeli parça süsleme olarak kullanılmıştır. Tek parçadan oluşan tasarım; ipek saten kumaştan, düşük bol kollu, diz üstü boyunda, göğüs altından drapeli "V" yaka olarak çalışılmıştır. Elbisenin büzgülü kloş etek kısmı 10 cm kalınlığında kemer ile birleştirilerek göğüs altı bedende büzgü ile toplanmıştır. Elbisenin kemer kısmına kanaviçe işli parça aplike edilmiştir. Resim 6'daki tasarımda beyaz patiska üzerine bordo ve pembe renkli lale motifli kanaviçe işleme, elbise rengiyle kontrastlık sağlayarak sembolik bir değer kazandırılmaya çalışılmıştır.

Süsleme olarak kanaviçe işleme ve saçak kullanıldığı Resim 8'deki giysi tasarımı, terrykotton kumaştan etek ve bluz olarak iki parçadan oluşmaktadır. Bluz uzun takma kollu, bisiklet yakalıdır. Ön ortasına belden yakaya kadar uzunlukta, bel yan peslere kadar geniş bir kanaviçe işi aplike tekniği ile tutturulmuştur. Bluzun kol ucundaki manşet biye ile kola takılmıştır. Alt etek astarlı, dar, diz boyunda, yanlarda kuplu ve korsajlıdır. Yan kuplara korsajdan itibaren her iki tarafta kanaviçe işi aplike edilmiştir. Etek ön ortasında korsajdan aşağıya doğru işleme renginde farklı boylarda püsküller tutturulmuş, uçlarına boncuk dikilerek her biri ayrı bir

kültürel miras olan bu işlemelerin orijinal renklerine sadık kalınmasına özgünlük açısından önem verilmiştir.



Resim 7.Yastık örtüsünden farklı kumaş üzerine aplike edilerek hazırlanmış giysi tasarımı örneği
Resim 8.Yastık örtüsünden farklı kumaş üzerine aplike edilerek hazırlanmış giysi tasarımı örneği

Tasarım, belirsiz fikirlerle farklı düşünce biçimlerini yoğurup, hayal gücünü kullanarak yeni bir ürün ortaya çıkarmak olduğuna göre; özgün tasarımların yapılmasında geleneksel el işlemelerimizin çağdaş yorumlarla sunulmasında rolü büyüktür. Bu açıdan ele alındığında, örnek tasarımlarda kullanılan kültürel objelerin sağladığı görsellik tasarımın özgünlüğünü artırmaktadır.
Koca ve arkadaşlarının (2009: 102) çalışmasında, geleneksel dokumaların ve öğelerin kullanıldığı özgün tasarımların fonksiyonel değerlerinin arttığı, aynı şekilde zengin kumaş ve giyim süsleme özelliklerinin tasarımlara sembolik değer açısından önemli katkılar sağladığı vurgulanmıştır. Ayrıca, özellikle Türkiye'de bazı tasarımcıların, geleneksel işleme, dokuma ve objelerden esinlenerek hazırladıkları koleksiyonlarıyla gündeme gelmeleri bu görüşün desteklendiğini vurgulamaktadır.

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Türk toplumu içinde kadının iç dünyasını yansıtan, duygu, düşünce ve inanç sistemi olguları ile beslenen; örf, adet, gelenek, görenek ve moda gibi kaynaklarla devamlılığı sağlanan geleneksel yaşamda halkımızın yaratıcı gücü, dehası, el becerisi ve görsel estetik değer ölçüleri çok önemlidir. Geleneksel işlemeler, kadınlarımızın sesi, seslenişi, sessiz çığlığını temsil eden mesajlarını açığa çıkaran bir ayna olmuştur. Kültürümüzü yansıtan bu değerlerin korunması, yaşatılması ve öz değerlerini yitirmeden gelecek kuşaklara aktarılması için modern yaşam içinde kullanılabilir özellik kazandırılması önem taşımaktadır.

Giysi tasarımında geleneksel işlemelerin ve süslemelerin kullanılması tasarımcılara farklı bakış açıları sağlayarak, esin kaynakları, yaratıcılıklarını ve hayal güçlerini artıracağı gibi, ortaya çıkardıkları koleksiyonlarının değerlerini artırarak, özgünlük de kazandıracaktır. Yöresel çalışan tasarımcılar, ulusal

kültürlerimizin yozlaşmadan devam etmesine katkıda bulunarak, toplumsal ve kişisel olgular ile nesneleri tasarımlarında cisimleştirerek bir araya getirmeyi hedeflerler.

Günümüzdeki yoğun rekabet ortamında moda sektöründe var olmaya çalışmak, her geçen an değişen, değişirken de aynılaşmaktan çoğu kez kaçınılamayan bir alanda hareket etmek demektir. Tasarımlarında kendine özgü anlam dünyasını yansıtır hale gelen, moda dünyasında gelip geçici göçebe ruhlar arenasında fark yaratabilen tasarımcılar ve tasarımcı yetiştirme misyonu taşıyan eğitim kurumları programlarını oluştururken, ülke imajı ve tasarım kültürü oluşturmak açısından kültürel öğelerin önemini dikkate almaları gerekmektedir. Yöresel maddi kültür değerlerinin tasarımcılar tarafından fark edilmesi gerekmektedir. Bu değerlerin hem etnografik bir değer olarak sergilenmesi, hem de güncel giysi tasarımlarında yorumlanarak yaşatılmasında tasarımcı ve akademisyenlere önemli sorumluluklar düşmektedir. Anadolu'nun çeşitli yörelerindeki geleneksel el işlemelerin sadece çeyiz sandıklarında kalmadan, farklı disiplinlerde güncel giysi formlarında fonksiyonel tasarımlarda hayat bularak giyilebilir giysi formlarıyla geleneksel el sanatının sürdürülebilmesi için çeşitli kurumsal alt yapıların oluşturulmasında sivil toplum örgütleri, halk eğitim merkezleri, mahalli mesleki eğitim kursları ve özellikle belediyelerin rehberlik görevini üstlenmesi önerilmektedir.

## KAYNAKÇA

AKBAY, Özgenur, (2014) ‘’Karadeniz Yöresi Safranbolu İlçesi Kadın Giysilerinin Giyinme Kültürü Açısından İncelenmesi ‘’, Yüksek Lisans Tezi. Eylül, 2014s:6

ALTUN, Gülizar, “Türk İşleleme ve Örgü Sanatlarının Genel Özellikleri Konya İl Merkezinde bugünkü Durumları ve Konya Ekonomisine Katkıları”, Ulusal I. Konya Ekonomisi Sempozyumu, Konya, 2003.

ALTUN (Çelebilik), Gülizar, Konya İli Antikacılarında Bulunan Hesap İşi Ürünleri ve Özellikleri, Ankara, G.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, 1996

ARSEVEN, Ali. D., (1994), Alan Araştırma Yöntemi: İlkeler, Teknikler, Örnekler, Tekışık Matbaası, Ankara.

Barışta, H. Örçün, Türk işlemelerinde Teknikler, Ankara, 1997, s. 1-5-45-47

Crane, Diana, (2000), Fashion and Its Social Acendas Class, Gender and Identity in Clothing. The University of Chicago Press.

GÜRSOY, A. Tahir, ( 2010), Giyim Kültürü ve Moda, Türkiye Tekstil Sanayi İşverenleri Sendikası, İstanbul.

http://www.unutulmussanatlar.com/2012/07/isleme-sanat_61.html

http://www.unutulmussanatlar.com/2012/07/kanavice_76.html

İlker, Celale, Konya Evlerinde ve Müzelerinde Bulunan Kanaviçe İşlemeler, Konya, S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, 1992

KARASAR, Niyazi, (1991), Bilimsel Araştırma Yöntemi: Kavramlar, İlkeler, Teknikler, Sanem Matbaacılık, Ankara.

Koca, E, Koç, F, Kaya, Ö, ‘’Yöresel Dokumaları Güncel Tasarımlarda Yorumlamak Kargı Bezi Örneği” The Journal of Academic Social Science Yıl: 3, Sayı: 9, Mart 2015, s. 125-133

KOCA, Emine; KOÇ, Fatma; ÇOTUK, Seda, (2009), “Geleneksel Giyim Öğelerinin Esin Kaynağı Olarak Giysi Tasarımına Katkıları”, ISSN:1306-3111, e-Journal of

New World Sciences Academy, Volume 4, Number 3, Article Number 2C0009, Türkiye.
ÜSTÜN, Gülçin; YURDAKUL, Soneser, ‘’Türk Geleneksel Giyim Kültürünün Bir Parçası Olan Şalvarın Türk Ve Dünya Modasına Yansımaları’’s:2
VURAL, Tuba, (2014), “Türkiye’de Moda Tasarımı Eğitimi, Türk Dünyasında Kadın Ve Moda Etkinlikleri”, Panel, 5-7 Mayıs 2014, s. 84-85, Eskişehir.
Yalçınkaya, B, ‘’ Geleneksel İzlerden Modernize Ve Fonksiyonel Yansımalar’’, Türkiye-Belçika İlişkileri Bağlamında Türk Kültür Ve Sanatı Sempozyumu Ve Karma Türk Sanatları Sergisi Brüksel, 03-08 Haziran 2012,s:198-208

**13. OTURUM (13. SESSION)-A Salonu (A Hall)**

*Oturum Başkanları (Session Moderators):*

**Doç. (Assoc. Prof.) N. Rengin OYMAN-Dr. Elmira JAFAROVA**

# DOĞU KARADENİZ'DE BİR İLK "TAŞOCAĞI KÖY EVİ MÜZESİ''

## (A FIRST QUARRY VILLAGE HOUSE MUSEUM IN EASTERN BLACK SEA)

**Rabia KÖSE DOĞAN***

**ABSTRACT**

Today, the decreasing devaluation of the values that will be transferred to future generations as we move away from our natural and cultural heritage day by day with globalization brings a different perspective to the understanding of museology. Open-air village museums such as the ones in Austria, Italy and Portugal are seen in the world with Ankara-Altınköy in 2016 for the first time in Turkey. Altınköy is an open-air village museum where rural houses are gathered together with agriculture and livestock, and where daily life in the country is experienced by the visitors. The first example in the context of the individual structure in the open-air village museums and the Eastern Black Sea is the Taşocağı (Gulaliyoz) Village House Museum/Exhibition, which is connected to Trabzon-Düzköy, which is personally owned.

Taşocağı Village is a mountain village connected to Düzköy. The village house in the Karpuzlu neigh bourhood is the first houses built in the village in the middle of the 19th century. The house thatis owned by Zeliha Nene was sold to the Karpuz family after her death. The house, which was taken under preservation in 2009, was registered in 2010 and a restoration project was prepared. With the contribution of the Ministry of Culture and the Directorate of Trabzon Memorials and the Ministry of Culture, between 2010 and 2012, it was restored together with the serendery and opened for visits. The location of the house, built on the premise of the rural architecture and traditional mind, is a typical village house with a stone wall, brick-covered hipped roof and an east-west direction. There are blends and serenders around. The house consists of a stall, two rooms, a sofa and a stall on the basement floor. The village house museum displays traditional furniture and daily necessities collected from village houses belonging to the 19th and 20th centuries.

The house, restoration phases, plan scheme and visuals will be covered with details. It is the first example in the area of the Quarry Village House Museum, which is the most effective way of telling our cultural heritage to future generations and resulting in a personal initiative.

Key Words: Rural architecture, open-air museums, eastern black sea, taşocaği village, exhibition.

## GİRİŞ

Küreselleşme ile birlikte her geçen gün doğal ve kültürel miraslarımızdan uzaklaşmamız sonucu gelecek nesillere aktarılacak değerlerin gün geçtikçe azalması, müzecilik anlayışına farklı bir bakış açısı getirmektedir. Müzelerin bilinen ''toplama, saklama, koruma ve sergileme'' işlevlerinin yerine, günümüz çağdaş

* Doç. Dr., Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, Konya.

müze anlayışında ‘’eğitim ve eğlence’’ kavramları da eklenmiştir. Müze anlayışındaki değişim, müze yapılarını kent imgesi haline dönüştürmektedir.

Açık Hava Müzeleri ve Açık Hava Köy Müzeleri anlayışı, kültürel mirasın gelecek kuşaklara aktarılmasında önemli yer tutmaktadır. Açık havadan etkilenmeyecek eserlerin sergilendiği bir bölgede kurulan üstü açık müze alanı olarak tanımlanır. Dünya’da Avusturya, İtalya, Portekiz gibi ülkelerde örneği görülen açık hava köy müzelerinin ilki, Oslo’da yer alan Norveç Halk Müzesi (Norsk Folke Museum)’dir. Norveç Halk Müzesi, 16. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar Norveç yaşam tarihini anlatmaktadır. 140.000 m²’lik alana yerleştirilen 160 adet farklı dönemlere ait yapı, açık hava köy müzesinde bulunmaktadır. Ev ve dükkânlardan oluşan müze de 9. yüzyıla ait olan Gol Stave Kilisesi ise en eski yapı niteliğindedir. Ziyaretçiler, geleneksel kıyafetlerle karşılanarak yöresel yiyeceklerin üretimi ve satışı yapılmaktadır. Halk danslarının ve halk müziğinin tanıtıldığı müze de yaz aylarında Norveç kültürünü tanıtan festivaller düzenlenmektedir (URL 1.2.3.).



**Şekil 1.2.3.** Norveç Halk Müzesi Görünüşleri (URL 1.2.3.)

Ankara-Altındağ’da yer alan 2016 yılında açılan Altınköy, Türkiye’nin ilk ve tek açık hava müzesidir. Günümüzden100 yıl öncesine ait olan yapıları barındırmakta ve köy hayatını ziyaretçilere deneyimleterek yaşatmaktadır. Köy içerisinde evlerin yanı sıra cami, okul, bakkal, kahvehane, yel ve su değirmeni bulunmaktadır. Köyde tarım ve hayvancılıkla iç içe zaman geçmektedir. Kaybolmakta olan mesleklerden olan nalbantcılık, kalaycılık, dokumacılık, demircilik, değirmencilik gibi birçok meslek yaşatılarak öğretilmektedir (URL 4).



**Şekil 4.5.6.** Ankara/Altınköy Görünüşleri (URL 4)

### 1. Taşocağı Köy Evi’nin Mimari Özellikleri

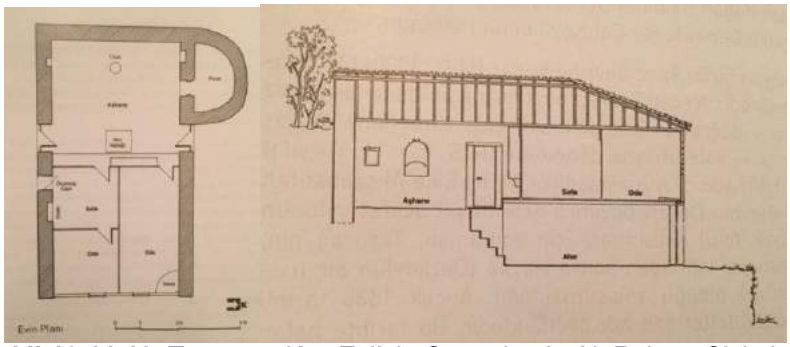
Açık hava köy müzelerine, Doğu Karadeniz’de bulunan tekil yapı bağlamındaki ilk ve tek örnek, şahsa ait olarak açılan Trabzon merkezden 40 km. uzaklıkta bulunan Düzköy’e bağlı Taşocağı (Gulaliyoz) Köy Evi Müzesi/Sergisi’dir. "Zeliha Nene'nin Evi" olarak bilinen yapı, Düzköy’e bağlı Taşocağı Köyü'nün

Karpuzlu Mahallesi'nde bulunmaktadır. Ev, hafif eğilimli bir arazi üzerinde inşa edilmiş olup, doğu-batı doğrultusunda kurulmuştur. Doğu ve kuzeyi tarla ile çevrili, güneyinde harmanı ve seranderi bulunmaktadır. Batıda, evin arka kotlarında karayemiş ağaçları ve küçük bir ırmak mevcuttur. Evin 100 m. doğusuna kadar araçla ulaşılabilmektedir. Araç yolundan sonra müzeye, patika yol veya tarla içinden geçerek gidilmektedir (Karpuz, 2015).




**Şekil 7.8.9.** Taşocağı Köy Evi Müzesi Görünüşleri (Köse Doğan, 2015)

19. yüzyılın ortalarında ait olan yapı, taş duvarlı, kırma çatılı, kiremit kaplı tipik Doğu Karadeniz köy evidir. Plan şeması aşhane, iki oda, küçük bir sofa ve zemin katta yer alan ahırdan oluşmaktadır. Dış ortamda seranderi, fırını ve çeşmesi bulunmaktadır. Aşhaneye kuzey ve güneyden iki kapı açılmaktır. Batı duvarına yakın ocak, kuzey duvarında ise fırın mevcuttur. Bu bölüme doğudan iki oda açılır. Odalardan güneydekinin önünde küçük bir sofa vardır. Bu kısım sonradan oluşturulmuş olup, güney duvar iç yüzeyinde bir de ocağı vardır. Kuzeydeki yatak odasının kuzeydoğu köşe zeminine bir suluk yerleştirilmiştir. 150 yıllık olduğu sanılan evin kuzeydeki fırını ve çeşmesi oldukça harap durumdadır. Serander, bölgenin tipik ambar yapısıdır. Yapıyı sekiz ahşap başlıklı direk taşımaktadır. Seranderin yapımı ev ile aynı zamandadır. İçerisinde iki bölme bulunur.



**Şekil 10.11.12.** Taşocağı Köy Evi'nin Sümerkan'a Ait Rölöve Çizimleri

### 2. Taşocağı Köy Evi'nin Restorasyon Çalışmaları

Zeliha Nene'ye ait olan ev, ölümünden sonra Karpuz Ailesine satılmıştır. Evin son kullanıcısının 2005 yılında vefatından sonra oğlu yük. inş. müh. Fehmi

Karpuz'un girişimleri ve Prof. Dr. Haşim Karpuz'un desteği ile evin restorasyon çalışmalarına başlanmış ve müze işlevine dönüştürülmesine karar verilmiştir. 2009 yılında koruma altına alınan ev, 2010 yılında tescillenmiş ve restorasyon projesi hazırlanmıştır. Kültür Bakanlığı'ndan alınan izinlerden sonra yapılacak çalışmalar için 2011 yılında TOKİ'den kredi desteği sağlanmıştır. Trabzon Anıtlar ve Rölöve Müdürlüğü ile Kültür Bakanlığının katkılarıyla 2010-2012 yıllarında arasında serenderi ile birlikte restore edilmiştir. 2015 yılında, Trabzon Ticaret ve Sanayi Odası ile Düzköy Belediye'sinin desteği ile Köy Evi Müzesi ziyarete açılmıştır (Karpuz ve Karpuz, 2015).



**Şekil 13.14.15.** Restorasyon Öncesi Cephe Görünüşleri (Karpuz, 2002)

Köy Evi Müzesi'nin amacı, halk kültür varlıklarını, doğal çevresi ve kırsal mimari özellikleri ile kendine özgü mekan karakteristiği içinde kullanılan günlük eşyalarla birlikte sergilerken, halkın sosyal ve kültürel özelliklerini de gelecek nesillere aktarmaktır.

Rölöve ve restorasyon projeleri mimar Yrd.Doç.Dr. M. Reşat Sümerkan tarafından hazırlanmıştır. Köy Evi'nin 2010 yılında başlayan restorasyon çalışmaları, 2012 yılında harmanda bulunan seranderi ile birlikte tamamlanmıştır. Köy Evinin restorasyon çalışmaları sürerken, iç mekan da sergilenecek olan eserlerin toplanmasına başlanmıştır. Düzköy'e bağlı Aykutlar Köyünde bulunan koleksiyoner Şerafettin Topal 1950'li yıllardan itibaren topladığı 370 parçalık koleksiyonunu, müzeye bağışlamıştır. Evin restorasyonu sürecinde; madeni-bakır, ahşap, toprak, cam kaplar, pişirme kapları, gündelik ev araç-gereçleri, yerel kıyafetler, ısınma-aydınlatma araçları, tarım ve orman aletleri gibi birçok köye ait olan eser, sergilenmek üzere toplanmıştır. (Karpuz, Sümerkan, 2002).

Eserlerin toplanması ile birlikte sergilemenin nasıl yapılacağı sorusu oluşmuştur. 2014 yılında Yrd. Doç. Dr. Rabia Köse Doğan ve proje ekibi tarafından, iç mimari sergileme projesi hazırlanmıştır. Bu projeye bağlı olarak, Köy Evi Müzesi'nin aşhane kısmında yer sofrası, ocaklık ve mutfak eşyalarının sergilenmesi planlanmıştır. Güney cephede bulunan oda içinde sedir, beşik, dokuma tezgâhı ve günlük kıyafetlerin sergilenmesi, sofa ve küçük oda da ise gündelik ev araç-gereçleri, ısınma-aydınlatma araçları, sanatsal eşyaların sergilenmesi hedeflenmiştir.



**Şekil 16.17.18.** Restorasyon Sonrası Aşhane Görünüşleri (Köse Doğan, 2015)



**Şekil 19.20.21.** Restorasyon Sonrası Oda Görünüşleri (Köse Doğan, 2014-2015)



**Şekil 22.23.24.** Restorasyon Sonrası Sofa Görünüşleri (Köse Doğan, 2014-2015)

Köy Evi Müzesi'nin sergileme projesi ile ilgili çalışmalar sürmektedir. Sergilemenin devamında, köy fotoğraf albümü ve halk kültürü defteri oluşturulması planlanmaktadır. Fotoğraf albümü ile köyde geçmiş ve günümüzde yaşayan halk belgelenecektir, halk kültürü defterinde ise asker mektupları, halk edebiyat ürünleri, köyün gelenek ve göreneklerini anlatan belgelere yer verilecektir.

Müzenin tanıtımının geniş kitlelere ulaşması için web sitesi kurulacaktır. Yerel yönetimler ve Kültür Bakanlığı'ndan müzenin tanıtımı ile ilgili broşür çalışmaları, basılı ve sözlü yayınlar kapsamında destek beklenmektedir. Ayrıca müze de sürekli görevli bir personelin bulunması planlanmaktadır.

## SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Kültür varlıklarımızın korunması ve gelecek nesillere aktarılmasında müzeler önemli yer tutmaktadır. Eserlerin sergilenmesinin yanı sıra yaşam kültürünün anlatılması için de müzelere görev düşmektedir.

Taşocağı Köy Evi Müzesi/Sergisi ile ev ve serander ölçeğinde kırsal mimari özelliklerinin gelecek nesillere aktarılması sağlanırken, iç mekân düzenlemesi ile Taşocağı köyü ve yakın köylerden toplanılan eserlerin sergilenmesi ile gündelik hayat, sosyal hayat ve köy kültürü hakkında da bilgi verilmektedir. Yakın gelecekte sergilenmesi için çalışmalar sürdürülen, köy fotoğraf albümü ve halk kültürü defteri

ile köyün demografik yapısı ve tarihine ışık tutacaktır. Doğu Karadeniz'de kişisel çabalarla oluşturulan Trabzon Köy Evi Açık Hava Müzesi'nin ülkemizde yapılacak diğer girişimlere örnek olarak, farklı ölçekte sürdürülmesi büyük önem taşımaktadır.
** Çalışma kapsamında, Prof. Dr. Haşim Karpuz ve Yük. İnş. Müh. Fehmi Karpuz ile sözlü görüşme yapılmıştır.

## KAYNAKLAR

1. Karpuz, H., Taşocağı Köy Evi Sergisi Broşürü, Harman Yayıncılık, Trabzon, 2015.
2. Karpuz, H., Karpuz, F., Köy Evi Müzesi-Samsun Artvin Arasında Tek, Trabzon Kültür-Sanat Yaşam Dergisi, Mart-Nisan, S.5, Trabzon, 2015.
3. Karpuz, H., Sümerkan, M.R., Trabzon Köy Evi Müzesi, Uluslararası Tarih Dil, Edebiyat Sempozyumu, Cilt 1, Trabzon, 2002.
4. Karpuz, H., Kişisel Fotoğraf Arşivi, Trabzon, 2002.
5. Köse Doğan, R., Kişisel Fotoğraf Arşivi, Trabzon, 2014-2015.
6. URL 1. https://oslo-fjord-guide. no/norsk-folkemuseum/ 25.09.2017
7. URL 2. https:// http://www.digitaljournal.com/article/354909/ 25.09.2017
8. URL 3. https://www.visitoslo.com/en/product/ 25.09.2017
9. URL 4. https://www.altindag.bel.tr/haber.5046/ 25.09.2017

# ORD. PROF. DR. A. SÜHEYL ÜNVER ARŞİVİ'NDEN NECMEDDİN OKYAY DEFTERLERİ

## (NOTEBOOKS ON NECMEDDİN OKYAY FROM THE ORD. PROF. DR. A. SÜHEYL ÜNVER ARCHIVE)

**Pınar ATAYOL***


### ABSTRACT

This paper focuses on Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver's archive, which he has created as a result of his Turkish culture-based research carried out over a lifetime, and presents the results of an analytical study on his notebooks concerning the polymath calligrapher Necmeddin Okyay.

Süheyl Ünver has worked hard to establish a cultural-artistic bridge between the Ottoman Empire and Republican Turkey. His rich archive consisting of thousands of notebooks and hundreds of thousands of notes is the most important part of his legacy.

The section containing his notes on Turkish art history is preserved and opened to researchers at the newly established "*Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver Research Center*" at the Süleymaniye Library. The archive serves as a treasury of the Turkish culture, but its place in the historiography of Turkish arts has not been studied so far. This research is an attempt to fill the gap in the specified area.

In this context Süheyl Ünver's life, his educational works and publications on traditional Turkish arts are evaluated, the formation process of his archive is investigated and the Süheyl Ünver Archive at the Süleymaniye Library is elaborately classified. Necmeddin Okyay notebooks and folders are analyzed in detail as a sample.

Archival documents are the primary source of this study and a rich set of material in terms of quantity, variety and quality has been detected. It is amongst findings that documents in this archive may reveal through similar studies the artistic, cultural and folkloric richness of a period.


### GİRİŞ

Bu bildiri Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver'in bir ömür boyunca gerçekleştirdiği Türk kültürü merkezli araştırmalarının sonucunda oluşturduğu arşivdeki kültür, sanat ve folklor odaklı birikimi irdelemektedir. Bu bağlamda, arşivden seçilen ve Ünver tarafından hazırlanmış olan Türk kitap sanatlarının klasik tarzda yetişmiş son büyük ustası Hezarfen Hattat Necmeddin Okyay ile ilgili defterler üzerine analitik bir çalışmanın sonuçlarını ortaya koymaktadır.

Süheyl Ünver, Osmanlı İmparatorluğu ile Cumhuriyet Türkiyesi arasında bir kültür-sanat köprüsü kurmuş, çok yönlü bir bilim insanıdır. Araştırmacı, eğitimci kişiliğiyle ve gerçekleştirdiği yayınlarla geleneksel Türk sanatlarının günümüze ulaşmasında ve yaygınlaşmasında büyük hizmetlerde bulunmuştur. Türk kültürü ile ilgili gördüğü ve duyduğu her şeyi kayıt altına alan Ünver'in ardında bıraktığı mirasın en önemli parçası, binlerce defter ve yüzbinlerce nottan oluşan zengin arşividir.

*Uzman, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.

Süheyl Ünver Arşivi çeşitli kişi ve kurumlar arasında dağılmış durumdadır. Türk sanat tarihi ile ilgili notlarını içeren büyük bir bölümü Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi'ne bağışlanmıştır. Son yıllarda gerçekleştirilen düzenleme çalışmaları sonucunda yeniden hayat bulan arşiv, yeni kurulan "*Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver Araştırma Merkezi*"nde korunmaktadır ve araştırmacıların hizmetindedir.

Türk kültürünün bilgi hazinesi niteliğindeki arşivin Türk sanat tarihyazımındaki yeri bugüne kadar incelenmemiştir. Araştırmada örneklem olarak ele alınan Necmeddin Okyay Defterleri aracılığıyla arşivin ve Ünver'in belgeciliğinin Türk sanat tarihyazımına katkısını göstermeye yönelik bir adım atılmaktadır.

## 1. ORD. PROF. DR. A. SÜHEYL ÜNVER (1898-1986)

Akademisyen, hekim, tıp tarihçisi, bilim tarihçisi, sanat tarihçisi, müzehhip, ressam ve arşivci Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver, yirminci yüzyıl Türk sanat ve düşünce hayatının en önemli isimlerindendir. Bir asra yaklaşan ömrünü Türk kültür araştırmalarına adamıştır.

Süheyl Ünver, 17 Şubat 1898'de İstanbul'da doğmuştur (Kazancıgil, 2004:221). Darülfünun Tıp Fakültesi'ndeki öğrenimini 1920'de tamamladıktan sonra gerçekleştirdiği dahiliye ihtisasının ardından 1930 yılında üniversitede göreve başlayan Ünver, 1933'te Türkiye'nin ilk Tıp Tarihi Enstitüsü'nü kurar. 1939'da profesörlüğe, 1954'te ordinaryüslüğe yükseltilir ve 1973'te emekliye ayrılır (Sayar, 2012:350).

Tıp öğrenimine devam ederken, dedesi hattat Mehmed Şevki Efendi'nin konağında başladığı çalışmalarla keşfettiği sanatçı yanını Medresetü'l-Hattâtîn'de geliştirir ve 1916-1923 yılları arasında bu sanat okulunun öğrencisi olur. Necmeddin Okyay ve Yeniköylü Nuri Urunay gibi dönemin ünlü hattatları, tezhip ve ebru ustalarından dersler alır (Mesara, 1992:61). Aynı dönemde Üsküdarlı Ali Rıza Bey'den karakalem ve suluboya yapmayı öğrenir. 1936'da tarihi Topkapı Sarayı Nakkaşhanesi'ni yeniden canlandırarak tezhip ve minyatür dersleri verir. 1936-1956 yılları arasında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Türk Tezyini Sanatlar Şubesi'nde minyatür hocası olarak görev yapar (Unat, 1986:14). Türk süsleme sanatları derslerini 1957 yılında Tıp Tarihi Enstitüsü'ne taşır. Emeklilik dönemini bilimsel ve sanatsal çalışmalar, araştırma seyahatleri, yayınlar, sohbet ve konferanslar ile dolu dolu yaşayan Süheyl Ünver, 14 Şubat 1986 tarihinde İstanbul'da vefat etmiştir (Sayar, 2011:472).

Seksen sekiz yıllık yaşamı boyunca, bir insan ömrüne sığması inanılmaz üretkenlikte çalışarak hem yurt içinde hem yurt dışında yoğun araştırmalar yapmış, altmış bin civarında yazma eser incelemiş, iki bine yakın yayın yapmış (Mesara ve diğerleri, 1998:9), beş binin üzerinde sanat eseri üretmiş; kırk yıllık akademik hayatı boyunca ise binlerce öğrenci yetiştirmiştir. Türk milletinin "şifahilik hastalığı" ile savaşmayı bir misyon edinerek (Sayar, 2011:542), gelecek nesillere bırakmak üzere Türk kültürü ile ilgili gördüğü ve duyduğu her şeyi kayıt altına almıştır. Bu sayede kurduğu notlar arşivinde binlerce defter ve yüzbinlerce not bulunmaktadır. Ünver'in Türk milletine bıraktığı en büyük miras, Türk kültürünün hazinesi niteliğindeki bu zengin arşividir.

## 2. SÜHEYL ÜNVER ARŞİVİ

İmrenilecek bir çalışma azmi ve çok geniş bir araştırma ufkuna sahip olan Ünver, yurt içinde ve yurt dışındaki belli başlı kütüphanelerde incelediği yazma eserlerle ilgili notlar tutmuş, tezyinat çalışmalarından örnekler almıştır. Diğer yandan, İstanbul başta olmak üzere gezdiği şehirler için hazırladığı defterlerinde Evliya Çelebi ile Kâtip Çelebi'yi birleştirdiği, buna ek olarak onlarda olmayan görsel malzemeyi de defterlerine taşıdığı görülmektedir (Sayar, 2012:351). Ünver, hayatının sonuna dek yaptığı her işi, üzerinde çalıştığı her motifi, duyduğu ve gördüğü her şeyi defterlerine kaydetmiştir.

Bu defterlerin ve defter haline getirilmemiş malzemenin önemli bir kısmını oluşturan kültür ve sanat tarihi ile ilgili notlarını Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi'ne, arşivinin bilim tarihiyle ilgili kısımlarını Kandilli Rasathanesi'ne, tarihle ilgili arşivini ve suluboya resimlerini Türk Tarih Kurumu'na, şahsi kütüphanesi ve tıp tarihiyle ilgili belgelerini ise Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Tıp Tarihi Enstitüsü'ne bağışlamıştır. Bunların dışında Ünver'in kızı Gülbün Mesara'da arşivin kalanını oluşturan henüz tasnif edilmemiş pek çok başka belge bulunmaktadır.

Ünver'in isteği doğrultusunda Süleymaniye Kütüphanesi'nde kendisine ait tüm bağışların konması için ayrılan müstakil oda, Gülbün Mesara'nın kendi imkânlarıyla restore ettirilmiştir. Ancak Süheyl Ünver Koleksiyonu'ndaki binlerce arşiv malzemesi burada yaklaşık kırk yıl zarflar içinde depolanmış halde kalmış ve mevcut saklama koşulları belgelerde tahribata neden olmuştur. Arşivde 2012 yılında öncelikle düzenlemeye ve belgelere zarar veren unsurların uzaklaştırılmasına yönelik başlanan konservasyon çalışmalarında, eserlerin zarar görmeyecek şekilde saklanması için önlemler alınmıştır. Eserlerin dijitalleştirilmesi çalışması da 2015 yılı itibarıyla tamamlanmıştır (Fotoğraf 1 ve 2).



**Fotoğraf: 1,** Süheyl Ünver Arşivi'nin düzenlenmeden önceki durumu.



**Fotoğraf: 2,** Süheyl Ünver Arşivi düzenlenirken.

2013'te koleksiyon için ayrılan oda kütüphane tarafından *"Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver Araştırma Merkezi"*ne dönüştürülmüş ve koleksiyon bir araştırma merkezi çatısı altında toplanmıştır (Fotoğraf 3). Araştırma merkezinin kurulması ve arşivin yeniden düzenlenmesi neticesinde, bağışlanan eserler bugün bağış koşullarına uygun şekilde muhafaza edilmekte ve bu zengin koleksiyondan yararlanmak isteyen araştırmacılar arşive kolaylıkla erişebilmektedir.



**Fotoğraf: 3,** Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver Araştırma Merkezi, Süleymaniye Kütüphanesi, İstanbul

Gülbün Mesara'nın devam ettirdiği bağışlarla bugün Süleymaniye Kütüphanesi Süheyl Ünver Arşivi'nde yer alan defter sayısı 1477'ye ve dosya sayısı 895'e ulaşmıştır. 108 şahsi eşya, 63 tablo ve levhanın da yer aldığı arşivde Ressam Hoca Ali Rıza'ya ait 125 dosya ayrı bir koleksiyon olarak korunmaktadır.

Arşivde Ünver'in Türk kültür, sanat ve folklor tarihi ile ilgili kendi tuttuğu notların yanı sıra hat ve tezhip örnekleri, minyatürler, kalıplar, levhalar, çizimler, fotoğraflar gibi orijinal belgeler ile dergi, makale, kitapçık, davetiye, gazete kupürü ve mektuplar bulunmaktadır. Bu zengin arşiv, araştırmacılara birçok konuda önemli bilgiler sunmaktadır. Defter ve dosyalarda sosyal tarih, kültürel tarih, sanat tarihi, kent ve mimarlık tarihi, tıp tarihi gibi alanlarda başvurulabilecek birçok envanter yer almaktadır. Gezdiği şehirler ile ilgili hazırladığı dosyaların içerdiği binlerce fotoğraf ve çizim, şehir tarihi, mimarisi ve kültürü hakkında önemli kaynaklardır. Hat, tezhip, ebru, ciltçilik, kâğıt türleri, yazı çeşitleri ve divitçilik ile ilgili biriktirmiş olduğu notları, makaleleri ve çağdaşı olan önemli sanatçılara dair yazdığı hatıraları, Süheyl Ünver Arşivi'ndeki koleksiyonları eşsiz kılmaktadır.

## 3. SÜHEYL ÜNVER ARŞİVİ'NDE NECMEDDİN OKYAY

Süheyl Ünver Arşivi'nde bulunan geleneksel Türk sanatları ve sanatkârları ile ilgili tüm defter ve dosyaların tarama işlemi sonucunda çalışma örneklemi olarak, üzerinde daha önce çalışılmamış ve araştırma için yeterli hacim ve nitelikte olduğu belirlenen Necmeddin Okyay (1883-1976) defter ve dosyaları seçilmiştir. Literatür taraması sırasında karşılaşılan bir makalenin (Aksoy, 2000:77) bu defterlerin gün ışığına çıkarılmasının önemini vurgulaması da seçimde yönlendirici olmuştur. Ayrıca Ünver'in, altmış yıl süren yakın dostlukları boyunca, Türk kitap sanatlarının son büyük ustası olan hocası Okyay ile ilgili notlar tutmuş ve belgeler toplamış olması da örneklem seçiminde etkili olmuştur.

Arşivde Hezarfen Hattat Necmeddin Okyay ile ilgili kayıtlı toplam üç defter ve beş dosya tespit edilmiştir (Ünver, t.y.). Genel arşiv taraması sırasında, Necmeddin Okyay özelinde hazırlanan bu defter ve dosyalar dışında, başka defter ve dosyalar içinde de Okyay ile ilgili çeşitli notlara rastlanmıştır.

Necmeddin Okyay ile ilgili belgelerin incelenmesinde belge sayısı, çeşitlilik ve nitelik açısından oldukça zengin bir arşiv malzemesi ile karşılaşılmıştır. Arşivde fotoğraflar, el yapımı eserler, matbu belgeler, gazete kupürleri, mektuplar, çizimler, el yazısı notlar gibi çok farklı özellikte malzemeler bulunmaktadır. Belge adetlerinin dağılımı incelendiğinde, belgelerin %80 oranında el yazısı notlardan oluştuğu görülmektedir. Belgelerin çoğunluğunu oluşturan el yazısı notların tamamına yakını Arap harfleriyle kaleme alınmıştır.

Süheyl Ünver'in ağırlıklı olarak Necmeddin Okyay ile gerçekleştirdiği sohbetler sırasında tuttuğu bu notların içerikleri ayrıntılı olarak analiz edildiğinde ebru, okçuluk, gülcülük, cilt, kâğıt âhârlama, murakkâlar, oymalara kadar geleneksel Türk sanatlarının her dalı ile ilgili bilgileri kayıt altına aldığı görülmektedir. Arşivdeki notlardan Okyay'ın hayatı, ailesi, dostları, hocaları, eğitimi, çalışmaları, el yapımı eserleri, şiirleri, düşürdüğü tarihler, hastalıkları, anekdotlar gibi bilgilere ulaşılabilmektedir. Bunun ötesinde Türk kültür ve sanat hayatının birçok önemli şahsiyetini yakından tanımış olan Okyay'ın deneyim, birikim ve hatıraları da bu notlarla kayda geçmiştir. Ünver, hocasından naklettiği bu notlarla tarihi yerler ve yapılar, bina kitabeleri, sanatkârlar ve eserleri, âlimler, düşünce adamları, şairler, şiirler, tasavvuf, Türk folkloru, tıbbî folklor, bilim tarihi gibi çok çeşitli konularda bilgiler toplamıştır. Ancak Ünver hepsinin ötesinde, geleneksel Türk sanatlarının tümüne dair ve özellikle hat sanatı ve hattatlara dair çok değerli bilgiler derlemiştir (Atayol, 2016).[1]

## SONUÇ

Yayınları ve eğitimci kişiliğiyle Türk kültürü çalışmalarına büyük hizmetlerde bulunmuş olan Süheyl Ünver, bu alandaki en büyük katkısını mirası olan arşiviyle yapmıştır. Yoğun çalışmalar sonucu gerçekleştirdiği yaklaşık iki bin yayına rağmen henüz arşivindeki malzemenin çok azının gün ışığına çıktığı görülmektedir. Ünver arşivinde bulunan binlerce defter ve yüz binlerce notun önemli bir kısmını oluşturan Türk kültür ve sanatı ile ilgili bölümü, günümüzde Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi'nde açılan Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver Araştırma Merkezi'nde araştırmacıların hizmetindedir.

Süheyl Ünver Arşivi'nde yapılan kapsamlı taramada, Ünver'in Türk kültürü, folkloru ve sanat tarihi konusunda tuttuğu el yazısı notların yanı sıra geleneksel Türk sanatlarının çeşitli dallarına ait teknik bilgiler, hat ve tezhip örnekleri, minyatürler, kalıplar, levhalar, çizimler, fotoğraflar gibi orijinal belgeler ile dergi, makale, kitapçık, davetiye, gazete kupürü, mektuplar, vb. çok çeşitli türde arşiv malzemeleri tespit edilmiştir. Eski büyük sanatkârlar ve eserleriyle ilgili Ünver'in hem yazılı belgelerden, hem de sözlü tarih uygulamalarıyla çağdaşı olan önemli sanatçılardan toplamış olduğu çok değerli bilgiler yer almaktadır.

[1] Süheyl Ünver Arşivi'ndeki Necmeddin Okyay Defterleri üzerinden geleneksel sanatlar tarih yazımına odaklanan araştırmanın ayrıntılı sonuçlarını içeren bir makale, Pınar Atayol ve Aslıhan Erkmen tarafından yayıma hazırlanmaktadır.

Çalışma örneklemi olarak seçilen Necmeddin Okyay defter ve dosyaları incelendiğinde belge sayısı, çeşitlilik ve nitelik açısından oldukça zengin bir malzeme içerdiği saptanmıştır. Arşiv malzemesinin büyük çoğunluğunu, Necmeddin Okyay'ın biyografik bilgilerinin yanı sıra Okyay ile yapılan sohbetlerden derlenen ve özellikle geleneksel Türk sanatları ve sanatkârları ile ilgili kıymetli bilgiler içeren el yazısı notlar oluşturmaktadır. Sözlü tarihin kayıt altına alınması bakımından önemli olan bu notlar ve diğer belgeler, dönemin geleneksel sanatlar tarihini ve kültür ortamını çalışacak araştırmacılar için bir başlangıç noktasıdır. Nitekim arşivde, Necmeddin Okyay için derlenenlere benzer şekilde hazırlanmış iki bin beş yüz civarında defter ve dosya bulunmaktadır. Bu zengin not arşivinin ayrıntılı incelenmesi sonucu, belli bir dönemin sanat, kültür ve folklor hayatının önemli aktörlerini ve onların hayatlarına, sanatlarına, eserlerine ilişkin bilgileri ilk elden edinmek mümkündür.

Süheyl Ünver'in bereketli ömrü boyunca gerçekleştirdiği araştırmalar sonucu topladığı ve Türk kültür tarihi alanında önemli bir kaynak konumundaki bu arşiv belgelerinin araştırmacılar tarafından bölüm bölüm incelenerek nihayetinde tüm arşiv belgelerinin gün yüzüne çıkarılması, Ünver'in mirasına saygı ve Türk kültür, folklor, sanat tarih yazımına önemli bir hizmet olacaktır.

## KAYNAKÇA

Aksoy, Ş. (2000). Hezarfen bir hattat, Necmeddin Okyay: Hayatı ve Türk İslâm Eserleri Müzesinde bulunan kitapları. İ. C. Schick (Haz.), *M. Uğur Derman armağanı: Altmışbeşinci yaşı münasebetiyle sunulmuş tebliğler* (ss. 73-100). İstanbul: Sabancı Üniversitesi.

Atayol, P. (2016). *Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver'in geleneksel Türk sanatları tarihyazımına katkısı: Necmeddin Okyay defterleri*, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.

Kazancıgil, A. (2004). Türkiye'de tıp tarihi. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, 2*(4), 213-232.

Mesara, G. (1992). A. Süheyl Ünver'in Medresetü'l Hattatin yılları ve ötesi. *Antik Dekor, 17,* 60-64.

Mesara, G., Kazancıgil, A., & Sayar, A. G. (1998). *A. Süheyl Ünver bibliyografyası*. İstanbul: İşaret.

Sayar, A. G. (2011). *A. Süheyl Ünver: Hayatı, şahsiyeti ve eserleri 1898 - 1986*. İstanbul: Ötüken.

Sayar, A. G. (2012). Ünver, Ahmet Süheyl. *TDV İslam Ansiklopedisi* (c. 42, ss. 350-352). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Unat, E. K. (1986). Ord. Prof. Dr. Ahmet Süheyl Ünver'in hayatı ve Türk Tıp Tarihi Kurumuna hizmetleri. E. K. Unat (Haz.), *Ord. Prof. Dr. Ahmet Süheyl Ünver (1898-1986)* (ss. 9-18). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü.

Ünver, A. S. (t.y.) *Necmeddin Okyay Belgeleri*, İstanbul: Süleymaniye Kütüphanesi, Defter No: 256, 1071, 1072; Dosya No: 9, 679, 680, 681, 895/72.

**14. OTURUM (14. SESSION)-B Salonu (B Hall)**

*Oturum Başkanları (Session Moderators):*

**Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Dilek ZERENLER-Yrd. Doç. Safiye SARI**

# KUMAŞA ÜÇ BOYUTLU GÖRÜNÜM KAZANDIRMA: SHİBORİ

## (GIVING A THREE DIMENSIONAL APPEARANCE TO THE FABRİC: SHİBORİ)

**Gülcan Batur ERCİVAN***

**ABSTRACT**

Creating a pattern on the fabric by dyeing is called resist dyeing. Shibori, a traditional Japanese art of dyeing, is a resist dyeing method applied with physical processing. Shibori has an importance in terms of resist dyeing. In this paper, applying methods and process of this dyeing technique which creates a- three dimensional appearance on fabric will be analysed. Shibori means “to wring, squeeze” in Japanese language. It is applied by employing one or a few of resist dyeing methods such as squeezing, wringing, looping, folding, and pleating on fabric surface.

There are more than 250 applying methods in Shibori, the traditional Japanese Art of dyeing in historical process. Basic applying methods of Shibori consist of three main resist dyeing technique. These techniques will be presented by being classified according to applying method. Kumaşa Üç Boyutlu Görünüm Kazandırma: Shibori.

## GİRİŞ

Shibori; sözcüğü Japon dilinde bükmek, sıkıştırmak anlamına gelmektedir. Kumaş yüzeyine sıkıştırma, bükme, ilmikleme, katlama, pililime, gibi rezerve boyama tekniklerinin (resist dyeing) biri veya birkaç teknik bir arada kullanılarak uygulanan üç boyutlu kumaş desenlendirme rezerve boyama yöntemidir. Rezerve boyama tekniklerinin temel prensibi, kumaşın boya emilimine karşı direnç oluşturabilmesidir. Bunun için kumaş yüzeyi dikiş, bağlama, sıkıştırma vb. fiziksel yöntemlerle rezerve edilerek boyama işlemi yapılır.

Shiborinin üç ana rezerve boyama yöntemi uygulayarak oluşturulmaktadır. Bunlar: Bağlama boyama (tie dye), dikiş tekniği (Tritik), ve sarma ve sıkıştırma teknikleriyle pililendirme işlemidir. Belirtilen üç yöntem bağlama, sıkıştırma ve dikiş teknikleriyle fiziksel yollar ile uygulanan temel rezerve boyama teknikleridir. Bu temel rezerve boyama yöntemleri evrensel olarak farklı coğrafyalarda ve farklı kültürlerde yüzyıllardır uygulanmaktadır. Rezerve boyalı tekstillerin genel karakteristik özelliliği boyama ile desenlendirilmiş iki boyutlu kumaşlardır. Ancak shibori de kumaş yüzeyine uygulanan fiziksel rezerve yöntemleri ve boyama aşamalarından sonra kumaşa ısı fiksajı uygulanarak üç boyut heykelsi görünüm kazandırılır.

Geleneksel olarak Shibori teknikleri içerisinde uygulanan sayısız rezerve işlemleri vardır. iki yüzden fazla boyama tekniği olduğu bilinmektedir ve Japon yerel dilinde ifade edilmektedir.

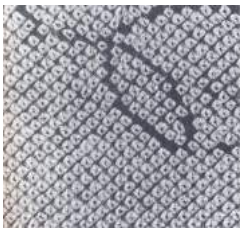
“Memory on cloths, Shibori Now” kitabının yazarı ve Shibori Network organizasyonun başkanı Yoshiko Iwamoto Wada, Shibori tekstillerin tarihsel süreç

* Öğr. Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarım Bölümü, İzmir.

içerisinde kültürel ve estetik anlamda büyük değişikliğe uğradığını belirtmektedir. Wada, "Bağlama- boyama rezerve tekniğinin Japon dilinde "Yuhata" olduğunu ifade etmektedir. Bağlama boyama yöntemiyle üretilen tekstillerin İ.S. 3 yüzyılda varlığı bilinmektedir. Ancak bu tekstillerin yaygın olarak kullanımını İ.S. 6 yüzyılla tarihlendiğini, özellikle Hein Dönemi boyunca (İ.S. 794- 1191) shibori tekniği ile üretilmiş giysiler üst tabaka kadınlar tarafından giyilmiştir. 10 yüzyıldan itibaren askerler ve orta tabaka halk tarafından yaygın olarak kullanılmış ve özellikle ipek shibori imparatorluk tarafından lüks tüketim olarak vergilendirildiği eski kayıtlarda yer almaktadır" (Wada,2002:37).

### 1.Bağlama Boyama Rezerve Yöntemi İle Uygulanan Shibori Teknikleri

Bağlama boyama tekniğinde, temel olarak uygulanacak desene göre kumaş yüzeyinin istenilen bölgeleri mukavemeti yüksek bir iplikle sıkıca bağlanarak boyama işlemi ve üç boyutlu görünüm için ısı fiksajı uygulanır. Japonya'da bağlama boyama rezerve yöntemi kullanılarak uygulanan shibori kumaşlar da temel olarak nokta efekti elde edilmektedir.

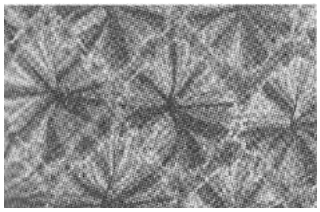


Resim 1: Nokta efektli shibori Örneği (Wada, Rice, Barton, 1999: 59)

"Nokta efektli shiboriler en yaygın ve en temel shibori türüdür ve pek çok farklı çeşidi bulunmaktadır. Nokta efektli shiboriler genel olarak "Kanoko Shibori" olarak adlandırılır." (Wada, Rice, Barton, 1999: 57-58)

Japonya'da kültürel mirası olarak kabul edilen Shibori özellikle bağlama tekniğinde, yüzyıllar boyunca yapılan sayısız denemeler sonucunda farklı bağlama teknikleri uygulamışlardır. Rezerve teknikleri evrensel olarak farklı kıtalarda uygulanmaktadır. Ancak shibori tekniğindeki farklılık, kumaşı desenlendirme de uygulanan bağlama şekilleri ve bu ülkeye özgü fonksiyonel üretim çözümlemeleridir. Bunlardan en fonksiyonel olanı metal kancalardır. Kumaş yüzeyi üzerinde bağlama aşamasında bu küçük metal kancalar üretim hızı artırdığı ve standardizasyon sağladığı için yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu kanca türlerinin uygulanan shibori türüne göre farklı formları da bulunmaktadır.

"Shibori üretim aşamasında kullanılan metal kanca Japonya'da icat edilmiştir. Kumaş yüzeyinde halka ya da nokta efekti elde etmek için kullanılmaktadır. Bağlama işlemini yaparken kullanılan ipliğin gerginliği, her bir nokta efektinin büyüklüğü, nokta efektlerinin birbiri arasındaki mesafe, her bir bağlanan birimin etrafında ipliğin dönme sayısı boyama aşamasında renk pigmentlerinin emiliminde büyük önem taşımaktadır. Bütün bu etmenler Shibori üzerindeki tasarım, renk dağılımı ve dokuyu etkilemektedir. Bu nedenle kancalar bağlama, ilmikleme gibi shibori üretim süreçlerinde standardizasyon sağlamak için kullanılmaktadır" (Wada, Rice, Barton, 1999: 55).



Resim2:Shibori üretim aşamasında kullanılan metal kanca (Wada, Rice,Barton, 1999: 71).

Shiborilerde kancaların kullanımı özellkle Japonya'da shibori üretim merkezi olan Arimatsu ve Nogaya bölgesindeki atölyelerde kadınlar tarafından seri bir şekilde uygulanmaktadır. Nokta efektli shiboriler çoğunlukla geleneksel Japon giysi formu olan kimonolarda kullanılmaktadır.

Bu bağlama yönteminin en karakteristiği de "Örümcek Ağı" (Spiderweb) ya da "Melek Kanadı" olarak anılan bağlama tekniğidir. Japon dilinde "Hidatori Kumo" olarak adlandırılmaktadır. Bu teknik uygulanan en eski tekniklerden biri olarak kabul edilmektedir.

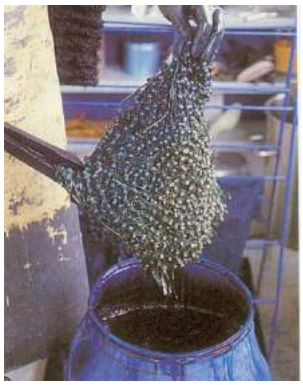


Resim 3: Örümcek Ağı (Spiderweb) Shibori Örneği (Wada, Rice, Barton, 1999: 69).

"Geç Edo döneminde "örümcek ağı" efektli shiboriler Arimatsu ve Narumi bölgelerinde indigo boyalı pamuklu kimonalar çok popüler olmuştur." (Wada, Rice, Barton, 1999: 68)

Bu teknikte uygulama yöntemi metal kancalar yardımıyla bağlanması planlanan yerlerin merkezinden kanca geçirilerek yukarıya kaldırılır (bakınız Resim:3) ve mukavemeti yüksek bir iplikle sıkıca bağlanarak düğümlenir. Bu bağlama işlemi kumaş yüzeyi boyunca sistematik olarak devam ettirilir, daha sonra boyama işlemi yapılır, kurutulur ve 100- 120 C 5-7 dakika ısı fiksajı uygulanır.

Bağlama boyama rezerve yöntemlerinden bir olarak bilinen Plangi tekniği shibori uygulamalarında yaygın olarak kullanılmaktadır. "'Plangi', bağlama boyama rezerve tekniğinin Endonezya dilindeki ismidir. Plangi temel rezerve boyama tekniğidir…. Temel bağlama boyama halka efektidir" (Ercivan, 2017:90). Uygulama yöntemi suya ve neme dayanıklı düğme, küçük çakıl taşı gibi nesnelerin belirlenen desene göre kumaş yüzeyine bağlanarak rezerve edilmesi ve boyanması işlemidir (Bknz Resim 4).

Resim : 4 Plangi Shibori Uygulama Yöntemi (Wells,2000:129)

Plangi boyama yönteminde boyama işleminden sonra kumaş yüzeyine bağlanan küçük çözülerek halka efekti elde edilir. Plangi shibori de ise boyama işleminden sonra kumaş kurutulur ve 100- 120 C 5-7 dakika ısı fiksajı uygulanır, kumaş yüzeyinde rölyef etkisi elde edilir.

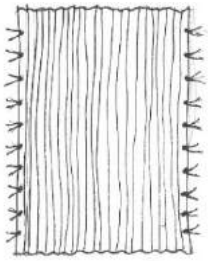



Resim 5: Gülcan Batur Ercivan “Cosmos”( Detay) Plangi Shibori

**2.El Dikişi Rezerve Yöntemi İle Uygulanan Shibori Teknikler**

Japonya’da el dikişi rezerve tekniği ile uygulanan shiborilere, Komasu Shibori” olarak adlandırılmaktadır. Her bir dikiş tekniği farklı yerel isime sahiptir ve farklı varyasyonları ile yeniliğe ve değişime açık olarak gelişmekte ve değişiklik göstermektedir. Uygulama yöntemi kumaş üzerine uygulanacak tasarım göre dikiş teknikleriyle dikilir, ikinci aşamada dikiş iplikleri sıkıca çekilerek, dikilen katmanlar sıkıştırılarak bağlanır. Amaç, bağlama işlemiyle dikiş ipliğiyle sıkıştırılan kumaş kıvrımlarının boya almasını önlemektir. Üçüncü aşamada da kumaş boya banyosuna daldırılarak ya da sadece sıkıştırılan bölgeye dikkatli ve kontrollü bir şekilde boya vererek renklendirilir. Farklı efektler elde etmek, farklı dikiş yöntemiyle değişik uygulamalar yapılmaktadır. Boyama ve kurutma işlemlerinden 100- 120 C geçmemek koşuluyla 5-7 dakika ısı fiksajı uygulanır. Tritik ya da Adire alabere olarak yerel isimlerle adlandırılan dikişli rezerve tekniğindeki uygulamalar iki boyutludur. Japon Komasu Shibori’de ise uygulanan ısı fiksajıyla kumaş üzerinde bulunan teğel dikişleri sökülerek kumaş üzerindeki boyutlu rölyef etkisi elde edilir.





**Resim 6: .**El Dikişi Uygulanan Dikiş Şeması ve Shibori Örneği (Gunner, 2006:43)

Dikiş tekniği ile uygulanan shiborilerde teknikte çok çeşitli varyasyonları bulunmaktadır. Bunlardan ilki, kumaş katlanarak pililendirilerek üst üstte gelen kumaş katmanları üzerine dikiş uygulanarak dikilen katmanların sıkıştırmasıyla ve boyanma işleminin yapılmasıyla oluşturulmaktadır. Ayrıca kumaş yüzeyinde hem dikiş tekniği hem de bağlama tekniklerinin bir arada kullanılarak zengin kombinasyonlar uygulanmaktadır.

**3.Arashi Shibori**

Arashi shibori 19 yüzyılın ikinci yarısında Japonya'da Susuki Koneza tarafından geliştirilmiş bir rezerve yöntemidir. Susuki Koneza'nın arashi shibori ile yapmış olduğu buluş ona çok büyük ün kazandırmıştır, hatta arashi shiborilere olan büyük ilgiden dolayı Arimatsu shibori üretim merkezi geleneksel tekstil sanatları açısından çok tanınan bir yer olmuştur.



Resim 7: Arashi Shibori Uygulama Aşamaları.

"Susuki Koneza, ahşap silindir üzerine sararak ve çeşitli sıkıştırma yöntemlerini uygulayarak sayısız denemeler sonucunda Arashi shiboriyi keşfetmiştir. Bu teknik ahşap bir silindir üzerine ince dokunmuş ipek kumaş sarılır. Silindir üzerine üst üstte katmanlar oluşturan kumaş, ince fakat mukavemeti yüksek bir iplikle sıkıca bağlanır, daha sonra ahşap silindir boyunca üst üstte oluşan kumaş katmanları sıkıştırılarak boyama işlemi yapılır ve ısı fiksajı uygulanır. Kurutma işlemi bittikten sonra silindir üzerindeki iplikler çözülür ve pilili efekt elde edilir" (Selby,2012: 26).



Resim 8:Mustafa Kula "OYUN" 2013,Shibori Tekniği; Ödemiş İpeği
120 x 65 x 12 cm

**SONUÇ**

Shibori geleneksel rezerve boyama yöntemi, yüzyıllardır uygulanan geleneksel bir tekstil sanatıdır. Japon kültürünün simgesi olan shibori, başlangıçta dini sembol anlamlar yüklenen ve geleneksel Japon giysi formu kimonolar da yaygın olarak kullanılmıştır. Shibori Network'ün kurucusu Yoshika Wada uluslararası boyutta organizasyonlar düzenleyerek shibori boyama sanatının tanıtılması ve yaygınlaştırılması için sempozyumlar düzenlemektedir ve shibori kumaşlarını uluslararası platformda tanıtılarak ticari bir meta olarak sürdürülebilirliğinin sağlaması amaçlanmıştır. Bu organizasyonlar shibori tekstil tekniğinin kültürel bir miras olarak gelecek kuşaklara aktarılmasını hedeflemektedir.

**KAYNAKÇA**

**Kitap**

GUNNER Janice; "**Shibori For Textile Artists**", Batsford, London, 2006.

WADA Yoshiko Iwamoto, "**Memory On Cloth Shibori Now**", Kodansha International, Ltd., New York, 2002

WADA Yoshika, RICE Mary Kellog, BARTON Jane; "**Shibori The Inventive Art Of Japanese Shaped Resist Dyeing**", Kodansha International, Ltd., Japan, 1999

WELLEJUS Grethe; "**Shibori Resist Dyeing Techniques**", The Publishing House Tommeliden,Denmark1989

Wells, Kate ;"Fabric Dyeing Printing", London, Conran Octopus Ltd. 1997

**Makale**

ERCİVAN, Batur Gülcan; "Rezerve Boyalı Tekstillerin Gelenekten Modern Tekstil Tasarımları ve Uygulamalarına Dönüşüm Süreci", **Yedi Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi**, Say: 17, İzmir, 2017

SELBY Anne; "A New Tool For Arashi Shibori", **Textile Forum ETN**, Mart 2012/1

SHAPIRO Barbara; " The Ever Widening Vision of Yoshika Iwamoto Wada", **Surface Design, Journal, Surface Design Association**, 2015

# BOZCAADA SERAMİK ATÖLYELERİ VE TASARIMLARI

**Tuba KORKMAZ***


## ABSTRACT

The connection with ceramic culture and Çanakkale can be understood even from its name, which is one of our remarkable cities with its historical and cultural history richness that comes with Troia ruins and the Gallipoli Wars, also bosphorus and natural beauty. Çanakkale is located in a geographical place has a cearmic backround which is come from the thousands of years, ground has aninorganic components is the reason of produce to ceramic. Because of this and that kind of reason, oldest and largest ceramics factory of Turkey is located in Çanakkale.

The culture of ceramic is going on in the studios which is producing in variable places in the city, is starting from the founds of excavations in Troas, continues from the Çanakkale Ceramics in Ottoman period. Some of these studios are making mass production and others are standing with their original designs. The studios which one has large quantities and mass productions has souvenirs made from red soil without using glaze, but some of them using glaze. A small part of it continues to produce using subjective ceramic language and designs.

Some of the studios are also located in Bozcaada. Sadi Diren, one of the most important names in the history of Turkish Ceramics, also lives in Bozcaada and continues to work here. Due to the convenient nature of tourism, most of the workshops located in the township also make a living by offering the sale on the island. For this reason, mass production rather than production with design-based, glazed firing, studios can be mentioned.

In this paper, these studios producing in the province of Bozcaada will be examined and their distinctions and similarities in terms of their designs and techniques will be revealed and the possible points of future designs and future pottery cultures will be discussed in relation to Çanakkale ceramic culture.


## GİRİŞ

Troia ören yeri ve Çanakkale Savaşları sayesinde tarihi ve kültürel geçmişi zengin, boğazı ve doğasının güzelliği ile dikkat çekici şehirlerimizden biri olan Çanakkale'nin seramik kültürü ile bağlantısı da isminden bile anlaşılabilmektedir. Seramik geçmişi binyıllar öncesine dayanan bir coğrafya da yer alan Çanakkale, toprak yapısında inorganik bileşenlerin ağırlıklı bulunması sebebiyle seramik üretimine oldukça yatkın bir zemine ev sahipliği yapmaktadır. Bu ve bunun gibi sebeplerle örneğin, Türkiye'nin en eski ve büyük seramik fabrikası da Çanakkale'de bulunmaktadır.

Troas bölgesi kazılarında ortaya çıkan seramik buluntulardan başlayıp, Osmanlı döneminde yer etmiş karakteristik Çanakkale Seramikleri'nden geçerek günümüze geldiğimizde halen devam eden seramik kültürü şehrin farklı alanlarına dağılmış birçok atölyede devam etmektedir. Bu atölyelerin bir kısmı seri üretim yapmakta bir kısmı özgün tasarımlarla ayakta kalmaktadır. Büyük miktarda ve seri üretimler yapan atölyelerin bir kısmı sır kullanmadan, pişmiş kırmızı toprak üzerinden yapılmış hediyelik eşyalar üretirken, bir kısmı sırlı pişirim yaparak

* Sanatta Yeterlik, Marmara Ünv., Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

çalışmalarını hazırlamaktadır. Küçük bir kısmı ise öznel seramik dilini ve tasarımlarını kullanarak üretimlerine devam etmektedir.

**1. BOZCAADA HAKKINDA**

Bozcaada Ege Denizinin kuzeydoğusunda yer alan Çanakkale'ye bağlı bir ilçedir. Ana karaya 4 deniz mili uzaklıktadır. Türkiye'de köyü olmayan tek ilçesi ve Türkiye'nin 3. büyük adasıdır. Kışın akan ufak derelerin dışında akarsuyu bulunmamaktadır. (http://www.bozcaada.bel.tr)

Antik çağda Leukophrys, Yunan Mitolojisinde Tenedos adıyla bilinir. Stratejik konumu önemlidir. Adada yapılan arkeolojik kazılardan anlaşıldığı üzere adanın tarihi M.Ö. 3000 yıllarına dayanıyor.

Çok uzun yıllardır (yaklaşık beş yüzyıl) Rumların ve Türklerin bir arada yaşadıkları Bozcaada'nın nüfusu 2500 civarındadır. Tarih boyunca göç alan ve göç veren adadaki Rum nüfus artık yalnızca 25-30 kişi kalmıştır. Son yıllarda büyük kentlerden gelip yerleşenlerin sayısı ise her geçen gün artmaktadır. Yazın ada nüfusu 5000-10.000 arasında değişse de kışın 1000'e kadar inebiliyor.

Bozcaada mimarisi, Türk ve Rum kültürlerinin izlerini taşır. Şehir merkezinde eski mahalle ve sokaklarda klasik yapı geleneği korunmaktadır. Adanın tamamının doğal ve arkeolojik sit alanı olması, tüm yapı ve onarımların Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulunca denetlenmesi nedeniyle çarpık yapılaşma görülmemektedir. Eski mimari dokusu korunmakta, restorasyonlar kendine özgü yapı tarzı dikkate alınarak yapılmaktadır.

**2. BOZCAADA SERAMİK ATÖLYELERİ**

Çanakkale'de bulunan birçok seramik atölyesinin bir bölümü de Bozcaada'da yer almaktadır. Turizme elverişli yapısı sebebiyle, ilçede yer alan atölyeler üretimlerinin büyük bir kısmını yine ada içinde satışa sunarak geçimlerini sağlamaktadır. Bu sebeple büyük miktarlardaki seri üretimden çok tasarım ağırlıklı çalışan, sırlı pişirim yapan, atölyelerden söz edilebilir.

Bu çalışmada sadece üretimini Bozcaada içinde yapan seramik atölyeleri dâhil edilmiştir. Hediyelik eşya reyonlarında ve ya dükkân ya da galerilerde dışarıda üretim yaparak satış ya da sergileme amaçlı Bozcaada'yı tercih eden atölye ya da kişiler kapsam dışı bırakılmıştır.

**3.A. MİSKİN ATÖLYE:** Miskin atölye 2009 yılında adanın ileri gelenlerinden yardımsever birinin mülkü olan bir mekânı ada için yararlı bir üretim alanına dönüştürme isteği ile başlamış bir komün oluşumdur. Zamanın halk eğitim müdiresi Özlem Coşkun'un çabaları ile seramik üretim alanı da bulunan atölye ekşi mayalı ekmek yapımından dikiş atölyesine farklı üretim alanlarını da bünyesinde barındırmaktadır. Atölye içinde üretim yapmak isteyen herkesin koşulsuz kabul edildiği bu alanda, mekânın sorumlusu ve kurs hizmetlerinin yerine getirilmesini sağlayan Murat Atsay aynı zamanda halk eğitim eğitmeni olarak da çalışmaktadır. Murat Aksay yirmi beş yıldır seramikle iç içe çalışmış alaylı bir seramik ustasıdır. (söyleşi, 22.09.2017) Çocukluğundan itibaren Çanakkale'deki seramik atölyelerinde çalışmış, aynı zamanda iyi bir çark kullanıcısı olarak da çeşitli seramik sanatçıları ile ortak projelerde de yer almıştır. Bozcaada ile ilişkisi zaman zaman gidip gelerek başlamış olsa da Miskin'de eğitmenlik yaptığı günden beri adada yaşamaktadır. Beylik koyu, Tuzburnu ve Poyraz limanından çıkardığı killeri işleyerek adanın toprağından denemeler de yapmış ancak atölye içindeki üretimlerinde Menemen ya da Kınık kili kullanılmaktadır. Atölyede elektirikli fırın ile pişirim yapılmaktadır, bisküvilerde 980, sırlı pişirimlerde 1040-1050 ℃ sıcaklığa çıkılmaktadır. Adadaki

ilkokul öğrencileri de resim-iş dersi kapsamında haftada bir gün uygulamalı seramik dersine atölyeye gelmektedir. Bunun yanı sıra adaya tatil amaçlı gelmiş kişiler de tatil süresince Miskin'de seramik çalışmaları yapabilmektedir.



Fotoğraf 1.Miskin Atölye'nin iç görünümü

**3.B. NOAH DESIGN:** Nur Sütçü tarafından kurulmuş bu atölye üç yıldır ada içinde seramik üretimi yapmaktadır. Nur Sütçü Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Geleneksel El Sanatları Bölümü Eski Çini Onarımı Ana Sanat Dalı'ndan 2009 yılında mezun olmuş, mezuniyet öncesi öğrencilik yıllarında aynı zamanda hocası olan Mustafa Hoşnut'un atölyesinde üç yıl tecrübe edinmiştir. Mezuniyetine bir yıl kala okul arkadaşı Kerem Öztoprak ile Çanakkale'de küçük bir atölyede ilk üretimlerine başlamıştır. Atölyeden çıkan ürünlerini yaz sezonunda Bozcaada'da bir tezgâh açarak satışa sunmuş ve böylece ada ile ilişkisi başlamıştır. İlk çalışmaları daha çok çini ağırlıklıdır, şam işi, iznik çinileri gibi bezemeleri yoğun çalışmaları hem tezgâhında hem de Armagrandi Otel bünyesinde alıcısıyla buluşturmuştur.

Bozcaada'ya yerleşerek kendi atölyesini adada açması 2010 yılına rast gelmektedir. Çark ustaları ile ortak çalışmalar yaparak ya da elde şekillendirmelerle çiniden seramiğe geçiş yaptığı bu atölyesini belediyenin mekânlarından birini kiralayarak yapmıştır. Mali sıkıntılar sebebiyle iki yılın sonunda kira karşılığı belediyeye Bozcaada Karşılama Panosu'nu yaptıktan sonra atölyesini kapatmıştır. Bir süre Miskin Atölye'de üretimlerine devam etmiş, bir buçuk yıl kadar sonra Noah Design Seramik Atölyesini kurmuştur.

Noah Design ada içi satışların yanı sıra internet üzerinden de satış yapmaktadır. En ünlü tasarımı Çimdik Fincan olan Nur Sütçü, Bozcaada'nın seramik tasarımlarında büyük bir etkisi olduğunu söylüyor. Bunun yanında Çanakkale Seramikleri'nin çalışmalarına etkisi konusunda düşüncelerini sorduğumuzda şöyle açıklamaktadır:

> *'Çanakkale Seramikleri'ndeki bezemeleri çok seviyorum, naif ve güzel buluyorum. Formların biçimsel olarak kaba olduğunu düşündüğüm için tasarımlarıma etkisi olmuyor. Ancak bezemeleri kendi formlarımda kullanıyorum. Özellikle 19.yüzyılın sonlarına doğru seramik üzerine kullanılan yağlıboya ya da zift ile yapılan sür-sil çalışmalar seramiğin kalitesini düşürmüştür. Seramik bünyeye sır dışında başka bir malzemenin uygulanmasını doğru bulmuyorum.'* (söyleşi, 24.09.2017)

Nur Sütçü tasarım sürecine zaman zaman düşüncelerini aktarmak adına çizimle başlıyor, elle şekillendirme yanında yardımcı bir çarkçı ile birlikte tornada şekillendirme gibi yöntemlerde kullanıyor. Çamur olarak Kınık, Menemen kırmızı çamurlarını ve ithal renkli çamur kullanmakla birlikte sır konusunda yine parlak renkli

ithal sırları tercih etmektedir. Bisküvilerde 950℃ , sırlı pişirimde 1050℃ elektrikli fırın kullanmaktadır.



Fotoğraf 2, Noah Design Satış Yeri

**3.C. SAYFİYE:** Sayfiye, Tonguç Kayacık tarafından kurulmuş, kendi tabiriyle 'homemade' üretim yapan bir atölye olarak adada varlığını sürdürmektedir. Tonguç Kayacık 1997 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü'nden mezun olmuştur. Öğrencilik yıllarında kendi atölyesini kurmuş, fakat bu atölye sadece özel çalışmaları için ticari işler çalışmadığı bir atölye olmuştur. Mezuniyetinin ardından İzmir'in çeşitli semtlerinde farklı atölyelerde çalışmalarına devam etmiştir. Bir ara özel bir seramik firmasında üretim müdürlüğü yaptıktan sonra Menemen'de atölyelere destek ve danışmanlık hizmeti veren atölyesinde seramik fırını, alçı model, teksir kalıp gibi işleri yaptığı son atölyesi de Çin mallarının ülkeye girişinin seramik atölyelerini uğrattığı sekte sebebiyle maddi sıkıntılar yaşadığı için atölyesini kapatmıştır. 2007 yılında Bozcaada'ya yaptığı bir seyahatte sayfiyede yaşam keyifli geldiği için İzmir'deki yaşantısına son verip Bozcaada'ya yerleşme kararı almıştır. İlk iki sene sokakta seramik sergisi düzenleyerek, tezgâhtan satış yaparak hayatını kazanmıştır. 2009 yılında Miskin atölyenin kurulmasında aktif rol almış ve Miskin'de eğitmen olarak çalışmaya başlamıştır. Sekiz senelik Miskin tecrübesinin üzerine kendi atölyesini kurmaya karar verdiğinde Sayfiye ortaya çıkmıştır. Kendisi çalışmalarını şöyle yorumlamaktadır:

> *'Küçük ama fonksiyonel mutfak eşyaları yapıyorum. Benim için öncelik minimal ve işlevsel olmasının yanı sıra kullanıcıya keyif vermesi. Dokunduğumda hissettiklerim, kaşıkla çayımı karıştırırken çıkan ses benim için çok önemli.'* (söyleşi, 27.09.2017)

Seramikte kullandığı tekniklerle farklılaşan Tonguç Kayacık kendi yaptığı astarla ve kırmızı çamuru perdahlayarak çalışıyor. Pişirim derecesi sırlı bünyede 1050℃. Ancak astar bu derecede sinterleştiği için tınısı porselene yakın çalışmalar ortaya çıkıyor. Renk tercihleri siyah astar üzerinde turkuaz, mavi ve yeşil tonları.



Fotoğraf 3, Sayfiye Atölye Dışarıdan Görünüm

Tasarımlarının üzerindeki ada etkisinin Bozcaada'da karşılaştığı insanlarla olan etkileşiminden geldiğini düşünmektedir. Son beş yıldır adaya gelen turistlerin entelektüel kesimden pek olmaması Kayacık için negatif bir durum. Sayfiye atölye için Bozcaada egoların varolmadığı ve tüm üreten atölyelerin yardımlaşma ve dostluk içinde tasarımlarına devam ettiği, kimsenin diğerinin tasarımına göz koymadan herkesin kendi çalışmalarına yöneldiği bir mekandır. Bu sebeplerle ev, atölye ve satış alanlarının bir arada olduğu stüdyosunda üretim yapmaya devam etmektedir.

**3.D. CEMİL ONAY ATÖLYESİ**: Cemil Onay daha çok ressam kimliği ile tanınan bir sanatçıdır. Kendi ifadesi ile 6 yaşında seramik çamuruna bulaşmış ve kırk yıl hiç elini sürmeden 46 yaşında tekrar çamurla oynamaya başlamıştır. 'Yalınayak Başıkabak' adlı ilk sergisini açarak seramikten ilk sergisini Bozcaada Sanat Galerisi'nde açmıştır. 'Resim benim için daha önde, seramik malzemenin ön görülemezliği çok keyifli ve sürprizli olsa da fırından istenmeyen sonucun çıkması motivasyonu düşürücü olabiliyor.' Demektedir. Çamur olarak şamotlu çamuru kullanan Cemil Onay, sır konusunda hazır sırı ve özellikle bakır oksidi tercih etmektedir. Teknik anlamda seramiği Miskin atölyede öğrenmiştir. Bozcaada da bulunuyor olmak tasarımlarına direkt olmasa da dolaylı olarak etki etmektedir. Zaman olarak Bozcaada'nın çok bonkör olduğunu düşünüyor. Zamanın bol olması da çalışmalara yoğunlaşmak açısından verimli sonuçlar çıkartmaktadır. Daha çok figür kullanan sanatçı denizden dönen lodos tahtalarını da seramik heykellerine birleştirmektedir. Elektrikli fırında pişirim yapan sanatçı kırmızı çamurda hissiyatını keyifli bulmakla birlikte şamotlu çamuru da dayanıklılığı sebebiyle tercih etmektedir.



Fotoğraf 4, Cemil Onay Atölyesi İçeriden Görünüm

**3.E. DELİ ASMA:** Deniz Fulya Yazan aslında İngilizce öğretmeni olarak 15 sene çalışmış bir tasarımcı. Seramikle üniversite yıllarında Koncagül Ağaoğlu'nun Çukurcuma'daki atölyesinde tanışmış ve o gün bugündür, yaklaşık 20 yıldır, hayatından hiç çıkarmamış. Caferağa Medresesi ve MSGSÜ'de kurslara katılarak yoğun akademik iş hayatıyla seramiği bir arada götürmek zor olsa da hiç vazgeçmemiş. 2015 yılında İstanbul'dan Bozcaada'ya taşınıp evinin giriş katında 'Deliasma' isimli bir sanat dükkanı/atölye açarak adadaki üretimlerine başlamış. Burada istediği gibi seramik ve çamur dışında farklı malzemelerle de tasarımlarını üretmektedir.



Fotoğraf 5.Deli Asma Atölye İçerden Görünüm

Bozcaada'daki yaşantısı, doğaya yakın olması, bu kadar ufak ama o kadar da büyük olan adanın ona hissettirdiklerinin ürettiklerinde çok etkisi var. Tasarımlarında doğanın kendisini ve ürettiklerini yoğun biçimde kullanmaktadır. Renklerden daha çok doku ve malzemeyi ilham kaynağı olarak kullanmaktadır. Genellikle şamotlu ve kırmızı çamur kullanan Denizhanım heykellerinde dayanıklılığı için şamotlu çamuru tercih etmektedir. Şekillendirmede torna ve alçı kalıp kullanmamakta, tüm ürünlerini elde şekillendirme yöntemiyle yapıyor. Seri üretim tercih etmiyor. Ayni tasarımdan 1 ya da çok istenirse 2 adet yapıyor, bunu da şöyle açıklıyor: 'Çünkü bir form çalıştığımda ve ürün ortaya çıktığında yaratma surecimdeki duygu ve dışa vurumlar tamamlanmış hissediyorum. Artık benden çıkmış oluyor. Aramızdaki ilişki tamamlanmış hissediyorum ama 3.kisi yani alıcıya ulasana kadar ilişkimiz bakışarak devam ediyor. Ayni form ve renkleri kullanmak benim yaratıcılığımı ve heyecanımı kısıtlıyor gibi hissediyorum. Ama tabi bunun dezavantajları da olabilir…' Tasarımlarını renklendirirken kullandığı sırları özellikle not almıyor, kendi tabiriyle 'sır fırını sırlarla dolu' oluyor. 'Hayati oyun gibi yasayamasam da atölyede her şey bir oyun benim icin…' diyor. Tasarımlarında doğadan bulduğu deniz kabuklarını, ağaç tohumlarını ve ahşap parçalarını da kullanıyor. Pişirim için Miskin, Noah ya da Sayfiye'nin fırınlarını kullanıyor. Biküviler 950℃, sırlı pişirim 1050℃ de yapılıyor.

## SONUÇ

Bu çalışmada, Bozcaada ilçesinde üretim yapan bu atölyeler incelenerek tasarımları ve teknikleri bakımından ayrımları ve benzerlikleri ortaya konmaya çalışılmıştır. Çanakkale seramik kültürü ile ilişkileri bağlamında tasarımların dayanak noktaları ve Bozcaada'nın tasarımlara yansıması sorgulanmıştır.

Bozcaada seramiklerinin en önemli özelliği her bir atölyenin kendine ait bir dili olması ve birbirine benzerlik göstermeye çalışmadan tüm sanatçı/tasarımcıların dayanışma ve ihtiyaç halinde yardımlaşma halinde sürmesidir. Adanın ziyaretçi profiline bağlı olarak tasarımlar masrafını karşılayabilecek fiyatlara satıldığından dolayı malzeme açısından hiçbir kısıtlama olmadan ithal sır ve çamurlar ile çalışılabilen ürünler gözlenmiştir. Farklı ve özgün tasarımlar çoğunlukla kullanım eşyalarından oluşmakla birlikte adanın doğasındaki karga, kedi ve balık gibi hayvanların tasarımlara eşlik ettiği göze çarpmaktadır. Aynı zamanda bazı tasarımcılar ada çevresindeki doğal taş, tahta, deniz kabuğu gibi buluntuları da kullanabilmektedir.

## KAYNAKÇA

http://www.bozcaada.bel.tr/bozcaada/bozcaada-hakkinda/
Sanatçı/Tasarımcılarla Yapılan Söyleşi 22.09.2017
Sanatçı/Tasarımcılarla Yapılan Söyleşi 24.09.2017
Sanatçı/Tasarımcılarla Yapılan Söyleşi 2

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

# POSTER BİLDİRİLER

# KLASİK OSMANLI DÖNEMİNDE GÖRÜLEN SERAMİK İBRİK BİÇİMLERİ

## (CERAMİC CONQUEST FORMS İN CLASSİCAL OTTOMAN PERİOD)

**Azize Melek ÖNDER***

**ABSTRACT**

The art of ceramics, which started to develop after the establishment of the Ottoman state, formed fine artifacts of famous Iznik in the 15th and 17th centuries. It is seen that the ceramic vessels produced here are not restricted by the plates and bowl forms seen in the Early Ottoman period and that vessels are being produced in different and complex forms together with the Classical Ottoman period. Many of the ceramics produced in this period are considered to be among rare and precious works in terms of ornamentation and form.

The purpose of the work is to identify and classify the ewer samples made in various forms during the classical address of the Ottoman State and to determine which types of ewer forms at that time.

Keywords: Classical Ottoman art, ewer, ceramics

## GİRİŞ

İbrik isminin Arapça berk "*parlamak*" kökünden geldiği ileri sürülmüşse de, genelde farsça "*abriz*" "*su döken*" kelimesinin Arapçalaşmış şekli olduğu kabul edilmektedir. Kur'an' da bir yerde (ebarl) geçer ve çoğul halde cennetteki Main pınarından şarap doldurulan kapların bir türünü ifade eder. Hz. Peygamber de bu kelimeyi kullanmış ve kendisine Kevser havuzunun kapları olup olmadığını soran bir sahabeye gökteki yıldızların sayısınca altın ve gümüş ibriklerin bulunduğu cevabını vermiştir. Bugün İran'da ve İran etkisinde kalan bazı Orta Asya Türk bölgelerinde ibrik kelimesinin yanı sıra abdestan/abdesdan (ab-dest-dan) tabiri de kullanılmaktadır (Bozkurt-Ertuğrul, 1988: 372).

İbrik su şebekesi olmayan her evde bulunan ve israfı önleyen önemli bir kaptır. İbadete hazırlık safhasında kullanılması bakımından saygınlık kazanmış ve gerek bu özelliği gerekse dengeli, zarif yapısı ile süslemelerde de motif olarak yer almıştır (Bozkurt-Ertuğrul, 1988: 375).



Fotoğraf 1: İbrik, İran, Keşan, 13. yüzyıl, M. Heeramaneck Koleksiyonu, Boy: 21 cm (Anonim, İbrik, 2015).



Fotoğraf 2: İbrik, Yaklaşık1510, Kütahya, British Müzesi, Londra, Boy:17 cm, En:10,2 cm, (Atasoy, 1989:

* Öğr. Gör. Dr. Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Teknik Bilimler MYO, Karaman.

97).

Sırlı, sırsız seramik örnekler arasında, özellikle 12. yüzyıl sonları ile 13. yüzyıl başlarında Büyük Selçuklu sanatında (İran) görülen ve çeşitli şehirlerde yapılmış olan ibrikler dikkat çeker. Bu dönemde yapılan modeller oldukça farklıdır. Burada yapılmış olan ibriklerin Anadolu Selçuklu ve Osmanlı seramiklerini etkilemiş olduğu günümüze gelen örneklerden anlaşılmaktadır (Fotoğraf 1). Klasik Osmanlı döneminde yapılan ibriklerin bu dönemden etkilenerek yeni modelleri ürettikleri söylenebilir.



Fotoğraf 4: İbrik, 16. Yüzyılın ilk yarısı, Victoria and Albert Müzesi, Boy:27,9 cm. (Anonim, İbrik, 2015).



Fotoğraf 3: İbrik, 16. Yüzyılın ilk yarısı, Metropolitan Müzesi, Boy: 22,4 cm (Anonim, İbrik, 2013).

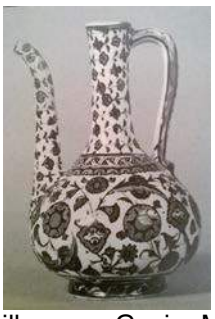
İbrik örneklerinin en güzelleri, 16. yüzyılda Osmanlıların İznik ve Kütahya atölyelerinde imal edilmiştir. Bu ibriklerin gövdelerinin armudi, dikdörtgen prizma ve küre şeklinde değişik formlarda yapıldığı görülür. Bunlardan bir tanesi usta adıyla anılarak "*Kütahyalı Abraham*" imzasını taşımaktadır (Fotoğraf 2). Londra British Müzesindeki basık kürevî gövdeli, yukarıya doğru genişleyen bilezikli bir boyuna sahip, düz ağız kenarlı bir görünüme sahiptir. Forma ibrik ismini kazandıran ejder biçiminde tasarlanmış bir kulpu ve dik bir emziği bulunmaktadır (Fotoğraf 2), (Atasoy-Raby, 1989: 96).

16. yüzyıl Osmanlı seramik ibriklerinden bir diğer örnek, basık kürevî gövdeleri aşağıya doğru genişleyen yüksek tabanlı, düz kalın boyunlu olan formlardır. Gövdeye kadar inen gaga biçiminde yapılmış olan emziği dışarıya neredeyse ağzın genişliği kadar taşırılmıştır. Kulp, metal formlardan esinlenilerek oluşturulmuştur. Boncuk şeklinde düğmeli ve hafif bombeli kapakları olan bu ibrikler 16 yüzyılın başlarına tarihlendirilmektedir (Bozkurt-Ertuğrul, 1988: 375), (Fotoğraf 3). Bu tip ibriklerin madeni eşyalar ile oldukça benzerlik gösterdiği görülmüştür (Fotoğraf 4).



Fotoğraf 5: İbrik, 16.yüzyıl, British Müzesi, Boy: 24 cm (Anonim, İbrik, 2015).

Klasik Osmanlı döneminde üretilen seramik ibrik biçimlerinden bir diğeri, geç dönemde oldukça fazla karşımıza çıkan ve günümüze kadar da biçimini kaybetmeden gelen formlardır (Fotoğraf 5). Bu grup, armudi gövdeli, yukarıdan aşağıya doğru genişleye ağızlı, tek kulplu olarak biçimlendirilmiştir. Boyun, diğer ibrik modellerine göre oldukça dar yapılmıştır. Bu tip ibriklerin, gövdenin en geniş noktasında biten emziği ve bunun tam karşısında yer alan kulpu ile bir bütünlük oluşturmaktadır. Emziğin gövde ile birleştiği kısım kalından başlayarak yukarıya doğru daralır. Emziğin uç kısmı ağız hizasındadır ve dışarı doğru kıvrıktır. Klasik dönemde üretilmiş olan ibriklerin bu tipleri genel biçim itibariyle birbirlerine benzemektedir. Ancak ufak değişiklikler yapılarak üretilmiş biçimler de görülebilir. Fotoğraf 5'de görülen eser genel olarak fotoğraf 6'ya benzemektedir. Ancak fotoğraf 6'daki ibrik biçiminin boğaz kısmı daha uzundur. Ayrıca bu kısım ağızdan gövdeye doğru çok hafif bir daralma gösterir. Bu ilk bakışta hissedilmeyecek kadar küçüktür. Kulp ağzın 2-3 mm altından başlayarak hafifçe yukarı kıvrılır ve gövdenin başlangıcında bitirilmiştir. Emziğin akacak yeri ağız hizasından 1 cm aşağıdadır ve diğer biçime göre bu kısım daha geniştir.



Fotoğraf 6: İbrik, 16. Yüzyılın ilk yarısı, Gezira Müzesi, Kahire, Boy: 22,5 cm, (Atasoy, 1989:119).

Klasik Osmanlı döneminde üretilmiş olan bir diğer ibrik biçimleri, madeni malzemelerle birleştirilmiş olarak kullanılan tiplerdir. Bu grup biçimlerin örnekleri form olarak birbirinin andırsa da tam olarak birbirine benzemezler. Tek ortak noktaları kulp, boğaz ve emziğin maden malzemeler kullanılarak yapılmış olmasıdır. Gövde ve taban kısımları seramikten yapılmıştır (Fotoğraf 7-8-9). Bu eserler yaklaşık 16 yüzyılın başlarına tarihlendirilmiştir.



Fotoğraf 7: İbrik, 16. yüzyıl, Özel Koleksiyon, (Anonim, İbrik, 2014).

Bu grup içerisinde bulunan ilk örnek 7 numaralı fotoğraftır. Gövde altıgen biçiminde tasarlanmıştır. Altıgenini üst kısmı hafif bombeli biçimde yanlarla birleştirilmiştir ve birleşim yerleri yumuşatılmıştır. Boğaz, kulp ile bütün olarak çalışılmış, daha sora seramik gövdeye monte edilmiştir. Bu biçimlerin montesi kulpun, gövdenin altıgen formunun bir köşesine gelecek şekilde yerleştirilmiştir. Aynı şekilde emzik gövdenin altıgen köşesine denk gelecek şekildedir ve kulpla karşılıklı olarak monte edilmiştir. Emzik ağız hizasından aşağıdadır ve gövdeden başlayarak dışarıya doğru eğimlidir. Emziğin uç kısmı çiçek biçimindedir.

İkinci örnek 8 fotoğraf numaralı ibrik biçimidir. Bu eserin gövdesi aşağıya doğru daralan kare biçimlidir. Bu kare biçimi yandan bakıldığında iki eşit parçaya bölünmüştür ve yanlardan öne doğru gelindiğinde daralmaktadır. Taban kısmını oluşturan, dışa doğru çıkıntılı, yuvarlak biçimli dört ayak karenin her bir köşesine yerleştirilmiştir. Boğaz ve kulp da maden malzeme kullanılmıştır ve bunlar birlikte monte edilmişlerdir. Kulp gövdenin orta noktasındadır. Emzik de maden malzemeden yapılmıştır. Ancak emziğin birleşme yerinin seramikten yapılmış olduğu görülür. Bu da ibriğin aslında tamamen seramik olduğu ancak kırıldığı sonucunu ortaya koyabilir. Bu parça hasarlı ve metal bağlar ile tamir edilmiştir. Emziğin gövde ile birleştiği nokta kulpun karşı hizası değildir. Gövdeyi ayıran iki eşit parçadan sağda kalan kısma emzik oturtulmuştur. Bu da formun rahat kullanımını engellediği gibi kırılma olasılığını da artırmış olabilir.



Fotoğraf 8: İbrik, 16. yüzyıl, Victorya and Albert Müzesi, Boy: 22,5 cm (Anonim, İbrik, 2015).



Fotoğraf 9: İbrik, 16. yüzyıl, Victorya and Albert Müzesi, Boy: 22,5 cm (Anonim, İbrik, 2015).

Üçüncü örnek 9 fotoğraf numaralı eserdir. Bu ibrik kareye yakın dikdörtgen formludur ve form yandan iki eşit parçaya ayılmıştır. Ortadan iki eşit parçaya bölünmüş gövdenin biçimi içerden dışarıya doğru daralarak gelen bir şekildedir. Taban kısmını oluşturan, dışa doğru çıkıntılı, yuvarlak biçimli dört ayak, karenin her bir köşesine yerleştirilmiştir. Gövdeden boyuna geçiş ovaldir. Boyunun belli bir kısmı seramik, belli bir kısmı maden malzemeden yapılmıştır. Gövdenin üst kısmında kulp kısmının kalıntıları bulunmaktadır. Bu da üretilen ibrik biçiminin aslında tamamen seramik olduğunu ancak zamanla kırılarak maden malzemelerle tamir edildiğini göstermektedir. Boyun kulp ile birlikte monte edilmiştir. Ağız oval biçimdedir ve kapaklıdır. Emzik kısmı aynı boyun ve kulp kısmı gibi başlangıçta seramik malzeme kullanılarak gövdeden çıkarılır. Devamında maden malzeme

kullanılarak tamamlanmıştır. Kulp ile emziğin gövdedeki yerleri karşılıklıdır ve gövdeyi iki eşit parçaya ayırmaktadır.



Fotoğraf 10: İbrik, 16. Yüzyıl sonu, İznik, British Museum, Londra, Boy: 31,5 cm, (Atasoy, 1989: 361).

Klasik Osmanlı döneminde üretilmiş olan bir başka ibrik şekil ise aslında bardak biçimlerinin kırılıp bozulması sonucunda ibrik biçimine çevrildiği tahmin edilen formlardır (Fotoğraf 10). Bu tip biçimler nadirdir. Gövde, kulp ve tabanın bir kısmı seramik, diğer yerler (ağız-kapak-emzik) madeni malzemeler kullanılarak yapılmıştır. Emzik gövdenin ortasında yer almaktadır ve bu alan da madeni malzeme kullanılarak oluşturulmuştur. Emziğin orta kısmından "*S*" biçiminde zincir ile boyuna yerleştirilen madeni halkaya bağlanmıştır. Bu düzenek, emziğin sabit ve sağlam durmasını yanı sıra aynı zamanda ibriğe görsellik de katmaktadır.

**SONUÇ**

Klasik Osmanlı seramik sanatında form ve süsleme öğesi olarak kullanılan ibrik, bu dönemler içerisinde form olarak irdelendiğinde belirli bir gelişim süreci içerisinde gelişme gösterdiği görülmektedir. Bu gelişim sürecinde ibriği oluşturan unsurların önceleri tamamen seramik parçalardan oluşması ile meydana geldiği söylenebilir. Klasik dönemin ortalarında ibriği oluşturan unsurların kırılması ya da bilerek yapılmaması sonucunda farklı malzemelerden eklenen parçaların varlığı göze çarpmaktadır. Bazı ibrik modellerinde görülen kap kısmı önceleri seramik olarak yapılmışken daha sonra madeni malzeme kullanılarak eklendiği görülmektedir.

Klasik Osmanlı döneminde görülen ibrik biçimleri çok çeşitli formlarda yapılmış olduğu ve bu ibriklerin farklı malzemeler ile desteklendiği görülmektedir.

**KAYNAKLAR**

ATASOY, N.-J.Raby, (1989). İznik Seramikleri, İstanbul, TEB Yayınları.

ANONİM. (2013, 05 24). İbrik. Met museum: http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/140009205 adresinden alınmıştır

ANONİM. (2014, 07 14). İbrik. Özel Kolleksiyon: http://www.christies.com/lotfinder/lot/an-iznik-blue-white-and-turquoise-pottery-3894820-details.aspx?from=salesummary&intObjectID=3894820&sid=c67abe53-58cf-4025-ac00-1f81d9b58c21 adresinden alınmıştır

ANONİM. (2015, 12 18). İbrik. Met Museum: http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/447137?rpp=30&pg=31&ft=iran+ceramic&pos=928 Erişim Tarihi: 18.12.15 adresinden alınmıştır
ANONİM. (2015, 07 07). İbrik. M. Heeramaneck Koleksiyonu: http://islamic-arts.org/2011/ceramic-vessel-collection-at-lacma/ adresinden alınmıştır
ANONİM. (2015, 07 03). İbrik. Victoria & Albert Museum: http://collections.vam.ac.uk/item/O84510/ewer-unknown/ adresinden alınmıştır
ANONİM. (2015, 07 02). İbrik. British Museum: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=322992001&objectId=236558&partId=1 adresinden alınmıştır
ANONİM. (2015, 07 03). İbrik. Victorya & Albert Museum: http://collections.vam.ac.uk/item/O86507/ewer-unknown/ adresinden alınmıştır
ANONİM. (2015, 07 03). İbrik. Victorya & Albert museum: http://collections.vam.ac.uk/item/O86444/ewer-unknown/ adresinden alınmıştır
ANONİM. (2016, 11 29). ibrik. Christie's: http://www.christies.com/lotfinder/lot/a-khorassan-ribbed-bronze-ewer-north-east-5358609-details.aspx?from=salesummary&intObjectID=5358609&sid=2d58bf6b-591f-465c-b7be-9457a3d90810 adresinden alınmıştır
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.
WATSON, O. (2004). Ceramics from Islamic Lands: a Catalogue of the al-Sabah Collection, Kuwait. London: Thames and Hudson.

# BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU'NUN RESİMLERİNDE TÜRK KÜLTÜRÜNE AİT SEMBOLLERİN GÖSTERGEBİLİM YÖNTEMİYLE ÇÖZÜMLENMESİ

## (ANALYSIS OF SYMBOLS OF TURKISH CULTURE IN BEDRI RAHMI EYUBOĞLU'S PAINTINGS BY SEMIOTICS METHOD)

**Rasim SOYLU**[*]
**Demet KÖROĞLU**[**]

**ABSTRACT**

This study tries to analyzed images, signs and symbols found in the paintings and poems of Bedri Rahmi Eyuboglu, who has an important place in Turkish painting art by the method of semiology. The artist uses the meanings of the local motifs his work implicitly and the motifs are composed in forms and colors other than their own patterns. Moreover, it is tried to connect between the modern painting compositions produced by the artist and the basic education discipline.

Some information about the purpose, the importance and the method of this study is provided in the introduction chapter. In the second part, the terms of semiology and basic concepts are discussed. In the section before the conclusion, Bedri Rahmi Eyüboğlu's painting, the factors that direct his works and the examination of the signs in his paintings are mentioned. In addition, it is tried to examined the paintings chosen as examples with the methodology of semiology. In the conclusion section, the relationship between the discourse platform of the artist and the paradigm platform is revealed by means of his understanding and method of producing works.

Key words; Bedri Rahmi Eyuboglu, Symbol, Semiology, Modern Painting

## GİRİŞ

Bu çalışmada Türk resim sanatında önemli bir yere sahip olan Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun resimlerinde bulunan ve Türk halk kültürüne ait imge, işaret ve semboller göstergebilim yöntemiyle çözümlenmeye çalışılmıştır.

Sanatçı eserlerinde yer verdiği yerel motiflerin anlamlarını kapalı bir şekilde kullanmakta ve motifler artık kendi örüntülerinin dışında başka biçim ve renklerle kompoze edilmektedir.

Cumhuriyet dönemi modernleşme sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun içsel dışavurumları eserlerinde kendini göstermektedir. Sanatçının şiirleri ve resimlerinde içsel dünyasını yansıtması; şiirleri, eserleri üzerine yazdıkları ve yapıtlarında kullandığı işaret, sembol ve imgelerin neler olduğu ve bu sembollerin göstergebilim disiplininde incelendiğinde hangi anlamlara geldiği bu çalışmanın ana problemini oluşturmaktadır.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun resimlerinde bulunan göstergeler incelenecek olup, dil göstergeleri ile ilişkilendirilecek ve gösterge bilim çözümleme yöntemi ile çözümlenecektir.

[*] Yrd. Doç. Dr., Aksaray Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Resim-İş Bölümü

[**] Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel sanatlar Enstitüsü Temel Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans

Çalışmanın giriş bölümünde amaç, önem ve yönteme ilişkin bilgiler verilmiştir. İkinci bölümde Göstergebilim terimleri ve temel kavramlar ele alınmıştır.

Sonuç bölümüne kadar olan kısımda ise Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun ressamlığı, sanatçının eserlerine yön veren etkenler, resimlerindeki göstergelerin, göstergebilim çözümleme yöntemi ile incelenmesine çalışılacaktır.

Sonuç bölümünde ise Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun eser üretmedeki anlayış ve yöntemiyle birlikte sanatçının söylem düzlemi ile örneklem düzlemi arasındaki ilişki ortaya koyulmuştur.

**Göstergebilim**

Saussure'e göre göstergebilim, gösteren ve gösterilenden oluşur. Peirce ise buna ayrıca yorumlayan faktörünü de ekler. Gösteren: Sembol ve işaretler. Gösterilen: Düz anlam ve yan anlamlar. Barthes ve Chomsky buna ayrıca derin anlam çözümlemesini de ilave etmişlerdir (Rifat, 2009, 75). Gösterge, en genel tanımı ile kendi dışında bir şeyi işaret eden ve dolayısıyla bu işaret ettiği şeyin yerine geçebilecek özellikte olan her tür olgu, nesne ve biçim olarak ele alınabilir. Gösterge olarak görülen bir biçim veya sembolün gönderme yaptığı ikinci dereceden anlamlar. Kızım sana söylüyorum gelinim sen anla. J. Mukarovsky sanat eserinin göstergelerden oluştuğu anlayışını dile getirir (Sladek, 2014, 172).

Sanat eserindeki biçim ve içerik yanı sıra, üslup, eğilim ve diğer sanatsal özellikler de göstergebilim açısından ortak kodlar taşıyabilirler. Bir sanat eserinin incelenmesinde, eserin tanımlanması, çözümlenmesi, yorumlanması yargılanması eleştiri kuramlarının temellerini oluşturur. Göstergebilim eser çözümlemesinde ise, eser tanımlanıp göstergeler tespit edildikten sonra, göstergelerin içerdikleri düz anlam, yan anlam ve derin anlamların yorumlanması esas alınır. Sembol, kişiler arası uzlaşmanın belirlenmesine dayanır. Zihinsel görüntü ve kavramların ifadesi gerek ses gerek biçim olsun simgeseldir. Sembol soyut ve somut birtakım kavramları işaret eden kodlardır. Dilimizdeki ifadesiyle sembol birçok anlamı içeren işaretler bütünüdür. Simge tek şeyi karşılayan işaretler için kullanılır. Semboller yorumlayanı yoksa gösterge anlamını yitirir (Rifat, 2013b, 206).

Türk Sanatında, Orta Asya'da bulunan en eski Pazırık Halısından itibaren hayvan ve bitkilerden semboller çıkarılmış ve soyutlanarak binlerce motif geliştirilmiştir.

**Bedri Rahmi Eyüboğlu**

Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1913 yılında Giresun'un Karadeniz kıyısındaki ilçesi, Görele'de doğar. Babası Görele kaymakamıdır. Orta Anadolu'da çeşitli ilçelerde kaymakamlık yapar ve İstiklal Savaşı'nda Kütahya ve Artvin mutasarrıfı olur ve daha sonra da Trabzon milletvekilliği yapar. Abisi Sebahattin Eyüboğlu'nun bursunu paylaşmasıyla birlikte Bedri Rahmi Fransa'da Andre Lhote atölyesinde çalışmaya başlar (Eyüboğlu, Resme Başlarken, 2005, s. 21).

Bedri Rahmi, yurda döndükten sonra 1937 yılında Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölüm Başkanlığı yapan Léopold Lévy tarafından asistan olarak seçilir ve ömrünün sonuna dek akademide hocalığa devam eder. Kurulumundan bir yıl sonra 1934'te D grubuna katılır. Sanatçının resimleri, konusunu Anadolu gezileri sırasında onda izler bırakan kültürel nitelikleri olan Türk halı, kilim, yazı sanatı, çini gibi Anadolu kültürüne ait her şeyin taşıdığı renk ve biçimlerinden alır. 1938 yılında yurt gezilerinin başlamasıyla birlikte Anadolu'yu yeniden keşfeden sanatçı

Anadolu'nun kilimi, motifleri, taşı, böceği, ateşi, çiçeğine dek her şeyinden etkilenir. Batıdan aldığı argümanlarla harmanlayarak kendine özgü bir Anadolu mitolojisi, Anadolu ikonografisi kurgulamaya başlar ve bunu modern resmin imkânlarıyla resme dönüştürme çabasına girer (Şerifoğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, 2011, s. 13).

### Gösterge Semboller

Bir resmi çözümleme aşamasında resimde bütüne hizmet eden öğelerin anlamı ve resmin taşıdığı plastik değerler ele alınmalı, incelenen eserin taşıdığı estetik değerler üzerinde durulmalıdır. Resmin plastik değerler analiz çözümlemesine giderken; kompozisyonu, kurgusu, hareket şeması, grafik düzen, ışık-gölge, renk, mekân, üslup özellikleri gibi başlıklar incelenir. Tüm bunları kullanan sanatçı, kendi üslubunu ifade ederken, bir araya getirdiği elemanlarla izleyiciye zengin anlamlar sunar.

Bedri Rahmi Eyüboğlu sanat hayatı boyunca daima yeniyi aramış ve kendini tekrar etmemiş bir sanatçı olarak bilinir. Sanatçının eserlerinin konusunu, genellikle Anadolu hikâyeleri ve Anadolu sevgisi ele almıştır. Sanatçı kültürümüzde edindiğimiz pek çok değeri, hikâyeyi ve olayları aralıksız olarak tuvaline taşımıştır. Eserleriyle karşılaşıldığında tanıdık şeylerin sizi karşılaması hissi önemli bir unsurdur. Eserlerinde kullandığı öğelerin zenginliği, barındırdıkları anlam bütünlüğünün düz ve yan anlamlardan meydana gelmesi nedeniyledir. Göstergebilimde sembol, birçok anlamı içeren işaretler bütünü olarak ele alınır.

Bedri Rahmi Eyüboğlu genellikle eserlerinde Anadolu'yu ve Anadolu kültürünü işliyor olsa da pek çok eserinde çözümlenmeyi bekleyen anlamlar olduğu söylenebilir. Bedri Eyüboğlu'nun resimleri, göstergebilim bağlamında incelenmek için oldukça zengin argümanlar taşımaktadır. Sanatçının resimleri çözümlenirken eserlerinde bulunan, sembol, imge, işaret, belirti ve metaforlar üzerine gidilecek ve tüm bunların içinde barındırdığı düz ve yan anlamlar üzerine durulacaktır.

| Gösterge | Düz anlam | Yan anlam | Derin anlam |
|---|---|---|---|
| **Bağlama çalan figür** | Enstrüman çalan kişi, müzisyen | Ozan, Aşık Veysel Aşıklık geleneği | Anadolu halk kültürü, Türk mitolojisi |
| **Bağdaş kurmak** | Oturmak | Huzur, keyif | Anadolu kültürü |
| **Gözlerin kapalı olması** | Kör olmak | Engellilere özel ilgi | İnanç, merhamet ve şefkat |

| | | | |
|---|---|---|---|
| **Hayvan ve bitki figürleri** | Canlı, doğaya ait olan, stilizasyon, | Doğa tutkusu, | Natüralizm |
| **Mavi kuş** | Hayvan | Haberci | Özgürlük |
| **Beyaz güvercin** | Hayvan | Barış, huzur, masumiyet | Din, mitoloji, ideoloji |
| **Lale motifi** | Bitki, çiçek | Doğal yaşam izlenimleri | Yaratıcı, sevgi ve sevgili |
| **Kırmızı** | Renk | Kan | Duygusal coşku |
| **Göz** | Görmek | Görmenin nimet olması | İnanç ve şükür. Gönül gözü |
| **Bağlama Saz** | Müzik aleti, Enstrüman | Halk müziği | Anadolu halk kültürü, Türk mitolojisi |
| **El** | Organ | Yetenek, Ustalık | Anadolu halk kültürü ve aşıklık geleneğinde duayen olma. |
| **Açık alın** | Anatomik yapı | Alnı açık deyimi, saflık ve masumiyet | Anadolu kültürü ve mitolojisi |
| **At** | Canlı, Hayvan | Yiğitlik, Kahramanlık | Mitoloji, Anadolu Halk Kültürü |
| **Bağlama Saz** | Müzik Aleti | Ozanlık, Şairlik, Sevda | Duygusallık, Psikoloji, Anadolu Halk Kültürü |
| **Çıplak Figürler** | Canlı, İnsan | Cinsellik, Arınma | Mitoloji |
| **Kuş-güvercin** | Canlı, Hayvan | Barış, Mutluluk | Kutsallık, İnanç |
| **Dalgalanan Saçlar** | Saç, Organ | Hareket, Hız, Engel Tanımama Özgürlük | Estetik, İdeoloji |

| | | | |
|---|---|---|---|
| **Kenetlenmiş Ayaklar** | Organ | Cinsellik | Psikanalizm |
| **Atın Şaha Kalkması** | Hız, Acele Etmek | Engelleri Aşma | Anadolu Mitolojisi |
| **Atın Boyun Eğmesi** | Anatomik Hareket | Özgürlük, Engel Tanımamak | Anadolu Mitolojisi |

Bedri Rahmi Eyüboğlu resimlerindeki Türk ve Anadolu halk kültürüne ait sembolleri içeren en iyi örnekler arasında At Üzerinde Aşıklar ve Aşık Veysel resimleri örnek olarak gösterilebilir. Resimlerde yer alan renkler ve biçimler birer gösterge olarak ele alınabilir. Ayrıca çizgisel, stilize edilmiş figür ve motifler, bağlama çalan bir insan figürü, resim kompozisyon çerçevesi, bitki ve hayvan stilizasyonları, göz, saz, kuş, güvercin el, ayak, siyah konturlar da birer gösterge olarak kabul edilip incelenebilir. Bir şablon ile gösterge olarak ele alınan biçimler ve sembollerin düz anlam, yan anlam ve derin anlam çözümlemelerin incelenecektir.

**Göstergebilim Anlam Çözümleme**
**Örnek Resimler**

Resim 1:



Aşık Veysel, 37x27cm. 1954, Kağıt Üzerine Guaj Boya, Ankara Cer Müzesi.

Resim 2:



At Üzerinde Aşıklar, duralit üzerine yağlı boya, 93x170 cm.

## KAYNAKÇA

AKSEL, Malik, Anadolu Halk Resimleri, İstanbul: Baha Matbaası,1960.
BARTHES, Roland. Göstergebilimsel Serüven (7. b.). (Çev. M. Rifat) İstanbul: YKY. 2014.
BOYDAŞ, Nihat, Sanat Eleştirisine Giriş, Ankara: Gündüz Yayınevi, 2007.
COQUET, Jean Claude. S.Öztürk Kasar. Söylem, Göstergebilim Ve Çeviri, (İstanbul: Yıldız Teknik Ü. Yay. 2003.
EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi. Tezek. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1975.
EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi. Resme Başlarken, İstanbul: T. İş Bankası Kültür Yayınları. 2005.
GARDİN, Nanon, R. Olorenshaw, Larousse Semboler Sözlüğü, Çev. Beyza Akşit, İstanbul: Bilge Kültür Sanat,2014.
HOPPAL, Mihail, Şamanlar ve Semboller, Çev. Fatih Bal, İstanbul: YKY,2012.
KARAYAĞIZ, Yalçın. "Bedri Rahmi Eyüboğlu 100 Yaşında" Sempozyum Kitabı. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, 2016.
KÖKTÜRK, Milay. Kültür ve Sembol. İstanbul: Aktif Düşünce Yayınları, 2014.
RİFAT, Mehmet. XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları, İstanbul: YKY.2013
RİFAT, Mehmet, Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü, İstanbul: T.İş Bankası Yay.2013b.
SLADEK, Ondrej, Prag Ekolünün Yapısalcı Poetikası ve Geçirdiği Dönüşüm, Çev. Bahar Dervişcemaloğlu, İstanbul: Dergâh Yay. 2014.
SOYLU, Rasim. Çağdaş Türk Resim Sanatında Mistik Semboller Ve Göstergebilim Analizleri, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2016.
ŞERİFOĞLU, Ömer Faruk. Resim, Heykel Müzesi Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2011.
YÜCEL, Tahsin, Yapısalcılık, İstanbul: Can Yayınları, 2005.

# ŞAYAK KUMAŞLARIN GÜNÜMÜZDEKİ DURUMUNUN DEĞERLENDİRİLMESİ VE TÜRK KÜLTÜR MİRASI OLARAK YAŞATILMASI

**Elif KURTULDU**[*]
**Nesrin ÖNLÜ**[**]

## ABSTRACT

The Turks who lived for hundreds of years in the balkan lands from the Ottoman period to today were able to produce their woven fabrics made of sheep and goat wool as a result of their dealing with agriculture and animal husbandry in the direction of the regioan and climate conditions. In this period, it is noteworthy that in Anatolia, weaving is done in hand weaving looms, which are installed in houses rather an industry for the protection of the family tradition because of the fact that purchasing power is low. While serge fabric weaving was a supported production area in the first years of the Turkish Republic, is among to disappearing values although still weaving. They are woven by women in the villages where Balkan immigrants live in the Thrace region and in the Yoruk villages in Anatolia. Today, in many regions of Turkey, the production of serge fabrics is continued in small studios in villages and districts. The support of the production of serge fabrics in villages and districts by private institutions, government agencies and municipalities is important for the survival of Turkish cultural values. It is very important to ensure that the production of the serge fabrics is done in a controlled manner, that the presence of the suppliers is beneficial in terms of protecting our traditional values and that it is realized as a development project for the people of the region. In this paper, regions scanned in the light of the available resources, the situation evaluated comparatively about the development and change process by taking the historical process from the beginning of the weaving, evaluated on the things to be done in order to surviving of serge fabric weaving and living as a Turkish cultural heritage.

## GİRİŞ

Osmanlı'dan günümüze bölge ve iklim koşullarının elverişli olduğu Balkan topraklarında ve Anadolu'da dokumacılık; tarım ve hayvancılığa paralel bir şekilde varlığını sürdürmüştür. Bu süreçte başlangıçta bir sanayiden ziyade ev ve atölyelerde yapılıyor olması dikkat çekicidir. Ancak sanayileşme ve sanayileşmenin getirdiği bir takım sebepler ile ev ve atölyelerdeki üretimler tamamen yok olmuş ya da yok olmak üzeredir. Türk Kültürü'nün kaybolmakla karşı karşıya olduğu miraslarından biri de şayak kumaşlardır. Bu çalışmanın amacı; şayak kumaşların el dokuma tezgâhlarında yeniden üretilerek Türk Kültür mirasının bir örneği olarak

[*]Arş. Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, İzmir.
[**]Prof., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, İzmir.

korunması ve yaşatılması için mevcut durumun değerlendirilerek önerilerde bulunmaktır.

Şayak kumaş; tekstilde 2/2 dimi örgü ile dokunan, hem çözgü hem atkı ipliğinde koyun ve ya kuzudan elde edilen ştraygarn yün kullanılan, çuhadan daha seyrek, verev görüntüye sahip kumaşlardır (İmer, 1997:232). Bazı şayak kumaşlarda ise; atkı ipliği ştraygarn yün, çözgü ipliği ise pamuk olabilmektedir. En kaliteli şayak kumaşlar; 12/2 yün iplik 12tel/cm çözgü sıklığında, 3,5 ştraygarn yün iplik 10tel/cm sıklıkta ve 145 cm eninde dokunmaktadır. Bir metrekare şayak kumaşın ortalama ağırlığı 470gr/metredir. Ancak 750 gr/metre ağırlığında şayak kumaşlar da üretilmektedir (Miller, 1995:191). Beyaz yani ham rengi ile dokunan şayak kumaşlar dokunduktan sonra fabrikalarda top boyama yöntemi ile kahverengi, siyah, lacivert gibi renklere boyanmaktadır (Başer, 2005:390). Kaba bir kumaştır ve genellikle kalpak yapımında, takım elbiselerde, kışlık pantolon ve ceketlerde kullanılmıştır (Fotoğraf 1).



Fotoğraf 1. Şayak kumaştan yapılmış ceketlerden detay
(http://www.wwiireenacting.co.uk/forum/viewtopic.php?t=63269&p=765416).

Şayak kumaşlar genellikle 7 metre uzunluğunda çözgü iplikleri ile dokunur ancak dokuma sonunda 6 metre uzunluğunda şayak kumaş elde edilir. Daha sıcak tutması için yapılan tepme işlemi ile kumaş yaklaşık beş metre uzunluğunda kullanıma hazır hale gelmektedir.

### 1. Türk Tarihi'nde Şayak Dokumacılığının Değerlendirilmesi

Şayak kumaşlar özellikle Trakya bölgesinde Balkan göçmenlerinin yaşadığı köylerde, Anadolu'da Yörük köylerinde kadınlar tarafından dokunmuştur. Türk tarihinde şayak kumaşların pek çok bölgede üretilmediği halde birçok bölgede kullanıldığı günümüz arşivlerinden görülmektedir.

İstanbul'da Emirgan'a bağlı Boyacıköy olarak bilinen Ermeni ve Rumların çoğunlukta olduğu köye Sultan III. Selim tarafından 1806-1807 yıllarında Kırk Kilise (Kırklareli)'den şayak kumaş boyamacılığı yapmaları ve yaygınlaştırmaları amacı ile 40 kişilik Kafrariyofı (Kafkaryadı, Kafkariyodi) ailesi getirilmiştir (Cürgül Kaya, 2009:1). Köyün tarihi ile ilgili bu bilgi, dönemde padişah tarafından desteklenen şayak kumaşların saray için de önemli kumaş olduğunu vurgulamaktadır. Şayak kumaşların fabrikalarda üretimine bakıldığında; Sümerbank'ın kuruluşu ile birlikte 1933'te devralınan 1836 yılında Feshane olarak kurulan Defterdar Yünlü Sanayi Müessesesinin o günden yakın bir tarihe kadar silahlı kuvvetlerin, çeşitli resmi kuruluşların ve tüm ulusun elbiselik, paltoluk ve şayak kumaş ihtiyacını karşıladığı

bilinmektedir. Fabrikada üretilen kumaşlar arasında resmi amaçlı kumaşların yanı sıra şayak elbiselik, pantolonluk ve paltoluk kumaşlar da bulunmaktadır (http://www.isteatataturk.com /haber/4881/sumer bank 06.08.2017).



Fotoğraf 2. Akhisar'da Aba ve Şayak Fabrikası kurulmasına dair emir. (http://sinanculuk1.blogspot.com.tr/2016/02/akhisar-koyunde-aba-ve-sayak-fabrikasi.html) 03.09.2017

14 Temmuz 1847 yılında İnegöl'e bağlı Akhisar Köyü'nde Aba ve Şayak Fabrikası kurulmasına dair Beratlı Avrupa tüccarlarından Markar oğlu Asador'a verilen izin ve bu izin doğrultusunda fabrikanın kurulması ve işletilmesi ile ilgili gerekli yardımın Hüdavendigar Müşiri Mustafa Nuri Paşa'nın, İnagöl naibi, müftüsü ve kadısına gönderilen emir; o dönemde şayak kumaşların önemini bir kez daha vurgulamaktadır (Culuk, 2016:1). Fotoğraf 2'de verilen izin ve emirde, dahili üretimin arttırılmasında fayda sağlayacağı gerekçesi sunulmuştur. Ancak fabrikanın kuruluşu ile ilgili bir bilgiye rastlanmamıştır.

Yazılı kaynaklar ile desteklenen bilgiler açısından bakıldığında 1867-1873 yılları arasında İngiltere'nin Trabzon konsolosu olarak görev yapan William Gifford Palgrave'in hazırladığı raporda şayak kumaş üretimine dair bilgileri şu şekilde aktardığı görülür:

> *"Yedikır ovasında kurulmuş büyük bir kasaba diye tarif ettiği Merzifon'da çeşitli dokumaların yapıldığı 830 dükkân ve atölyenin varlığını belirterek, bu atölyelerde ada, şayak, iç çamaşır bezi, elbiselik kumaş ve basma üretildiğini kaydetmiştir. Konsolos ayrıca çeşitli zamanlarda dokumaların sergilendiği ve satıldığı panayırlar büyük pazarlar kurulmaktadır"* http://www.merzifondokumalari.com/aboutus.html 06.08.2017

Şayak kumaşların Türk Tarihi'ndeki yeri incelendiğinde 19. yüzyılın son çeyreğinde Uşak'taki büyük tüccarlar tarafından bir sanayi haline getirildiği görülmektedir. Uşak'ta şayak kumaş dokumacılığının bu derece gelişmiş olmasının nedenlerinden biri bölgede Orta Asya'dan göçüp gelen Yörüklerin el sanatı olan halı dokumacılığının bir geçim kaynağı olarak yaşatılmasıdır (http://www.usakkulturturizm.gov.tr/TR,160574/ilkler-sehri--usak.html). Tiritoğlu Mehmet Paşa, Hamzazade Hacı Hüseyin, Hacı Gedikzade ve Hacı Mustafa Efendiler şayak kumaş ve halı üretmek amacı ile 1898 yılında bir fabrika kurmuştur. Ardından Yılancızadeler ve 1902 yılında Bacakzadeler, 1905'te Bıçakçızade biraderler ve Mehmet Zeki Kumpanyası iplik fabrikaları açılmıştır. 1910 yılında

Hamzazade ve ortakları tarafından şayak fabrikası kurulmuştur. Bu fabrikalar Türk Tarihi'ndeki ilk şayak kumaş fabrikaları olmaları açısından önemlidir. Sadece şayak üretimi yapan fabrika ise 21 şubat 1926 yılında Uşak'ta kurulmuştur (http://www.usakkulturturizm.gov.tr/TR,160574/ilkler-sehri--usak.html). Ancak 2014 yılında, 119 yıldır ayakta kalan Fotoğraf 3'deki Tiritoğlu Şayak Fabrikası, Uşak Kentsel Dönüşüm alanı içerisinde yer aldığı gerekçesi ile yıkılmak istenmiş ve halkın tepkisi ile yıkımın durdurulması kararı alınmıştır.



Fotoğraf 3. Tiritoğlu Şayak Fabrikası, 1922, Uşak.

Türk tarihinde şayak kumaşın önemli olmasının nedenlerinden biri 3 Ağustos 1910'da *"Askeri Serpuş Talimatnamesi"* ile haki renkli şayak kalpağın resmi kıyafet olmasıdır (Kalkan, 2007:1). 20. yüzyılın ilk çeyreğinde Hereke Fabrika-i Hümayunu'nun da yeni üretim mekânları kurulmuştur. 1918 yılında Hereke Fabrika-i Hümayunu giderek bir yünlü dokuma fabrikasına dönüşmüştür. Çuha, Şayak ve İplik dairelerinde tezgâh sayısı 20'den 52'ye çıkarılarak, kapasitesi arttırılmıştır (Toprak, 1985b:1348-1359). 1902 yılında Hazine-i Hassa Nazırı Sakız Ohannes Efendi tarafından Çuha, Şayak ve İplik Dairesi açılmıştır (Toprak, 1985a: 1340-1347). 1967 yılında 38, 1983 yılında ise 78 atölye ve fabrikaya ulaşılmıştır.

1 Ocak 1921'de TBMM Yerli Malı Elbise Kullanımı hakkındaki kanun teklifi ve komisyon raporunda Kütahya milletvekili Ragıp Bey *"Uşak'taki iki şayak fabrikasından ayda on bin metre şayak kumaş üretilmekte, ancak ihtiyacın ayda bir milyon metre şayak olduğu açıktır. Bu nedenle de Yüce Meclis'in dokumacılık sanatı hakkında güzel bir usul düşünüp de bir kanun ve bir mükellefiyet ortaya koyarsa, zannederim Memleketimize en büyük hizmet bu olacaktır"* sözleri ile şayak kumaş üretiminin arttırılması gerekliliğini vurgulamıştır. Ragıp Bey'in sözlerinin ardından hazırlanan Komisyon Raporu'nda şu maddeler yer almaktadır:

> *"Madde 1. Bilumum devlet adamları, memurlar, askerler ve halk yerli kumaş ve şayaklardan mamul elbise giymeye mecburdur. Madde 2. Ordu için lüzumlu bilumum kumaş ve şayak yerli hammaddeden tedarik edilecektir" (*TBMM Zabıt Ceridesi, 1921: 514-515).

## 2. Günümüzde Şayak Kumaşların Üretilmesi ve Yaşatılması Kapsamında Yapılan Çalışmalar

Günümüzde Türkiye'nin pek çok bölgesinde köylerde ve ilçelerde küçük atölyelerde şayak kumaşların üretimine devam edilmektedir. Ulaşılabilen kaynaklarda; Eskişehir' Mihalıççık ilçe ve köylerinde, İstanbul Çatalca ilçe ve köylerinde, Silivri ilçe ve köylerinde, Kırklareli Pınarhisar, Poyralı ve Karaabalar köylerinde, Kofçaz Kocayazı köyünde, Balıkesir Turplu, Balya Kayalar, İvrindi, Kepsut, Dursunbey köylerinde, Mersin Anamur, Afyon ve Uşak'ta şayak

dokumacılığın yapıldığı bilinmektedir (http://www.balikesirkulturturizm.gov.tr/TR,65894/geleneksel-halk-sanatlar i.html).

Yörüklerin yoğun olduğu bölgelerde şayak kumaşlar, çulfallık adı verilen ahşap dokuma tezgahlarında üretilerek ceket, pantolon, kalpak, şalvar veya kıl haba olarak kullanılmıştır. Günümüzde Anamur'da bazı kadınların hala üretime devam etmektedir. Yörüklerin hala siyah veya gri şayak kumaştan yapılmış pantolonlar giydiği de görülmektedir. Ancak Anamur'da şayak kumaşlarının üretiminin yeniden kazandırılması için henüz bir çalışma yapılmadığı görülmektedir.



Fotoğraf 4. Balıkesir Turplu Köyü, Şayak Kumaş Dokuma Kursu. http://www.star.com.tr/ege/vali-turhan-koylu-kadinlarla-sayak-dokudu-haber-715627/ 06.08.2017

Şayak kumaşların sıkça üretildiği Trakya bölgesinde ise üretimin yaşatılması kapsamında farklı bölgelerde çalışmalar yapılmaktadır. Bu bölgelerden biri Balıkesir merkezine bağlı Turplu Köyü'dür Acaröz (2012). Balıkesir'de yapılan bu eğitimi şu şekilde aktarmıştır:

> *"Balıkesir Halk Eğitim Merkezi ve İşkur tarafından 2012 yılında ortaklaşa yürütülen 'Şayak Kumaş Dokuma Kursu' adlı bir aylık eğitim gerçekleştirilmiştir. Bu eğitim ile hem 23 kadına meslek kazandırılmış hem de yok olmaya yüz tutan şayak dokumacılığı da yeniden canlandırılmıştır. Eğitimin usta öğreticiliğini ise geçimini 60 yıldır şayak dokumacılığından kazanan 78 yaşındaki Turplu köy sakini Fatma Kayhan yapmıştır"* (Acaröz, 2012).

Kırklareli Folklörü Araştırmacısı Zekeriya Kurtulmuş'un gerçekleştirdiği saha çalışmaları, Trakya'da şayak kumaşların tarihi ile ilgili oldukça önemli bilgiler sunmaktadır. Geçtiğimiz yüzyılın ortalarına kadar hemen hemen her köyde ve evlerin pek çoğunda dokuma tezgâhlarının bulunduğu aktarılmıştır. Kırklareli ve civarında hayvancılığın yoğun bir biçimde yapılıyor olması, suya rahat ulaşılabilen kesimlerde yünün oldukça fazla elde edilmesi ve küçük sığ havuzlarda temizlenerek dokumaya hazır yün haline getirilmesi oldukça önemlidir. Özellikle kış mevsiminde daha soğuk olan Balkan köylerinde, koyun-keçi yününden elde edilen şayak kumaşlara rastlanmaktadır. Bu kumaşlar; içlik, yelek, ceket, pantolon daha sert ve kalınları ise kıl kalpak olarak kullanılmaktadır (Karaca, 2011:1). Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın yöresel el sanatlarını canlandırmak, yaygınlaştırmak ve gelecek nesillere aktarabilmek amacı ile başlattığı çalışmalar kapsamında pilot bölge olarak seçilen Kırklareli Poyralı Köyü'nde dokumacılık eğitimi; usta-öğretici olarak seçilen köy sakini Resmiye Gökerbüyük tarafından verilmiştir. Ancak

eğitimde şayak kumaş üretimi gerçekleştirilmemiştir. Bölgenin önemli dokuma yapılarından olmasına rağmen şayak kumaşların üretimi ile ilgili bir çalışmanın yapılmamış olması Türk Kültürü'nün korunması ve yaşatılması açısından dikkat çekici bir eksikliktir. Kırklareli'nde kökleri Yörük Türklerine dayanan Karaabalar Köyü'ne adını vermiş şayak kumaşlar; dönemde yaygın bir şekilde üretilip kullanılmasına rağmen günümüzde üretilmemektedir (Karaca, 2011:1). Kırklareli'ne bağlı kökleri Pomaklara dayanan ve Pomak Köyü olarak da anılan Kocayazı Köyü'nde de şayak kumaşlar üretilmiş ve uzun yıllar kullanılmıştır. Ancak günümüzde bölgede şayak üretimi yapılmamaktadır (Karaca, 2011:1).

## SONUÇ

Yukarıda verilen bilgilerden de anlaşılacağı gibi, Türk Kültürü'nde önemli bir yere sahip olan şayak kumaşların bir el dokumacılığı olarak üretiminin, sektör gelişimi ile rekabet edememesi, yaşam koşullarının değişmesi gibi sebepler ile her geçen gün azaldığı görülmektedir. El sanatı olarak şayak dokumacılığının yok olup gitmemesi ve yeniden kazandırılması için öncelikle özel kuruluş ve devlet kurumları tarafından desteklenmesi, yapılan projeler ile yaşatılması, iç ve dış pazarda tanıtımlarının en iyi şekilde yapılması ve üreticiyi teşvik edecek derecede pazar payının sağlanması gerekmektedir (Önlü, 2010:58).

Günümüzde halk eğitim merkezleri ve belediyelerin desteği ile yerel kültürün yaşatılması amacıyla gerçekleştirilen projeler ile yerel halkın mesleki eğitiminin de sağlandığı görülmektedir. Bu projelerin yanı sıra bilimsel araştırma projeleri ile el dokumacılığımıza ait yapılan sürdürülebilirlik çalışmaları içerisinde şayak kumaşların da yer alması gerektiği düşünülmektedir. kooperatifler, üniversitelerdeki ilgili bölümler, Kültür Bakanlığı, yöresel sanayi kuruluşları, devlet ve özel sektör kuruluşları gibi pek çok kurumun ve Türk tekstil tasarımcı ve sanatçılarının desteği ile şayak kumaşların uluslararası platformlarda bir Türk kültür örneği olarak tanıtılması da yapılabilecek bir başka sürdürülebilirlik çalışması olacaktır. Ev tekstilinde son yıllarda el işçiliğinin ön planda olduğu kumaşların daha yoğun bir şekilde tercih ediliyor olması yapılacak çalışmalar için iyi bir fırsat sunmaktadır. Bu tercihin sebebi, el dokumalarının, sanayi üretimindeki gibi seri olmaması, dokuma esnasında dokumacısının kişisel ilavelerinin bu kumaşların özel bir ayrıcalık vermesidir (Önlü, 2010:58).

Bu sebeplerle; özellikle Türkiye'nin önemli tekstil kuruluşlarının desteği ile el dokuma tezgahlarında günlük yaşantıda ..... amaçlarla, yörede .... amaçlarla kullanılmak üzere üretilen şayak kumaşların, günün moda anlayışına uygun biçimde tasarlanıp sunulması, iç ve dış pazarda el dokumalarına karşı taleplerin artmasını sağlayarak, yapılan çalışmaların da devamlılığını sağlayabilecektir. Günümüzde şayak kumaşlardan geleneksel olarak yaylada yörükler tarafından İngiliz pantolonuna benzer yanları düğmeli pantolonlar üretilip giyilmekte, bunun yanında yelek ve potur yapılmaktadır. Şayak kumaşlar, geçmiş ve günümüz örneklerinde geleneksel ve günlük giysilerde yelek, pantolon ve ceketin olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu ürünlerin yanında modern görünümlü el sanatı ürünlerinin arttırılması amacıyla moda anlayışı çerçevesinde yeniden canlandırılabilir niteliğe sahiptir. Çoğunlukla giysilik kumaş olarak karşımıza çıkan şayak kumaşlar, kışın sıcak yazın serin tutabilme özelliğinden dolayı yalıtım malzemesi ve iç mekân tekstili olarak da kullanılabilir bir yapıdadır. Sürdürülebilirliğin arttırılması için daha soğuk iklimlerde kullanılabilecek yalıtım ve

iç mekân tekstilleri olarak da yenilikçi ürünler tasarlanabilir. Yapılacak tüm araştırma, geliştirme, tasarım ve üretim süreçleri; Türk kültürümüze ait değerlerin korunması ve yaşatılması kapsamında büyük önem arz edecektir.

**KAYNAKÇA**

BAŞER, Güngör (2005). *Dokuma Tekniği ve Sanatı,* Cilt 2, İzmir: TMMOB Tekstil Mühendisleri Odası Yayınları.

İMER, Zahide (1997). *Dokuma Tekniği I,* Ankara: Cem Web Ofset, Yeniden Düzenlenmiş 3. Baskı.

MILLER, Edward (1995). *Textiles: Properties and Behaviour in Clothing Use,* London: Redwood Books, Batsford Ltd.

TOPRAK, Zafer (1985)a, *Osmanlı Devleti ve Sanayileşme Sorunu, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi,* Cilt: 5, İstanbul.

TOPRAK, Zafer (1985)b, *İkinci Meşrutiyet ve Osmanlı Sanayi, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi,* Cilt: 5, İstanbul.

**Makaleler**

ÖNLÜ, Nesrin (2010). *"Ege Bölgesi El Dokuma Kaynakları"*, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 'Sanat' Dergisi, Sayı: 17, Yıl:2010, ss. 47-60.

**İnternet Kaynakları**

CULUK, Sinan (2016). *Akhisar Köyünde Aba Ve Şayak Fabrikası Kurulması İzni* http://sinanculuk1.blogspot.com.tr/2016/02/akhisar-koyunde-aba-ve-sayak-fabrikasi.html 03.09.2017

CÜRGÜL KAYA, Seda (2009). *Boyacıköy,* http://sedacurgulkaya.blogspot.com.tr/2009/09/boyackoy.html 17.09.2017

TBMM Zabıt Ceridesi (1 Ocak 1921). http://www.tbmm.gov.tr/ 03.09.2017.

(http://www.isteataturk.com/haber/4881/sumerbank 06.08.2017

http://www.merzifondokumalari.com/aboutus.html 06.08.2017

http://www.usakkulturturizm.gov.tr/TR,160574/ilkler-sehri--usak.html 03.09.2017

KALKAN, Ersin (2007). *1. Dünya Savaşı Yıllarında Türk Asker Kıyafetleri,* http://www.hurriyet.com.tr/1-dunya-savasi-yillarinda-turk-askeri-kiyafetleri-6465922 06.08.2017

http://www.balikesirkulturturizm.gov.tr/TR,65894/geleneksel-halk-sanatlari.html 04.09.2017

ACARÖZ, Mahmut (2012). *Vali Turhan Köylü Kadınlarla Şayak Dokudu* http://www.star.com.tr/ege/vali-turhan-koylu-kadinlarla-sayak-dokudu-haber-715627/ 06.08.2017

KARACA, Mustafa (2011). *Karaabalar Köyü,* (http://www.sarantalikoylum.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1037:karaabalar-koeyue&catid=51:koeylerimiz&Itemid=227 01.09.2017

# TÜRK KÜLTÜRÜYLE HAYAT BULAN AMBALAJLAR

# PACKAGES THAT COME TO LIFE WITH THE TURKISH CULTURE

**İbrahim Gökhan CEYLAN***

**ABSTRACT**

Package designs have an important place among the graphic design product. It is with the highest desire of being accepted by the target group. When considered in that sense, the packages are in competition with the package designs of other products to be chosen by the target group. In its struggle with the equivalents of the product that it wraps, it contributes to its selection by gathering the attention. When designing the packages, the demands of the target group are extremely important. Great care must be given to the color, typography, illustration or visual preferences of the target group. When combining the contents of the products in packages and the preferences of the target group, it will be easier to reach the target of the package designs thanks to taking the general preferences of the society and geography we live in into consideration. Some products can be unique to the societies they are in. When preparing the designs of these packages, it can be useful to benefit from the cultural values of the target group or the visuals that can be considered special for that society in terms of being accepted and being one step ahead of the other packages. In the packages of the products in the market such as water, cologne and Turkish delight, we often see the traces of Turkish culture. In these packages, we see the motifs that belong to Turkish culture as well as images that are in our country and valued by our society. The details of Turkish culture in the packages prepared with this concern assume the role of reminding and living the past yearned by us, teaching and reinforcing the culture for the young generations and representing our country for the foreigners that visit our country or come across with these exported products. Consumers' interest in acquiring the different and the desired was subject to various studies. We should choose both the color and the illustrations used in consideration with these details and we should be able to raise designers that are competent in this field so as to transfer this culture and devotion. Therefore, colors and illustrations that are unique to Turkish culture must be used in the packages of the products that represent our country and we should not forget that packages are the silent cultural ambassadors.

Key words: Package design, Graphic Design, Turkish Culture, Illustration, Target Group

## GİRİŞ

Ambalaj, bir ürünü koruyup çeşitli malzemelerden oluşturulan birincil ve ikincil ambalajları, bu ambalajların bir araya konulduğu kutuları ve bu kutuları da yine bir arada içine alarak tek birim haline getiren daha büyük paket, kutu ya da sandıkları kapsayan nakliye ambalajlarını anlatan genel bir kavramdır. Geçmişten günümüze kadar gerçekleştirilen çok sayıda araştırma, tüketicilerin ürünü tercih ederken, içeriğinden önce ambalajına bakarak davranış sergilediğini aynı zamanda ambalajın bir kalite algısı uyandırdığını ortaya koymaktadır. Ambalaj tasarımlarının

* Yrd. Doç. Dr., Sinop Üniversitesi, Gerze MYO, Tasarım Böl.,

arkasında hedef kitlesinin yaş, cinsiyet, eğitim düzeyi, coğrafi yerleşim bölgesi vb. özelliklerinin ayrıntılı bir biçimde ele alındığı ciddi bir pazarlama stratejisi bulunmaktadır (Becer, 2014: 15). Ambalajların tasarımları oluşturulurken bir ekip çalışması ile gerçekleştirilmelidir. Ve bu ekipte mutlaka bir pazarlama uzmanı yer almalı ve hedef kitlenin satın alma davranışlarının nabzını tutmalıdır.



Fotoğraf: 1. Türk Havayolları İçin Tasarlanmış Ambalaj Örneği

Amerikan PRS firmasının araştırması, tüketicilerin, bir ürün alırken zamanının çoğunu ambalajlardaki görsel öğeleri inceleyerek, geri kalan zamanını ise metinleri inceleyerek geçirdiğini ortaya çıkarmıştır (Erdal, 2009: 29). Ambalajda grafik tasarımı, ürünün, tüketici ile iletişim kurmasına sebep olmaktadır. Ürünün sessiz dilidir. Bu dilin etkili olması, tanıtımın doğru ve etkili sonuçlanmasını sağlar (Aygün' den aktaran Bahattin, 2013: 13). Görsel öğeler ambalajlarda büyük öneme sahiptir. Görsel öğeler, kullanılan renklerle birlikte tüketici de ürünle ilgili bir algı oluşmasını sağlamaktadır.




Fotoğraf: 2. Lale Motifinin Kullanıldığı Sabun Ambalajı Örneği

Tüketicinin satın alma davranışlarını etkileyen faktörler arasında hedef kitlenin kültürü de önemli bir yer kapladığı bilinmektedir.



Fotoğraf: 3. Türk Motiflerinin Kullanıldığı Ambalaj Örneği

Kültür, insanlar tarafından oluşturulan değer sisteminin, örf-adet, tutum, inanç, ahlak, sanat ve sembollerin tamamını anlatır. Toplumun kimliği kültürel yapısıyla tanımlanır. Kültür, toplumu oluşturan bireylerin tamamının kişiliğinin şekillenmesinde, istek, beklenti, amaç ve hedeflerinin belirlenmesinde en etkili belirleyicilerden bir tanesidir (İnceoğlu, 2011: 147-148). Kültür bir takım davranış kalıpları ve maddi çıktılar ortaya koymaktadır. Toplumdaki bireylerin davranışlarını belirlemekte ve düzenlemektedir. Diğer taraftan ana kültürün altında, kendine özgü farklı davranış türleri ile alt kültürler yer almaktadır. Hedef olarak belirlenen ve ulaşılmaya çalışılan kitlenin alt kültür özelliklerinin farkında olunması kurulacak iletişimin yapısının belirlenmesini sağlamaktadır (Baltacıoğlu ve Demirbağ Kaplan,

2007: 29). Ambalaj tasarımını oluştururken kullanılacak kültürel motiflerin hedef kitlenin ürüne olan ilgisini artırarak tercih etmesini kolaylaştıracaktır.

Bu araştırmada Türk kültürüyle hayat bulan ambalaj örnekleri sırasıyla; a. Tarihsel olay, yer ve yapılar, b. Türk motifleri ve Osmanlı Lalesi, c. Selçuklu Yıldızı ve d. Gravür başlıkları altında incelenmiştir.

**Türk Kültürüyle Hayat Bulan Ambalaj Örnekleri**

**a. Tarihsel Olay, Yer ve Yapılar**



Fotoğraf: 4. Tarihsel Olay, Yer ve Yapıların Kullanıldığı Ambalaj Örnekleri

Yukarıda yer alan ambalaj tasarımı örneklerinde kültürümüze ait olayların işlendiğini, bizim için önemli ve değerli olan mekânların ve yapıların yer aldığını görmekteyiz. Bu ambalaj tasarımlarında Türk kültürü açısından önem arz eden olguların yer alması dolayısıyla tercihlerimizi etkileyeceği ve bu ürünleri temin eden yabancılar içinse bu mekânların ve tarihi olayların tanıtımına katkı sağlayacağı ortadadır.

**b. Türk Motifleri ve Osmanlı Lalesi**



Fotoğraf: 5. Türk Motifleri ve Osmanlı Lalesinin Kullanıldığı Ambalaj Örnekleri

Bu kategori de yer alan ambalajlar Türk kültüründe yer alan motiflerin ve Osmanlı Lalesinin eşsiz güzelliği ile süslenmiştir. Kültürün işlenişi, merak uyandıran ve satın almayı doğrudan etkileyen bir faktördür. Bu motiflerin kullanılması ile ürünün hedef kitlesi üzerinde olumlu etkiler oluşturması amaçlanmıştır.

**c. Selçuklu Yıldızı**



Fotoğraf: 6. Selçuklu Yıldızının Kullanıldığı Ambalaj Örnekleri

Selçuklu yıldızı şüphesiz Türk kültürünün en önemli motiflerinden birisidir. Selçuklu'nun iç içe geçmiş karelerden ve üçgenlerden oluşan motifi, çağının çok ötesinde, günümüzde de tasarım doneleri arasında yerini almaktadır. Selçuklu yıldızı, birçok alanda kullanıldığı gibi ambalaj tasarımlarında da özellikle Türk kültürüyle bağdaştırılan birçok ürünün ambalajında kullanılmaktadır.

**d. Gravür**



Fotoğraf: 7. Gravürle İşlenmiş Türk Kültürü Öğelerinin Kullanıldığı Ambalaj Örnekleri

Gravürler genellikle görkemli yapıların veya mekânların tasvirinin yapılması şeklinde kullanılmaktadır. Bize kültürel mekânlarımızın eskiden nasıl kullanıldığı veya nasıl göründüğü ile ilgili bilgiler verir niteliktedir. Tarih kokan gravürler, ambalaj tasarımlarında yerini alırken, bize kültürümüzün izlerini aktardığı görülmektedir. Paha biçilmez izler taşıyan bu ambalajların bulunduğu ürünler tercih edilirliği bakımından, sıradan tasarlanmış bir ambalaj tasarımına göre öncelikli olma özelliği taşımaktadır.

**GENEL DEĞERLENDİRME**

Ambalaj tasarımları hedef kitle üzerinde duygusal bir etki oluşturmalı ve kapladığı ürünü tercih ettirmelidir. Hiç şüphesiz ki ambalaj tasarımı, tüketicinin muadil ürünler arasından tercihi esnasında son derece büyük öneme sahiptir. Ambalajın tasarımı sırasında tüketici davranışlarının da göz önünde bulundurulduğu bir dizi araştırma yapılması gerekmektedir. Tüketici davranışlarını etkileyen unsurların arasında, kültüre bağlılığın, kültürel yapılara, olaylara ve yerlere merakın, sanata olan düşkünlüğün bulunması bu konunun ambalajlarda sıklıkla işlenmesine sebep olmaktadır. Ambalajlarda kültürümüzle ilgili motifleri ve kültürümüzle bağdaşmış mekânları görmemiz bu ambalajlarla sarılı ürünlerin bize daha yakın gelmesini sağlayacaktır. Bu durum tüketici ile ambalaj arasında bir bağ kurulmasına yardımcı olarak o ürünün tercih edilmesini sağlayacaktır. Ayrıca ülkemizi ziyaret eden turistler tarafından bu motiflerin işlendiği ambalajların yer aldığı ürünlerin alınması ya da bu tarz tasarlanmış ambalajlara ait ürünlerin diğer ülkelere ihracatı ile her biri birer kültür elçisi olarak, hem kültürümüzü tanıtacak hem de diğer gizli kalmış değerlerimize ilgi uyanmasını sağlayacaktır.

**KAYNAKÇA**

Bahattin, H., Tüketicinin Satın Alma Kararı Üzerinde Ambalaj Renklerinin Önemi ve Grafik Tasarım Öğrencilerinin Konu Üzerindeki Farkındalığının Ölçülmesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2013.

Baltacıoğlu, T. ve Demirbağ Kaplan, M., İyi İletişim = İyi Pazarlama. İstanbul: MediaCat Kitapları, 2007.

Becer, E., Ambalaj Tasarımı. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2014.

Erdal, G., Etkili Ambalaj Tasarımı. Bursa: Dora Yayın, 2009.

İnceoğlu, M., Tutum Algı İletişim. 6. Baskı Ankara: Siyasal Kitabevi, 2011.

# BİLGİ-SEZGİ İLİŞKİSİ KAPSAMINDA CROCE ESTETİĞİ VE SANATSAL YARATIMDA YAZI İMGESİNİN KULLANIMI

**Ezgi TOKDİL***
**Tuba GÜLTEKİN** ****

## ÖZET

Bu araştırmada Croce estetiği ve yaratma kuramı temelinde yaratım süreci ve temel dinamikleri çözümlenmektedir. Sanatçı figürünün sezgisel/ kendiliğinden ve mekanik tasarım süreçleri incelenerek, bilinçli bir seçim sonucu seçilen imgenin sezgisel yaklaşımla değişen görüntüsel özellikleri, yazınsal sürecin görsel dille bir araya geldiği eklektik yapı ve buna paralel yazının göstergesel bir unsur olmasının yanında plastik bir unsura dönüşmesi incelenmektedir. Araştırmanın evrenini Türk resim sanatı oluştururken, örneklem olarak Murat Morova, Ergin İnan, Burhan Doğançay ve Erol Akyavaş'ın çalışmaları seçilmiştir. Bu sanatçıların çalışmaları üzerinden yaratımsal süreç kapsamında yazının barındığı göstergesel unsurlarla birlikte resimsel bir yapıya dönüşümü incelenmektedir.

Anahtar kelimeler: Croce Estetiği, Yaratma Kuramı, Yaratım Dinamiği, Sezgisel Yaratım, Bilinçli Yaratım, Murat Morova, Ergin İnan, Burhan Doğançay, Erol Akyavaş

## ABSTRACT

In this research, Croce aesthetics and creation process and basic dynamics are analyzed on the basis of creation theory. By examining artist's intuitive / spontaneous and mechanical of design processes, it is examined that the changing visual characteristics of image with intuitive approach as a result of a conscious election, the eclectic structure that comes together with the visual language of literary progress and parallel to this, the fact that writing is a symbolic element, in turn transforming it into a plastic element. While the universe of the research was confined to the Turkish picture, Murat Morova, Ergin Inan, Burhan Doğançay and Erol Akyavaş were selected as the samples. Through the works of these artists, the transformation of the pictorial elements together with the visual elements in the text within the scope of the creative process is examined.

Key words: Croce esthetics, Creation theory, Creation Dinamic, Intuitive Creation, Conscious Creation, Murat Morova, Ergin Inan, Burhan Doğançay, Erol Akyavaş

* Dokuz Eylül Üni. Eğitim Fak. Doktora öğrencisi, İzmir.
** Doç. Dr., Dokuz Eylül Üni. Eğitim Fak., İzmir.

# İZ VE GERÇEKLİK KURGUSU BAĞLAMINDA BELLEK, ZİHİN VE ALGI YAKLAŞIMINDA ERGİN İNAN ÖRNEĞİ

## (AN EXAMPLE OF ERGİN İNAN WITHIN THE CONTEXT OF TRACK AND REALITY AND IN THE APPROACH OF MEMORY MENTALITY AND PERCEPTION)

**Tuba GÜLTEKİN***
**Mine COŞGUNER****

**ABSTRACT**

In this study, the effects of the concept of trace on memory, mind and perception in the samples of Ergin İnan were examined. The main problem of the examination is to direct fictional formations to the new research problems in the basic principles of the trace consept. At the same time, the psychological approaches, cognitive processes and subjective perception processes that are behind the formation stages in the works of the artists who are sampled are tried to be resolved. In the context of these approaches, the concept of traces in the perception of the artist, the mental analysis of the artist's perception of the work, memory trace associative analysis was resorted in the artist's attitude in the mental perception and the in the artist's attitude. The result was reached by the analysis of epicodic and semantic memory in relation to the data obtained in the stage of relational analysis and the connection method being analyzed in accordance with the artist's perception and the concept of the visual and motion related trace of the perceived things. The research is a descriptive research on the universe and the sample. Relational screening method was used in the research process. In the pictorial phase of the research, psychological based examination was performed and relational analysis was performed. At the same time, the research universe was limited to Master Ergin İnan and was evaluated within the sampled period of the artists subject of the study.

Keywords: Episodic memory, Semantic memory, Bond method, Trace, Ergin İnan

## 1. GİRİŞ

### 1.1. Ergin İnan

Ergin İnan, Doğulu ve Batılı sanat çerçevesinden etkilenerek yapıtlarını oluşturmaktadır. Sanatçının Doğu-Batı bütününde öne çıkardığı “doğu” Anadolu kültürüyle ilişkilidir. Bu ilişki sanatçı için, Osmanlı, Selçuk, Bizans, Yunan ve Roma gibi farklı kültürlerin birleşmesidir (Bussche, 2004:40).

Sanatçıya göre, anlatılan masallar, yapılan büyüler ve muskalar; kültürel semboller ve ortak geçmişi ortaya koymaktadır. Özgün anlatımına ulaşan sanatçı çalışmalarını dolduran düşünceleri, kesik dizeler, kaligrafik motif kolajları ya da eski

* Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, İzmir, Türkiye.
**Uzman., Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, İzmir, Türkiye.

yazılar, el yazıları, Almanca sözcükler ile bilinçaltının karmaşıklığı, yapıtları içinde birbirini bütünlemektedir (Özsezgin, 1980:75).

Sanatçı bütünü, algısal farklılıkları ve aktarım süreçleri ile birlikte ayrıntılar içinde yansıtarak ya da bütünün organizmasını titiz bir işçilikle ortaya koyan bir ifade alanını bulmaktadır (Özsezgin,1986: 49-50). Sanatçının ele aldığı her bir parça, doğal dünyada varoluş, canlı cansız, devingen, durağan algılayabildiğimiz tüm varlıklar doğal bir uyum ve bütünün bir yansımasıdır (Çoşkun, 2005:76).

**Resim 1:** Ergin İnan*, "İsimsiz",* 1996, Karışık Teknik 50x50 cm



Sanatçı, yapıtlarını belli konular ve başlıklar üzerinde, iz'sel süreci incelenmektedir. Her bir süreçteki dönüşüm iz'sel kurgu haline getirilmesi gerçeklik kurgusunun iz'sel noktasında, farklılık göstermesinden dolayı gerçeklik kurgusu örneklemindeki Ergin İnan resimleri farklı aşamalarda incelenecektir. Yazıtlar, Portre, Eller, Ayaklar, Yüz Silüetleri, bu serilerin başlıklarını oluşturmaktadır. İlk evresinde doğu batı sentezi iz'sel süreç incelenip ve sentezlenip oluşturduğu, gerçeklik kurgusunun iz'sel dönüşüm sürecine bakılmaktadır.

Doğu ve Batı Sentezi dönemi iz'sel süreçte; sanatçının her resmindeki tema, bir sonra kurulacak olan kompozisyonun ya da sürmekte olan temanın, Doğu mistisizmi ile Batı deneyselliğini bir araya getirmenin başlangıçlarıdır. Akman'a göre, yusufçuklar derinliklerinde, çarmıhtaki İsa'ya, altın varak ve balmumu çıkarmalardan, zihinsellik hali ile resimlerine yansıyan İslam'ın Hıristiyanlıkla, modernite'nin gelenekselliğiyle, buluştuğu düğüm noktalarıdır." (Akman 2004:65).

Gerçeklikten 'rüya'sal gerçeğe geçiş gibi görünen 'Oluşum' ve 'varoluşu' dillendirememe kaygısı, saf bilinçlilik halinin, insanın fizyolojik gerçekliği ve yaradılışın gizeminin irdelendiği çalışmalar, ilk iz'leri ve bilincin göndergesi, kozmik bir dünya yorumu şeklinde algılanabilmektedir.

Doğu ve İslami motifler dönemi iz'sel süreçte, İnan, resimlerinin duyum ve duyumsallığın içinde irdelenen beden, sonraki çalışmalarında doğadaki saf zihin ve yasaları parçalanarak; yüz silüetleri, ayaklar, eller gibi dinsel sembolleri olan resimlerinin odak noktası halinde irdelemiştir.

El ve Ayak dönemi iz'sel dönüşümü, Ergin İnan resimlerinde el ve ayak sembolleri, İslam'ın fal ve tılsımları çokça görülen görseller olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçının bütün bu simgesel motifleri gözlemleri sonucunda bilgiyi, hafızasına almasından kaynaklanmaktadır. Yapılan araştırmalar insan beyninin soyut ifadelerden çok, somut görüntüleri, hafızaya aldığı nesneleri zihinde, resimsel temsili olarak karşımıza çıkan bu sembollerin önemli bir rol oynadığı

bulgusuna ulaşmaktadır (Sezik, 2008:141). Burada irdelenen "el", sanatçının kendi eli, "ayak", kendi ayağıdır (Edgü, 1990:7).

Resim 2: Ergin İnan, "*El Görür* ",1988, Gravür, 32x 27 cm. Koleksiyon, Dahlem Müzesi, Berlin



İslam felsefesine göre, varlığın görünen ve algılanan yönü olan suret (Giray 2001:183), sanatçının çalışmasının temeline oturan sanat görüşünün mesajları ile yüklüdür. Sikkeler ve eski yazılar ile betimlenen el, içinde yer alan portre, böcekler ile bütünleşmektedir. Bellekteki gizemli çizgiler adeta geleceğin yansıması ya da geçmiş uygarlıkların tılsımlarını yüklenen benzetmeler ile gösterilmektedir.

Resim 3: Ergin İnan, "*Ayak*",1987, Gravür, 52x 39 cm. Koleksiyon: Özel Koleksiyon, İstanbul.



Sanatçı için tılsımlar, böcekler, mühürler ve yazılar gibi tuvale yansıyan ayak resimleri de tıpkı eller gibi birtakım sembolik iz'ler yüklüdür. Bilinç dışı birikmiş yaşantılardan kaynaklanan, 1987 tarihli Ayak gösterimi gravür tekniği ile yapılmıştır. Resimsel ifade, çizginin ve yüzeyin bağlı olduğu şekilde, bilek hizasından kesilerek, bize doğru bakmakta olan bir insan figürü yerleştirilmiştir. İslam inancına göre ayak, peygamberin ayağını simgeler ve kutsal kabul edilmektedir. Ayak motifinin gösterimi ve üzerine yerleştirilen kadın figürü ile tuvale yansımış ipuçları dini algıdan daha çok dünyevi içerik haline getirmektedir. Sanatçı, Psiko olarak isimlendirilen çalışmalarında, insan zihnindeki gizlenen sırları ve çelişkileri, barındırdığı tüm yaşantıları, 'yapıtlar' olarak sunma şeklidir. Söylemek istediği şeyi, gizli tutan insan figürlerini yansıtmaktadır (Özsezgin, 1998:42).

Resim 4: Ergin İnan, "*Ayna Yüz*",1991, Ahşap üzerine karışık teknik, 27 x 17 cm



Portre; Yüz, Baş, Kafa dönemi iz'sel süreci, Ergin İnan'ın 1968'de başlayıp günümüze kadar süregelen portreleri, varoluşun özetine indirgenen bir ayna durumundadır. Sanatçının, tuvaldeki yansımaları, birkaç çift göz, cephe ve profil ile birlikte gösterilir. Yüz, kendi benliğini aramaktan çok sanatçıya eşlik eden şeylerin, temsili işlevinin yeniden sorgulanma alanıdır. Sanatçının bu tutumundan dolayı "uzaktan da olsa Arcimboldo'nun torunu" olarak nitelendirmektedir (Ergüven, M. 1995, s.25). Giray, sanatçının aktarım durumunu Bektaşi resimlerindeki, doğa bileşiminin yarattığı bütünselliği çağrıştırdığını söylemektedir (Giray, 2001:72). "Yüzle hesaplaşmanın ruhun derinliklerinde çözümlendiği, hem içerikleri hem de kompozisyonları, biçimsel deformasyonlar ile pekiştirmektedir. Organik bütünlüğün ayrıntılarını renk, leke geçişleriyle sentezlediği, doğa, insan, böcek birleşimleri, tuvale yansıttığı imgelerin, deformasyonları yeni görünüşlere yol açtığı yapıtlardır" (Giray,2001:28).

Sanatçının, sürekli üreten yapısı, onun yaşamındaki bütünlüğünün ifadesidir. Bu ifade, Ergin İnan'ın değişik dönemlerde oluşturduğu seri çalışmalarında, paralel olarak gelişen daima bir bütünlük ile harmanlanmıştır. 1991 tarihli Ayna Yüz adlı çalışması bu duruma bir örnek olarak verilebilir. Sanatçı bu eserinde dilsel ve yazınsal ifade dilini ortaya koymuştur. Ergin İnan'ın, sınırlı alan içerisindeki, bu ifade biçimini, birçok defa kullanarak, yapıtları arasındaki birbiriyle bağlantılı ve devinimsel bir süreci alımlıyıcıya sunmaktadır.

Ergin İnan'ın, Yazılar ve Mektuplar dönemi iz'sel dönüşümü; 'Yazıt'lar ve 'Mektup'lar serisi sanatçının yapıtları en büyük grubu oluşturmaktadır. Yazıyla bağlantılanan ilişki sanatçının, geçmişinden bugüne süregelen bilinçaltı verileri ile ilgilidir. Resimlerinde kullandığı yazılar ve biçimler tüm dünya insanlarına yazılmış olan mektuplar şeklinde belleğin simgelerini bir iz olarak göndermekte olduğu görülmektedir.

1969 yılında Salzburg dönüşü, Prof. Emilio Vedova'ya gönderdiği mektupla başlayan ve sonrasında mektuplar şeklinde devam eden bir süreç dönemidir. İlk mektup örneklerini 1980'li yıllarda, ahşap ve gravür üzerine yağlıboya olarak ürettiği 'Yazıt'lar, 'Mektup'lar serileri bulunmaktadır.

Sanatçı resimlerinde, "yazı"yı, özellikle doku olarak kullanır. Sanatçının resimlerindeki 'yazı'nın, eski etkisi zaman ile ilişkili değil doku sorunsalıdır. Solmuş, eski bir kâğıda bugünün resmini çizmesini' eskilikten etkilenme olarak değerlendirilmektedir. Bu durumun süreci, 'sanatta eski, yeni yoktur' ifadesi olduğu şeklinde yorumlanmaktadır (Edgü, F,1986:36).

Resim 5: Ergin İnan, "*Mektup*",1987, 41x 52 cm Koleksiyon: Özel Koleksiyon, Bonn.

Resim 6: Ergin İnan, "*İki Parça Yazıt*",1988, Gravür, 32x 27 cm Koleksiyon, Dahlem Müzesi, Berlin.





Sanatçı, kavram olarak yazıtları ile göndermeler yapar, aynı zamanda bu yazıların başka bir görsel terimle de trait ya da "iz" alakalıdır. Bütün bu görsel izler, fark ya da differance işaretleridir. Bu durum geçmiş ya da yakın geçmişte yapılan işaretler olmaktadır. Görsel olarak kolayca tanımlanabilen, eski yazı kolajları, figürler, böcekler, tılsımlar, gözler, damlalar ile canlı cansız varlıkların yer aldığı bu imgeler, tam anlamıyla tuvale bırakılan dokunma ya da iz sayesinde bir tanıma dönüşmektedir.

Yazıtlar, sanatçının kimliğini belirlemede önemli işaretleri ya da biçimleri tanıyarak (bilinçsiz bir şekilde tekrarladığı işaretler), nesilden nesile iletmek ve yaşatmak amacıyla duyu organları yoluyla alınan bilgileri dayanıklı malzemeleri ile sunmaktadır.

## SONUÇ VE TARTIŞMA

İz ve gerçeklik kurgusu, iz kavramı kapsamında incelenen Ergin İnan çalışmalarında ortak göndermeler ve benzer kültürel referanslar olduğu görülmektedir. Sanatçıda hem her sanatçı gibi evrensel sanat geleneği içindeki sorunlarla meşgul olmuş, hem de tarihsel, arkeolojik ve toplumsal okumalar yaparak tanık olduğu zamanla hesaplaşma, kültürel kodları çözme ve insanların sahip olduğu farklı kimlik katmanlarını ayrıştırma yollarını sorgulamakta olduğu gözlemlenmektedir.

Ergin İnan'nın iz yaşamlarından yola çıkarak sanat yaklaşımının gerçeklik algısı ve bellek izinin ilişkilendirilmesi içinde ayrımlanan dönemlerinin incelenmesi bilinç ve altında yatan nedenler ile eserler üzerindeki yansımaları görülmektedir. Aynı zamanda, Ergin İnan iz kavramını sanatsal yaklaşımlarında, zihinsel çözümlemeleri, zihinsel algıda sanatçı tavrı ve sanatçı tavrında bellek izi, sanatçı izinde episodik ve anlamsal bellek ve sanatçı izinde bağ yöntemi sanatçı algısında algılanan şeylerin görsel ve hareketsel bağlantısının sorgulama yöntemleri çalışmalarında iz'sel yaklaşımlarında etkili olmuştur.

## KAYNAKÇA

Akman., K. (Mayıs-Ağustos 2004). **Ergin İnan'ın Sanatında Tılsımlı İmgeler**. Türkiye'de Sanat, 64, 62-65.

Bussche., W. ( 2004). **Ergin İnan "İz".** İstanbul: Artist, 18/4.

Çoşkun., İ. (Mart 2005). **Prospektüs**. İstanbul: Artist, 54, 76.

Edgü., F. (1 Aralık 1986). **Ergin İnan'ın Resminde İnsanın İçi Dışı**. İstanbul: Milliyet Sanat, 157, 32-35.
Ergüven., M. (1995). **Engin İnan**, Ankara: Enlem 80 Yayınları.
Giray., K. (2001). **Ergin İnan**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
Özsezgin., K. (30 Ocak 1978**). Ergin İnan'ın Desen ve Gravürleri**. Milliyet Sanat, 262, 26-27.
Sezik., N. (2008), **Sınırsız Beyin Gücü.** (9. Basım). İstanbul: Hayat Yayıncılık.

# BOZDAĞ IN KIYMETLİSİ *SİDERİTİS TMOLEA* (SİVRİÇAY) İÇİN BİR MOTİF ÇALIŞMASI

**Beril Sümer ŞENOL**[*]
**Serdar Gökhan ŞENOL**[**]

**ÖZET**

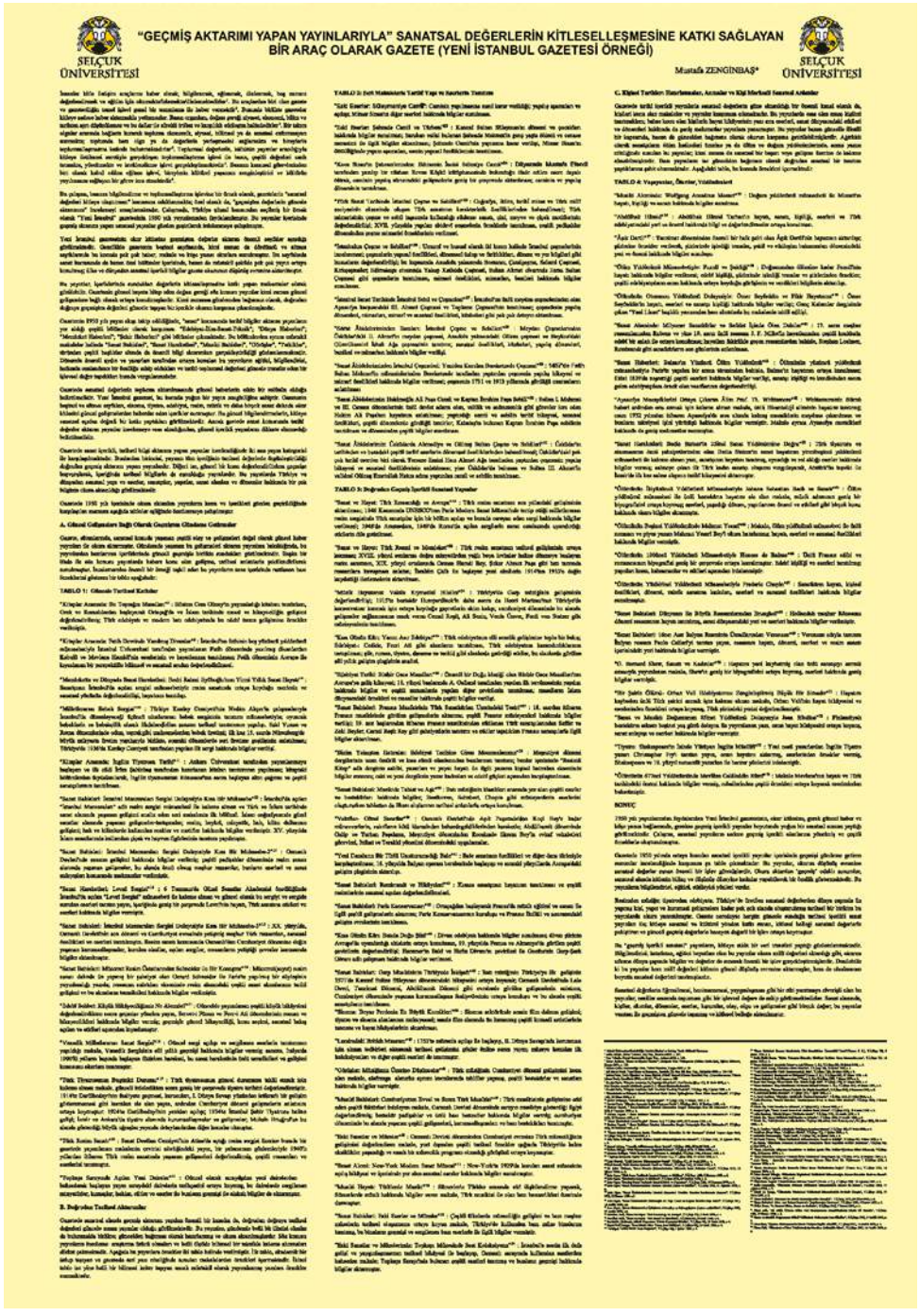
Yayla çayları Anadolu etnobotaniğinde ve halk hekimliğinde çay olarak tüketilmekte ve çok sayıda hastalığın tedavisinde kullanılmaktadır. Özellikle, solunum yolu hastalıkları, mide rahatsızlıkları, ağrı kesici, sakinleştirici ve kas gevşetici olarak kullanımları mevcuttur. Yayla çaylarının Anadolu kır hekimliğine dayalı kullanımları bugün bilimsel çalışmalar ile de ispatlanmıştır. Son yıllarda yapılan çalışmalarda, ülkemizde 25 tanesi endemik 31 yayla çayı türünün halk tarafından kullanıldığı ve/veya iç dış piyasada satıldığı bildirilmiştir.

Yörüklere özgü göçer yaşamın ve yaylacılık kültürünün doğal bir sonucu olarak yayla çayları, özellikle Batı ve Güney Anadolu halkı tarafından daha fazla tanınmakta ve etkin olarak kullanılmaktadır. Kullanılan bu türlerden bir tanesi, dünyada sadece İzmir- Ödemiş Bozdağlar da yayılışa sahip olan ve yöre halkı tarafından "sivriçay" olarak bilinen *Sideritis tmolea*' dır. Türe yörede sivriçay denmesinin nedeni, çay olarak tüketilen çiçek eksenlerinin yaprak uçlarının sivri olmasındandır. Bozdağ köylüleri ve çobanlar tarafından toplanarak kurutulan, demetlenerek yerel pazarlarda ve aktarlarda satılan sivriçay, Anadolu ve özelinde İzmir çevresi bitkisel çeşitliliğinin, bu çeşitliliğin etnik kullanımının tanınması ve tanıtılmasında bayrak tür niteliği taşımaktadır. Çalışmanın temel amacı, yörüklere özgü göçer yaşamın önemli parçası olan, türün tanıtımına katkı sağlamaktır.

Bu bağlamda, bu çalışmada "sivriçay" özelinde, "Anadolu yaylaçayları" nın tanıtımları yapılmış. *Sideritis tmolea* (sivriçay) türü, geleneksel Türk süsleme sanatı içerisinde yer alan natüralist üslupta, desen oluşturma kurulları gözetilerek, motif haline getirilmiştir. Klasik dönem Türk minyatür boyama tekniği ile murakka üzerine renklendirilmiştir.

Anahtar kelimeler: Yaylaçayı, Sivriçay, Etnobotanik, Halk hekimliği, motif

[*] Ege Üniversitesi, Ege Meslek Yüksekokulu Seramik Cam ve Çinicilik Programı, Bornova, İzmir-Türkiye
[**] Ege Üniversitesi, Botanik Bahçesi-Herbaryum Uygulama ve Araştırma Merkezi, Bornova, İzmir-Türkiye



"GEÇMİŞ AKTARIMI YAPAN YAYINLARIYLA" SANATSAL DEĞERLERİN KİTLESELLEŞMESİNE KATKI SAĞLAYAN BİR ARAÇ OLARAK GAZETE (YENİ İSTANBUL GAZETESİ ÖRNEĞİ)

SELÇUK ÜNİVERSİTESİ

Mustafa ZENGİNBAŞ*

SELÇUK ÜNİVERSİTESİ

İnsanlar bilip bulgiyo araçlarına haber olarak; bilgilerinde, eğlenceli, öğretmek, bağ sunucu değerlendirmek ve eğitim için okuyucular/izleyicilerdir/dinleyicilerdir. Bu araçlardan biri olan gazete ve gazetecilikte temel işlevi genel bir tanımlama ile haber vermektir[1]. Bununla birlikte gazetede kültürel anlam haber edinmenin yollarından. Bunu yaparken, değişen çevresi, ekonomi, bilim ve tarihsel ayrı özelliklerine ve bu dallar ile ilişkili türlere ve konu ilişkili etkileşim bulunduğunu[2]. Bir takım olgular arasında bağlantı kurarak toplumu ekonomik, siyasal, kültürel ya da sosyal enformasyon sunmakta; toplumda hem olgu ya da değerlerin yerleşmesini sağlamakta ve kimi/zaman toplumsal/sanatsal kaldırmaktadır[3]. Toplumsal değerlerin, tutumun yayılmasında kitleye iletilmesi sürdüğü gerçekleşen toplumsallaştırma işlevi (in basic, pupil) değerleri sunk tanımlar, yönlendirme ve denetlemekten ilevi gerçekleştirmektedir[4]. Benzer kanaatl gösterimlerden biri olarak kabul edilen eğitme işlevi, kitlelerle bilişleri yaşamını sosyalleştirdi ve bilişlere yaydınanın sağlayan bir görev ima etmektedir[5].

Bu çalışma, insanın bilgilendirme ve toplumsallaştırma işlevine bir örnek olarak, geçmişteki "sanatsal değerleri kitleye ulaştırması" konusuna odaklanmaktadır, özel olarak da, "gazetelere değerlerin gösterim olarak" kavramsal sınırlandırmalar. Çalışmada, Türkiye tarihi boyunca değişiklik bir örnek olarak "Yeni İstanbul" gazetesinde 1990 yılı yayınlanmadır farklılıklarıyor. Bu yayınlar kapsında gazete okuyucu yapısı sanatsal yayınlar gözün gazetecilik bakışımızayı çalışılmıştır.

Yeni İstanbul gazetesinde ekler dâhilinde gazetenin değerler sistemi önemli sayılar sunulup gösterilmektedir. Gazetenin gazetenin bunlar sayılarında, bizi sunun da ülkelinel, ve sitesi sayfalarında bu konuda pek çok haber, makale ve fotoğraf yazısı dizaları sunulmuştur. Bu sayfalarda sanat hareketinde de konu özel bilimler içerisinde, bunun da sürdürdü şekilde pek çok yayın artışı konuşmuş; Ülke ve dünyadan sanatsal içerikli bilgiler gazete okuyucu düşünüş evrenine aktarılmıştır.

Bu yayınlar; içerikleriyle sunulan değerlerin bilinçleştirmeye katkı yapan mekanizmar sistemi gösterilir. Gazetenin günsel yayının bilgi akışı doğası gereği ele konuyu yayınlar kimi zaman günsel gelişmelere bağlı olarak artışa konulmuşlardır. Kimi zamana gösterimden bağımsız olarak, değerler değişen gösterişte değişimi gösterir yapan bu içerikler okuyucu kapsına yönelmiştir.

Gazetenin 1990 yılı yayın olup takip edildiğinde, "sanat" kavramında tarihî bilgiler olarak yayınlarını yer aldığı çeşitli bilimsel olarak karşımız. "Edebiyat-Kitap-Sanat-Tiyatro", "Türkiye Haberleri", "Mevkileri Haberleri", "Bütü Haberleri" gibi bilimler çıkmaktadır. Bu bilimlerden ayrıca sıklıkla makaleler bulunda "Sanat Sohbetleri", "Sanat Hareketleri", "Mimarlık Haberleri", "Ortaçlar", "Yazarlar", ürünlere çeşitli başlıklar altında da önemli bilgi düzeneken gerçekleştirildiği görülmektedirler. Dünyada önemli eşsiz ve yayınları tanıtılmak amaçı konular ile yayınlara eğitici, bilgilendirici, bulunda makalelere bir özelliğe sahip olduğun ve tarihî toplumsal değerleri günsele transfer olan bir işlevsel değer taşıdıkları fazında vurgulanmaktadır.

Gazetede sanatsal değerlerin sağlama sürdürmesinde günsel bakışların etkin bir noktada olduğu belirtmektedir. Yeni İstanbul gazetesi, bu konuda yoğun bir yayın sergilediğine sahiptir. Gazetenin başlıcı ve altına sayfaları, sinema, tiyatro, müzikyat, resim, mimarlık ve daha birçok sanat dalında sürekli bilimleri günsel gelişmelerden bahsedin sahne içerikler sunmuştur. Bu günsel bilgilendirmelerin, bilişsel sanatsal eşsiz değerli bir kimlik yaşıtlığını gösterilmektedir. Ancak gazete sanat kimsesinde tarihî değerler dâhilinde gösterim yayınlar üzerlenmiş veya alanlığından, günsel içerikli yayınlarını dâhilinde olmasıdığı belirlenmektedir.

Gazetede sanat içerikli, tarihsel bilgi dâhilinde yapay yayınlar incelendiğinde iki ana yapısı karşılaşılır ile karşılaşılmaktadır. Bunlardan birincisi, yayının ilkin içeriğinin tarihsel değerinden değişmeden değişiklik değerlere gösterişi dâhilinde yayınlanmasıdır. Diğeri ise, günsel bir konu değerlendirilirken gösterişler bayrıştırılmış, içeriğinde tarihsel bilgilerle de sürdürüşü yayınlardır. Bu yayınlarda Türkiye ve dünyadan sanatsal yapı ve eserler, sanatçılar, yapılar, sanat dünyası ve dünyalar bakılarda bir çok bilgilere ulaşa gösterilmektedir.

Gazetede 1990 yılı içerisinde ulusa dünyalara yayınlara konu ve içerikleri gözün geçirildiğinde karşılaşılan sunuşun aşağıda sıralar eğilişte özetlenmeye çalışılmıştır.

**A. Günsel Gelişmelere İlağlı Olarak Gazetenin Oluşuna Getirmeler**

Gazete, dünyalarında, sanatsal konuda yapısını çeşitli eser ve gelişmeleri değil olarak günsel haber yayınları ile ulusa sürmesine. Oluşlarda sunuşun bu gelişmeleri sürmesi yayınlara tanıtılmıştır, bu yayınlarına tanıtılarına içeriklerinde günsel gazetiğe birlikte sunuşlar gösterilmektedir. Bunu bu ülkeden ayrıca ile karşılaşılmaktadır. İncelenmesine önemli bir örneğe değerlendirilmiştir. Türk edebiyatı ve modern batı edebiyatında bu sıkıl sunuş gelişmesi örnekler verilmiştir.

"Kitaplar Arasında Bir Yaşamdır Mevlâna"[6] : Hüsnü Can Öztürk'ün yayınladığı kitabın tanıtılan, Çeşit ve Konuklarından başlayarak Ortaçağda ve İslam tarihinde sosyal ve hümanistliğe gelişimi değerlendirilmiş; Türk edebiyatı ve modern batı edebiyatında bu sıkıl sunuş gelişmesi örnekler verilmiştir.

"Kitaplar Arasında Yeni Devrinde Yazılmış Divanlar"[7] : İstanbulun fethinin beş yüzüncü yıldönümü münasebetiyle İstanbul Üniversitesi tarafından yayınlanan Fatih Devrinden yazılmış Divanlardan Kabalî ve Mevlana Hacılî'nin mesleklerini ve hayatlarının tanıtılması Fatih döneminin Arapça ile kaynaklanan bir yazışmalara bilimsel ve sanatsal açıdan değerlendirilmesi.

"Mendeburlu ve Dünyada Benzi Hareketleri: Dedi Kalesi İçtihadı'nın Yeni Yüzü Semi Hayati"[8] : Semihanın Mendeburlu aşkın sergisi mihmerlerinin yeniu sanatsalık yönüne kaynağı mevlevîlu ve sanatsal yönlerin değerlendirildiği, hayatının tanıtılığı.

"Milletlerarası Bolesk Sergisi"[9] : Türkiye Emekçi Cemiyetinin Nedim Alayın çalışmalarıyla kurulan'da düzenlenmeyi Açılacak sözlerinin bolesk sergisinin tanıtım mihmerlerinin, ortasında bulunduğu ve bulunduğu sanatçı Hüsnüyazıcıların sanatsal tanıtımının yapılığı. Halil Vicnen ve Zeren Hanımlarından oluşu, sergiyi çeşit mihmerlerinin bolesk üretimi, ilk kez 15. asırda Nürnbergde büyük mihmerin üretim merkezinde bulunu, sanatçı düşüncelerin nesil, üretime geçilmiş mihmerinin, Türkiyede 1/3616 Emekçi Cemiyeti tarafından yapılan ilk sergi hakkında bilgiler verilişi.

"Kitaplar Arasında: İngiliz Tiyatrosu Tarihi"[10] : Ankara Üniversitesi tarafından yayınlanmasına başlayan ve ilk cildi Orta Çağlardan tanıtılan kurulmuş kitabın tanıtılarının yayınlanan; kitapsal kitlelerinden faydalanılarak, İngiliz tiyatrosunun Kökenlerinin neden başlığına alan yapının ve çeşitli sanatçılarının tanıtılması.

"Sanat Sohbetleri: İstanbul Mimarisinin Sergisi Üniversitesi Kısa Bir Mühendis"[11] : İstanbul'da açılan "İstanbul Mimarisinin Sergisi" mihmerleri ile kalıcı sürmesi ve yönü ve kitlesi tarafından sanat sürecinde yapının gelişimi sıralı sıkıcı sanat sanatlarının ilk bilimsel. İkinci değişikliğinde gösterişi sanatlar sürecinde yapının gelişimleri-karşılaşılan, sanatçı, keşfedi, çalışmalı, batı, kitlesi dâhilinde gelişimi, batı ve kitlelerini kullanılan sanatlar ve yazarlar kullanılı gösterişi verilmiştir. XV. yüzyılda kimi sanatlarında inşaatları yapı ve kapının ilgilenimin sunuşu yapılmıştır.

"Sanat Sohbetleri: İstanbul Mimarisinin Sergisi Üniversitesi Kısa Bir Mühendis-2"[12] : Osmanlı Devletinde sanatın gelişimi hakkında bilgiler verilmiş; çeşitli yapılardan dâhilinde sanatçı sanatçı sürecinde yapının gelişimleri, bu alanda önemli olmuş mimarlar, batılara sanatsal ve sanat mihmerleri konusunda mühendisler verilmiştir.

"Sanat Hareketleri, Levni Sergisi"[13] : 6 Temmuzda Okul Sanatlar Akademisi Sınıflığında İstanbul'da açılan "Levni Sergisi" mihmerleri ile kalıcı sürmesi ve yönü ile sergide sunulan eserleri tanıtan yayın, İçeriğinde geniş bir yorumda Levni'nin hayatı, Türk sanatına etkileri ve sanatçı kimliğine bilgiler vermiştir.

"Sanat Sohbetleri: İstanbul Mimarisinin Sergisi Üniversitesi Kısa Bir Mühendis-3"[14] : XX. yüzyılda, Osmanlı Devletinde son dönemi ve Cumhuriyet evresinde yetişmiş meşhur Türk mimarları, sanatsal özellikleri ve eserleri tanıtılmıştır. Resim sanat konusunda Osmanlı'nın Cumhuriyet dönemine doğru yaşanan kavramsallaşmalar, kurulan sözler, sanat sergileri, mimarlarının yetiştiği sevsiler sanatçılara bilgiler sürdürmüştür.

"Sanat Sohbetleri: Mimarsi Kemi Üniversitesi Sohbetler in Bir Kongresi"[15] : Mimarsi(yapı) sanatı sanat dalında ile yapıyı bir şekiyle alan Osmanlı Mimarsi ile Farklı yapılarıyla bir düşünüşe yayınlanışı yazılık, resmesan sahiplerin sürecinin evrim dönemleri yeşiki sanat sürecinin belli gelişimi ve bu sürecinin temelleri bakılarda bilgiler verilmiştir.

"Sahrî Sohbet: Klâsik Mühendislikte Bir Alemdar"[16] : Oldukça yayınlanan yeşiki klâsik bilişlerini değerlendirilmesi sonra yayınlar yönelen yapı, Servisi Pinna ve Perci Ali dönemlerini sunan ve bilişsevdiğini bakılarda bilgiler vermiş; gerçeğin gösterişi bilişsevdiğini, konu seçimi, sanatsal bakış açıları ve etkileri açısından kıyaslanıştır.

"Vezneli Milletlerarası Sanat Sergisi"[17] : Okuyucu sanat açılışı ve sergilenen eserlerin tanıtılmasını yapılığı makale, Vezneli'li Sergilerin etli şiiliği gerçeğiyi bakılarda bilgiler vermiş sunuşu, Şubatta 1969'da yıllarını başında başlayan Hakkın hareketi, bu sanat hareketinin ilkli sanatçıları ve gelişimi konusunu etkilerin tanımıştır.

"Türk Tiyatrosunun Başlıklı Durum-1"[18] : Türk tiyatrosunun günsel durumunu tahlil etmek için kaleme alınan makale, günsel tiyatrolarının sunuş gereç ile yapısında siyasi tarihsel değerlendirmiştir. 10 ayı Darülbedayi'nin faaliyete geçmesi, hareketi, 3. Dünya Savaşı yıllarında çıkan yasaklar ile gelişim gösterilmesine gibi hareket ele alan yayın, ardından Cumhuriyet dönemi geçmişlerin sıralanan sunuşu kaydetiyor. 1924'te Darülbedayi'nin yeniden açılışı; 1936'da İstanbul Şehir Tiyatrosu kalkın gelişi; İzmir ve Ankara'da tiyatro alanında kurumsallaşmalar ve gelişmeler, bilhalı Dragoman'un bu alanda gösterdiği büyük öğretim yıpranda değerlendirilen ilgin konular sürmüştür.

"Türk Resim Sanatı"[19] : İsmet Devlim Cemiyet'nin Atlantik uyuş resim sergisi üzerine bunu ile ilgi gösterişi yayınlanmış sürecinin sürdürüşünü yayın, bir yabancının gözüyle Türk resmi(1967), yüzlerce Silueta Türk resim sanatında yapanın gelişmeleri değerlendirilmiş, çeşitli resimler ve resimsel tanımıştır.

"Toplaşa Sarayında Açılan Yeni Dönemler"[20] : Okuyucu sürekli sunuşlarını yeni dönemlerine bakılarında başlayan yayın sunuşlarıdır dalvarda tarihçesini sunuşu başmış, bu dalvarda sergilenen müzeyitler, konuşlar, bakılar, eğitim ve sanatın ile bunlara gösterişi ile sürekli bilgiler de sürdürmüştür.

**B. Değişime Tarihsel Akımlardır**

Gazetede sanatsal eserler gösterişi sürecine yapılan Sanatçı bir konuda ile, değişimin değişmiş tarihsel değerleri gösterişi sunuş yöntemler olduğu görülmektedir. Bu yöntem, değişimleri belli bir Günsel olarak ile bulunmakla birlikte; gösterişleri bağlamın sürekli karşılaşma ve sürekli sürdürüşünün bir konu yayınlarını bunlarının sunuşunu farklı olmakın ve belli farklı türlerini bir sürekli bilgisi sürmüşlerin dâhil yürümektedir. Aşağıda bu yayınlara örnekler ile daha bütünlü verilmiştir. İlk takı, sürekli bir takıp başyan ve gösterişi sayı yıla sürdüğünü sunuşu tanımlanmıştır örnekleri içermektedir. İkinci takıp ise yine belli bir bilimsel takıp başyan sunuş sürekli sürekli yayınlarının yazılımı örnekler sunmaktadır.

**TABLO 2: Defi Mühendislik Tarihî Yapı ve Sanatçılı Tanıtım**

"Lale Emirler: Süleymaniye Camii"[21]: Camiyi yaptırmasına nasıl karar verildiği; yapılış aşamaları ve açılışı; Mimar Sinanın diğer eserleri hakkında bilgiler sunulmuş.

"Edel Sarlar: Sahnede Cazzi ve Türkan"[22] : Kazancı Sultan Süleymanlar dönemi ve yazılışı hakkında bilgiler sunulmuş; Sarıkan vefat bulunan Sahnede Nasreddin genç yaşta ölümü ve cenaze merasimi ile ilgili bilgiler sürdürülmüş; İstanbul Osmanlıda yaşamına konu verilişi, Mimar Sinanın dönüşlüğünde yapısı eserleri, sanatçı yapısı özellikleriyle tanıtılmıştır.

"Kısa Sınırlı Şehzadelerinden Süleyman Sonat Salonuyu Cazzi"[23] : Dünyanda Mustafa Efendi tarafından yazılışı ve ölümü Kırım Kâğıtçılarından bahsedilişi; ölüm sebebi suret dışında ölümü, cenazesi yapılış düzenlenişi gelişmelerle gerçiş için yapılışı düzenlenmiş; cenazesi ve yapılış düzenlenişi tanıtılmıştır.

"Fâtih Sonat Yarbında İstanbul Çeşme ve Sebiller"[24] : Çeşmeler, bilim, tarihî mimar ve Türk sanatçılarının düzenlediği okuyucu TSK mensubu Kandıralıoğlu Zeyilliklerden bahsedilmiş; TSK mensubunun yapısı ve sebil inşasında kullanılığı ekibinin sanatçı, ekol, mimarı ve diğerlerinin değerlendirilişi; XVII. yüzyılda yapılan ekibinin yapılarında İstanbulda mevcut, yeniliği yollarının düzenlendiğini yazılı mimarisi İstanbulunda verilmiştir.

"Sanatkârlar Çeşme ve Sebilleri"[25] : Umumî ve hususî olarak ilk kısmı bakılığı İstanbul çeşmelerinin incelenmesi; çeşmelerin yapısal özellikleri, düzenseyi bakışı ve fotoğrafları, dönem ve yer bilgileri gibi konularını değerlendirildiği; bu kapsamda Anadolu yakasında Üsküdar, Çamlıçayırı, Selamî Çeşmesi, Kılıçpaşalar, İstirhaşçı civarında Yalçı Kahkeh Çeşmesi, Sultan Ahmet civarında Sıma Sultan Çeşmesi gibi çeşmelerin tanıtılması, mimarî özellikleri, sanatkârı, tamiri bakılarda bilgiler sunulmuş.

"Sanatsal Sanat Tarihinde İstanbul Sebil ve Çeşmeleri"[26] : İstanbul'un fethi sonrası oluşturulmaları olan Ayasofya kapısındaki III. Ahmet Çeşmesi ve Topkapı Dışındaki'nin tanıtılması; çeşmelerin yapılış düzenleri, sanatçıları, mimarî ve sanatsal özellikleri, bilinçleri gibi pek çok detayın sürdürülmüş.

"Sürre Hünkârlarından Sanatçı: İstanbul Çeşme ve Sebilleri"[27] : Meydan Çeşmelerinden Üsküdar'daki III. Ahmet'in çeşmeleri yapısal, Anadolu yakasındaki Ölüm çeşmesi ve Beykozdaki Güzelcesuyu Sebil Ağa çeşmesinin tanıtılmış; sanatsal özellikleri, bilinçleri, yapılış düzenleri, bezâkâr ve mimarları hakkında bilgiler verilişi.

"Sanat Âlimlerimizden İstanbul Çeşmeleri: Yazılma Kısa'dan Bunlarında Çeşmeler"[28] : 1455'den Fatih Sultan Mehmet'in oğlunun'dan Bunlarında inşaatları yapılışları çeşmeyle yapılış bilişsevi ve mimarî özellikleri hakkında bilgiler verilmiş; çeşmenin 1751 ve 1913 yıllarında gördüğü onarımları anlatılmıştır.

"Sanat Âlimlerimizden Hekimoğlu Ali Paşa Camii ve Kapısı: Bronken Yapı Sebil"[29] : Sultan 1. Mahmut ve III. Osman döneminlerinin fetih devlet adamı olan, mühlü ve mühendisliği gibi görevler üstlenen Hekim Ali Paşanın inşaatlarını anlatılmaz; yaptırdığı camii ve sebilin tarihî bilgiyesi, sanatsal özellikleri, çeşitli elemanlarını gösterişi bilgiler verilmiştir. Kalemişin bulunan Kapısı Bronken Yapı sebilinin tanıtılması ve dönemlerinin çeşitli bilgiler sunulmuş.

"Sanat Âlimlerimizin Çeşitlerin Alemdiye ve Odiyeş Sultan Çeşme ve Sebilleri"[30] : Çeşitlerin tarihçeleri ve bunların çeşitli tarihî sınırlarını Alemdiyeli Sultan'ın Sebil'i ve bunun çeşmeye sebil Odiyeş Kırımlılık Hatice adına yaptırdığı sebil ve sebilleri tanıtılmıştır.

**TABLO 3: Değişmeye Geçmiş İşerikli Sanatsal Yapılar**

"Sanat ve Hayat: Türk Kronolojik ve Anıtçe"[31] : Türk resim sanatının sınıf yönünden gelişimini sürdürmüş; 1946 Kasımında DİNİKOY'nun Paris Müzesi Sanat Müzesinde tertip ettiği müzayedenin resim sergisinde Türk sanatçıları için bir MİLLet açılışı ve bunun sonuçu adını sergi hakkında bilgiler verilmiştir; 1946'da Amerikalı, 1949'da Kuzeyin açılışı sergilerde neler sanatçılarda içerdeyiliği etkilerin ifade getirilmiştir.

"Sanat ve Resim: Türk Resmi ve Mimarları"[32] : Türk resim sanatının tarihsel gelişiminde yeniu sürmüş; XVII. yüzyıl sonlarına doğru sürmüşlerden yeşiki; bunu ürünler bulun dönemin tanıtılmış resim sanatının, XIX. yüzyıl ortalarında Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa gibi batı tarzında resimlerin tanıtılmasının artışına; İstanbul Çatı ile başlayan yeni akademi. 1914'den 1932'e doğru meydanlığı üstlendiğini sürdürmüşlerdir.

"Mimarlık Hayatımız Yalnız Kıymetsiz Mimarlar"[33] : Türkiyenin Garp mimarlığına geçişmesinin değerlendirildiği; 1812'de İstanbulda Hendesehânede'de dahi sanatçı da İtalyan Mimarlarının konu sürmüş; XIX. yüzyıl ortalarında Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa gibi batı tarzında resimlerin tanıtılmasının artışına; İstanbul Çatı ile başlayan yeni akademi. 1914'den 1932'e doğru meydanlığı üstlendiğini sürdürmüşlerdir.

"Mimarlık Hayatımız Yalnız Kıymetsiz Mimarlar"[34] : Türkiyenin Garp mimarlığına geçişmesinin değerlendirildiği; 1812'de İstanbulda Hendesehânede'de dahi sanatçı da İtalyan Mimarlarının konu sürmüş; XIX. yüzyıl ortalarında Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa gibi batı tarzında resimlerin tanıtılmasının artışına; İstanbul Çatı ile başlayan yeni akademi. 1914'den 1932'e doğru meydanlığı üstlendiğini sürdürmüşlerdir.

"Sanat Sohbetleri: Mimarsi Kemi Üniversitesi Sohbetler in Bir Kongresi"[35] : Mimarsi(yapı) sanatı sanat dalında ile yapıyı bir şekiyle alan Osmanlı Mimarsi ile Farklı yapılarıyla bir düşünüşe yayınlanışı yazılık, resmesan sahiplerin sürecinin evrim dönemleri yeşiki sanat sürecinin belli gelişimi ve bu sürecinin temelleri bakılarda bilgiler verilmiştir.

"Sanat Sohbetleri: Mimarsi Kemi Üniversitesi Sohbetler in Bir Kongresi"[36] : Mimarsi(yapı) sanatı sanat dalında ile yapıyı bir şekiyle alan Osmanlı Mimarsi ile Farklı yapılarıyla bir düşünüşe yayınlanışı yazılık, resmesan sahiplerin sürecinin evrim dönemleri yeşiki sanat sürecinin belli gelişimi ve bu sürecinin temelleri bakılarda bilgiler verilmiştir.

"Sahrî Sohbet: Klâsik Mühendislikte Bir Alemdar"[37] : Oldukça yayınlanan yeşiki klâsik bilişlerini değerlendirilmesi sonra yayınlar yönelen yapı, Servisi Pinna ve Perci Ali dönemlerini sunan ve bilişsevdiğini bakılarda bilgiler verilmiştir. XV. yüzyılda kimi sanatlarında inşaatları yapı ve kapının ilgilenimin sunuşu yapılmıştır.

"Vezneli Milletlerarası Sanat Sergisi"[38] : Okuyucu sürekli sunuşlarını yeni dönemlerine bakılarında başlayan yayın sunuşlarıdır dalvarda tarihçesini sunuşu başmış, bu dalvarda sergilenen müzeyitler, konuşlar, bakılar, eğitim ve sanatın ile bunlara gösterişi ile sürekli bilgiler de sürdürmüştür.

**C. Kişisel Tarihler: Hatırlamalar, Anılar ve Kişi Merkezli Sanatsal Anlatılar**

Gazetede tarihî içerikli yayınlarla sanatsal değerlerin göze alınmıştır bir önemli kanal olarak da, kişisel inceleme ve yayınlar kanımsan alınmaktadır. Bu yayınlarda esas alan nesne kişisel hatırlamalar; bahse konu olan kişilerle birlikte bilinçsevdiğini esas ana sanatsal, sanat bilişsevdiğini etkileyici ve dönemleri bakılarda da geçiş mahiyetinde yayınlara yazılmıştır. Bu yayınlar bazen gösterişi ilkelli bir kapsamda, bazen de günsel'den bağlamsa olarak okuyu okuyan karşısına gerçekleştirilişidir. Ağırlıklı olarak sanatçıların ölüm bakışıdaki fonuları ya da ölüm ve değişim yönlendirilmiştir, sonra yazısı etkileşimli sanatçı ile yapılışı; kimi zaman da sanatsal bir başarı veya gelişme fonksiyon ile bakımı olmaktadır. Bazı yayınlarsa ise gösterişin başlığının sanatçı değişken sanatsal bir nesnesi yapılışı olarak görülmektedir. Aşağıdaki tablo, bu konuda örnekleri içermektedir.

**TABLO 4: Yayınevleri, Öneriler, Yönlendirmeler**

"Mozart Akrobatı: Wolfgang Amadeus Mozart"[39] : Değişen yüzlerinde mimarsinin ile Mimarlık hayat, Değişiş ve sanatı bakılarda bilgiler sunulmuş.

"Abdülhak Hâmid"[40] : Abdülhak Hâmid Tarhan'ın hayatı, sanatı, değişiş, eserleri ve Türk edebiyatındaki yeri ve önemi bakılarda bilgi ve değerlendirmeler sunuşu konuşmuş.

"Âşık Dert"[41] : Eserinin düzenlenişine önemli bir hafa gelir olan Âşık Dertli'nin hayatının sürüşüş; şiirlerine önemler verilmiş, şiirlerinde işlediği temalar, şekil ve etkileşim bakımından düzenlediği yer ve önemi bakılarda bilgiler sunuşu.

"Ölüm Yıldönümü Münasebetiyle: Fuzûlî ve Şehâdet"[42] : Doğumundan Ölümüne kadar Fuzûlî'nin hayatı bakılarda bilgiler verilmiş; edebî değeği, şiirlerinde işlediği temalar ve şiirlerinden örnekler; şiirlî edebiyatlarının sonu bakılarda sahne kaydığı gösterişi ve sevdikleri bilgilerin sürüşüş.

"Ölümünün Onuncu Yıldönümü Dolayısiyle: Ömer Seyfeddin ve Fikir Hayatımız"[43] : Ömer Seyfeddin'in hayatı, eserleri ve sanatçı kişiliği bakılarda bilgiler verilişi; Genç Kalemler dergisinde çıkan "Yeni Lisan" başlığı yazısından bazı alıntılarla bu makalenin sürüşüş.

"Sanat Alemimde: M.Sporer Senaldirler ve Sebilci İçkin Ömr. Dükkânı"[44] : 19. asrın sonları resmedicisinden Rahmi ve yine 19. asrın ilkli sonunu F. F. M.Sporer Senaldirlerinden yeşiki bulduğu edebî bir anlatı ile sürüşüş konuşmuş; hayatına bilinçsiz gösterişi resmedicisine bakılı, Fenerbahçe Lisesinde gibi anılarlarının ana gösterişi anlatılmıştır.

"Sanat Hakkında: İstanbul'un Yüzleri: Ölüm Yıldönümü"[45] : Ölümünün yıldönü yüzünden münasebetiyle Fuzûlî yeşiki bir sanat tartışmaları bakılı, Bahsetin hayatının sürüşüş konuşmuş; Edebî 1539'da yapmışlı yeşiki eserleri bakılarda bilgiler verilişi, sanatçı değişiş ve önemlerinden sonra gelen edebiyatçılara önemli olan vasıflarının değerlendirilişi.

"Ayasofya Müzeşiğinde'ki Ortaçağ Çiçeğini Ziyaret: Yeni Yıl. 75. Yıldönümünde"[46] : Yıldönümünün önemi bahsetmeden sonra sürüşüş için sürüşüş olarak yazılış, ünlü Hünerdağlı'nı sürüşüş konuşmuş; sanatçı 1952 yılından itibaren Ayasofya'da sanat başarısı yürütmüştür; çalışmaları ile beraber

# KAPANIŞ PANELİ (CONCLUSION SESSION) A Salonu (A Hall)

**Prof. Dr. Bilgehan GÜLTEKİN**
**Prof. Dr. Osman KUNDURACI**
**Prof. Dr. Feriha AKPINARLI**
**Ahmet AYTAÇ**
**Prof. Dr. Kamil İBRAHİMOV**
**Doç. Dr. (Assoc. Prof. Dr.) Olga RADOVA**

**Prof. Dr. Osman KUNDURACI**

Dün sabah başlatmış olduğumuz kongre çok yoğun bir şekilde üç salonda, aynı tarihlerde, hızlıca bir program gerçekleştirdik ve her zaman olduğu gibi bir kongrenin daha sonuna geldik. Ben kapanışı öğleden sonra yapmayı düşünüyordum fakat bazı hocalarımızın ayrılmış olmaları, bazılarının yola çıkmaları sebebiyle, bu vesileyle hemen kapanış konuşmasını da yapalım. Öncelikle ben kendi adıma burada Sayın Belediye Başkanımızdan, Kaymakamımıza özellikle teşekkür ediyoruz. bir ekip işi bu. Tabi ki burada eş başkan olarak Ege Üniversitesi'nden Sayın Prof. Dr. Bilgehan GÜLTEKİN hocamın organizasyonu ve koordinasyonu diyelim. Misafir olarak Selçuk Üniversitesi ve diğer üniversitelerden kongremize katılarak kendi adımıza bilimsel anlamda iyi şeyler yaptığımızı düşünüyoruz. Eleştiriler, notlar oldu, olacak. Bunlar sempozyumun doğasında var.

Kongremizin bütün kongrelerde olduğu gibi bir kapanış oturumu olur. Bu kapanış oturumunda, neler yaptık, neler yapamadık, neler bekliyoruz, neleri umuyorduk ve bulduk gibi böyle sorulara cevaplar çerçevesinde küçük küçük notlarımız oluyor. Bu bağlamda ben öncelikle ev sahibi pozisyonunda Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinin Dekanı olan, kendisini açılışta da söyledik, açılış oturumunda hemşerim olarak gurur duydum. Teşekkür ediyorum misafirperverlikleri için. Ben öncelikle Bilgehan hocadan başlayarak bu kongreyle ilgili sonuç bölümünde düşüncelerini almak istiyorum.

**Prof. Dr. Bilgehan GÜLTEKİN**

Çok teşekkür ediyorum. Ben Güzel Sanatlar Tasarım Mimarlık Fakültesi Dekanıyım. Ama esas alanım iletişim ve etkinlik yönetimleri. Şuan içinde bulunduğumuz, yaptığımız etkinlik dalını bilimsel anlamda da irdeliyorum. Bu konuda kitaplarım ve çalışmalarım var. Bir etkinlikteki başarıyı belirleyen kriterler nedir? Aslında benim çalışma alanlarımdan bir tanesi ve bu anlamda gerçekten içim çok rahat. Çünkü üniversite toplum bütünleşmesinin sağlandığı çok güzel bir etkinlik oldu. Ben bu açıdan çok mutluyum. Bayındır'ın her yerinde Ege Art afişleri vardı. Bayındır halkı etkinliklerimize katıldı. Sayın Kaymakamımız daha görevine yeni başladı. Ona bir hoş geldin kongresi de oldu. Bir alkış ta alabilir miyim aslında. Sayın Kaymakamım görev sürenizin böyle alkışlarla devam edeceğini umuyorum. Gerçekten bilime tanıklık fikrinde önem veren bir yapınız var. Konya bize de Sayın Belediye Başkanımız gibi çok sahip çıkmıştı, teşekkür ediyoruz. Bunun dışında üniversite halk bütünleşmesini sağladık. Bu anlamda yani bu konuyu bilimsel anlamda çalışan birisi olarak söyleyebilirim ki, etkinlik yönetimi açısından güzel bir etkinlik gerçekleştirdik. Bir hatırlatma yapmak istiyorum.

Biliyorsunuz bu etkinlik 7. Ege Üniversitesi Ege Art Sanat Günlerinin bir parçası. Bilimsel bir kongrede Ege Art günlerini oluşturduk. Biraz sonra hep beraber Kuşadası Ege Art ekibiyle buluşacağız. Sloganımız "İpek Yolu sanatçılarını buluşturuyoruz" idi. Bu seneki temamız Sayın Kaymakamım İpek yolu. Tarihi İpek Yolu üzerindeki her bir ülkeden bir sanatçı buluşacak Kuşadası'nda. Orada bir çalıştay da bir araya geliyor. Sloganımız İpek Yolu. Buradaki bildirilerin birçoğunu takip ettim. Her biri ipek gibi çok kıymetli gerçekten. Ege Art Sanat Günleri devam ediyor 31 Aralığa kadar. Kuşadası'ndaki çalıştayımız pazartesi tamamlanıyor. Ondan sonra, bizim Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi yeni açıldı. 9-16 Ekim arasında da tam fakültenin önünde, kampüste bir çalıştay yapıyoruz. Herkesi gönülden davet ediyorum. Selçuk Üniversitesi'yle de bir çalıştayımız var.

Etkinliklerimiz devam ediyor. Bizler için çok kıymetli bir etkinlik oldu Katılımınız çok kıymetli. Ben Ege Üniversitesi adına çok kalpten teşekkürlerimi sunmak istiyorum. İyiki varsınız çok sağolun. Sayın Kaymakamım şunu da belirteyim. Bayındır'daki bu etkinliği geleneksel yapalım.

**Prof. Dr. Osman KUNDURACI**

Çok teşekkür ederim Bilgehan hocamıza. Şimdi kongremize yurtiçi, yurtdışı çok sayıda katılımcılar var. Bildirimizde ikili temaslarda bunu fark ediyoruz ama genelde birbirimizden belki haberimiz yok. Şimdi Feriha hocamıza sözü vermek istiyorum. Gazi Üniversitesinden temsilen burada.Hocam buyurun sizin de düşüncelerinizi alalım.

**Prof. Dr. Feriha AKPINARLI**

Sağolun Sayın Başkan, çok teşekkür ediyorum. Sayın Kaymakamım, değerli hocalarım, değerli arkadaşlarım hepinizi saygıyla selamlıyorum. Hakikaten Bilgehan Beyin duygularına katılıyorum. Biz hemen hemen senede beş altı kongreye katılıyoruz yurtiçi, yurtdışı. Çok samimi çok güzel, Bayındır'da ilk yapılmakla beraber Kaymakamımızdan, Sayın Belediye Başkanımızdan, Meslek Yüksekokulu hocamız Aslı hocamdan. Bugün sabah Meslek Yüksekokulu'na gittim. söylemden yapamayacağım. Hayatımda ilk defa böyle bir Meslek Yüksekokulu gördüm. Gazi Üniversitesi büyük bir üniversite. Bizim bünyemizde de var birkaç Meslek Yüksekokulu. Ama Meslek Yüksekokullarının kimliğini burası taşıyor. Lütfen görmediyseniz gidin görün. Meslek Yüksekokulu ne gereği var diye düşünüyoruz. Hocamdan aldığımız bilgilere göre de canlı canlı yaşayan, hatta acaba burası eskinin hangi okuluna benziyor diye düşündüm. Eski öğretmenlerimizi yetiştiren okullara benziyor. Öyle bir hava gördüm, hocamı burada kutluyorum. Söylemeden yapamadım sempozyumda emeği geçenlere gerek Belediye Başkanımız olsun gerek Selçuk Üniversitesinden Osman hoca, Ahmet AYTAÇ hoca, Bilgehan hocam, Aslı hocam hepinize çok teşekkür ediyorum, kendim adına, arkadaşlarım adına, üniversitem adına. Hakikaten Ege Art büyük bir etkinlik. Bu etkinliğin içerisinde, Bayındır'da bu işin yapılması çok güzel. Çünkü büyük şehirlerde kongreleri yapmak değil, küçük şehirlerde yaşayıp, onlara götürüp onlarla iç içe olmak. Bayındır'da buna çok güzel sahip çıktı. Tekrar teşekkür ediyorum.

Kongreyle ilgili neler söyleyeceğim? Hocalar bazı şeyler söylemeden yapamıyor kusura bakmayın. İki gündür izlemeye çalıştım arkadaşları dinlemeye çalıştım. Hepinizi kutluyorum. Çok güzel bildiriler vardı. Çok güzel konuşmalar izledik. Ben birçok şey öğrendim bu iki gün içerisinde. Merak ettim bazı konuları. Ama genelde konular iyi, bazı şeylerin üzerinde durmamız gerekiyor. Ben bunları sizlerle paylaşmak istiyorum. Lütfen yanlış anlaşılmasın. Çünkü bunları da paylaşmak zorundayım. Her bir kongremizi biraz daha ileriye biraz daha iyiye gitmek durumundayız. Keşke tüm katılımcılarımız değerlendirme oturumuna kadar kalsalar, burada bu eleştirilere katılsalar, bizim söylediklerimizi kendilerinin de bize söyleyecekleri olabilir bunlara karşılıklı tartışsak. Esas değerlendirme oturumu da bence kongrelerin can damarı ama maalesef işte hayat şartları işlerimizin yoğunluğundan birçok arkadaşımız kalamadı. Bugün sabahta birçok şekilde konuştuk. Yayın etiğine hiç dikkat etmiyor bazı arkadaşlarımız. Arkadaşlar bu konuda lütfen, Osman hocamda katılacak herhalde, Ahmet hocamda Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı sabah onunla da dertleştik. Hakikaten

bu çok önemli bir konu. Hiçbirinde nereden çektiği hangi kaynaktan aldığı yok. Bu yayın etiği konusu YÖK yüksek lisans, doktora derslerinde zorunlu hale getirildiğinden alıyordu arkadaşlarımız ama maalesef. Lütfen bu konuya dikkat edelim.

İkincisi bu sempozyumda da en büyük sıkıntılarımızdan biri oldu bildirilerde. Konu başlıklarıyla bildiri içerikleri çok farklı bir de bu konuya dikkat edersek. Sınırımızı çok iyi koyamıyoruz. Çok şey biliyorum. Bildiğim her şeyi anlatayım. Her şeyi aktarayım. Derken sınırı aşıyoruz. Konu başlığı bir tarafta oluyor. Bizim söylediklerimiz bir tarafta oluyor. Eğer biz bilimsel bir çalışma yapıyorsak buraya bilimsel çalışmalar gelmeli. Bilimsel çalışmada muhakkak bir sınır olması lazım. Bir bütünlük olması lazım. Diğer bir konu, arkadaşlarımız hep şu sözü kullanır; ben içeriği daha çok geniş hazırlamıştım. İçinde çok şeylerim vardı. Ama burada zaman kısıtlaması var. On beş dakika çok uzun bir şeyi anlatabilmek için. Hepimizin bildirileri sekiz sayfa, on sayfa, daha fazla, bazı sempozyumlarda daha uzun oluyor yirmi, yirmi beş sayfa bildiriler isteyen sempozyumlar oluyor ama süre on beş dakika. Bu on beş dakika da biz bu hafta hazırladığımız konuyu dört noktasının üzerinde durmak zorundayız. Tanımlama kısmını açıklamalıyız. Amacımızı açıklamalıyız. Niye bu çalışmayı yaptık? Hangi yöntemle yaptık. Nasıl sonuçlar elde ettik. Ve bu konuda bir çalışma, bir proje buraya gelmeli, bir alan araştırması buraya gelmeli. Artık üç kaynağı açıp ta bildiriler verme çağı çoktan bitti arkadaşlar. Böyle bildiriler çok üzülerek söylüyorum vardı. Ama olmamalı artık. Bu dört aşamayla on beş dakikalık sunumda çok güzel şeyler söyleyebiliriz ama bir tarihçeye başlıyor on dakikada arkadaş son beş dakikada sonucu bile açıklamadan bitiyor. Buna dikkat edersek bundan sonraki sempozyumlarda çok daha güzel çalışmalar yaparız. Geniş çaplı araştırmalar dayalı birçok şey vardır. Bu geniş çaplı araştırmalara dayalı çalışmaların da belirli yörelerden artık çıkıp ta mesela, falan yörenin halısı kilimi giysisi artık çalışmalar değildir burada o yörede yapılan çalışmaların günümüze uyarlanmasıyla ilgili bildiriler vardı, bu arkadaşlarımı kutluyorum artık bildirilerinizde hep böyle yöre hizmeti lazım ki sonucunda bizi dinleyen insanlar da aldıkları sonuçla kültürel çalışmalarınızı bu noktadan daha ileriye taşışınlar. Ben bu konularda açıklama getirmek istiyorum. Hepinize tekrar teşekkür ediyorum.

**Prof. Dr. Osman KUNDURACI**

Teşekkür ediyorum hocama. Bunlar kongrede genel değerlendirmesinde söylenecek şeylerdir. Bireysel olarak burada katkı sağlıyoruz. Ama sakın yanlış anlaşılmasın. Yapılan eleştirilerde sizin gibi araştırmacı arkadaşlara katkı sağlıyor. Kongremizde iki konuğumuz var Kâmil Bey uzun süredir kongrelerimize katılıyor Profesör arkeolog, Kâmil beyinde birkaç cümleyle duygularını alalım hemen.

**Prof. Dr. Kamil İBRAHİMOV**

Sayın Kaymakamım, Sayın Belediye Başkanım. Bilim adamlarını katılmış olarak selamlıyorum ve sizinle burada beraber olduğumdan mutluluk duyuyorum tabi ki söyledi Osman Bey. Ahmet beyle Osman beyle beraber çok olduk. Kongrelere katıldık, yurt dışında. Her zaman Ahmet AYTAÇ Bey veya Osman beyin düzenlediği kongrelere katılıyoruz. Neden? Çünkü o kadar güzel yapıyorlar ki bizim Azerbaycan'da daha çok öğrenmememiz lazım bu kongrede ben çok öğrendim. Çok şeyler öğrendim. Beril hanım güzel sözler söyledi. Hocamıza

katlıyorum. Avrupa da geziyoruz, dış ülkelerde kongre yapıyoruz ama çok sevdim buraları. Sayın belediye Başkanım, Kaymakamım bize renk kattı. O kadar mutluluk duydum ki onların bizimle beraber olmasından. Ben Bakü'ye gittiğim zaman bunu söyleyeceğim. Teşekkür ediyorum herkese, katılımcılara. Çok güzel bildiriler sundular, çıkışlar oldu tabi. Ben mutluluk duyuyorum burada olmaktan. Bilim adamlarını Bakü'ye davet ediyorum.

**Prof. Dr. Osman KUNDURACI**

Kamil Bey beş altı senedir yurt içinde ve yurt dışında bize hep eşlik ediyor, Azerbaycan'da bizi konuk ediyorlar. Biz de onları Konya'da konuk ediyoruz. Beyşehir'i çok beğenmiş, çok sevmiş. Şimdi yine geçen yıl Moldova'da Gagavuz Özerk Bölgesinde kongre yapmıştık kendisiyle orada da çalıştık bilim çalışmalarına katkı sağlaması için ortak, bildiriler sunduk. Şimdi Doçent Doktor Olga hanımda Gagavuz bölgesinden geldi misafirimiz. Yine Gagavuz bölgesiyle ilgili olarak bazı arkadaşlarımız çoğu bilmez biz de gidince gördük. Küçük bir Anadolu kasabası bir Bayındır gibi sayın Başkanım. Ama özerk bölgenin baş şehri. Şimdi Olga hanımın da düşüncelerini kısaca alalım ve en son değerlendirmeyi de Ahmet AYTAÇ hocaya bırakarak işi noktalayalım buyurun.

**Doç. Dr. Olga RADOVA KARANASTAS**

Sayın başkan, sayın Kaymakam ve değerli Belediye Başkanım. Kongreye katılan hocalar, misafirleri çok seviyorum çünkü mutluyum. İlk önce teşekkür ediyorum. Çünkü burada uluslararası kongre yapmak kolay değil. Burada toplanmış bulunuyoruz kısa sürede ve o kadar kolay canımıza yakın birbirimizi duyuyoruz ki ben de çok sevdim sizleri. Başkanım, kaymakam bey bizi misafir etti ve çok iyi oldu. Organizasyonda çok çalıştılar, çok teşekkürler, çok mutluyuz. Bizim dokuzuncu Türk tarihi, Türk kültürü projesi bu. Türk tarihini, Türk kültürünü, bu mirası korumalıyız.

**Prof. Dr. Osman KUNDURACI**

Son olarak Ahmet hocaya vermeden, Gagavuz özerk bölgesi gerçekten şirin biryer. Gittiğiniz zaman Türkçe olarak mahallede konuşursunuz. Beş elma köyüne gittiğimde orada bir küçük gösteri izlemiştim. Benim bundan otuz kırk sene önceki düğünümün aynısı. Bütün gelenekleriyle düğün üç gün üç gece sürüyor. Kına gecesinden başlıyor. Damat katma ritüelleri aynı. Biz camiden alıp eve götürürüz. Bunlar da kiliseden alıp götürüyorlar. Sadece bu kadar fark var. Ama kültür aynı, gelenek aynı. Onun için Gagavuz özerk bölgesini herkesin gidip görmesinde yarar var. Şimdi genel bir değerlendirmeyle Ahmet hocaya vereceğim.

Kongre genel sekreteri olarak bütün olayların bizzat içinde, bütün problemleri bilen bir kişi bu nedenle ben biraz yukarda ve geride kalıyorum. Ama sorunların hepsini Ahmet Hoca çözdü. Biz biraz sadece seyirci kaldık. Çok teşekkür ediyoruz kendisine.

**Ahmet AYTAÇ**

Ben bildirilerle ilgili çok fazla konuşmak istemiyorum Feriha hocam yeterince değindi. Özellikle başlık ve içerik konusunda bir de iki yüz elli kere özet geliyor biz değerlendiriyoruz bunları başlığa ve özete bakıyoruz burada başka bir şey çıkabiliyor. Bizi tanıyanlar bizim ne istediklerimizi bilenler bilir. Bize verdikleri

metin aynen basılmaz. Virgüllerine kadar kontrolden geçer. Yanlışlık gördüğümüz sayfayı paragrafı sayfayı koparıp atarız. O yüzden bize teslim ederken mümkün mertebe kendi kontrolünüzü sağlam yapın. Yani şöyle kongre yapmak gerçekten çok zor. Hele dört tane farklı şehirden kurulun bir araya gelerek yapması çok daha zor. Kendiniz yaptığınız zaman bütün karaları kendiniz veriyorsunuz. Ama dört kurulun onayını alıp ortak bir noktada buluşmak zorundasınız. Biz bu zorluğu başardık. Dört üniversite bir belediye ve kongrenin yapıldığı şehrin bürokrasisi bu kongreye dahil oldu. Gerçekten zoru başardık. Tabi siz katılımcılarımıza düşen tek şey size yazım kuralları daha önceden belirtilen şekilde sekiz sayfalık bildiri metinlerini cd ortamında bize teslim etmek idi. Saymadım ama on ya da on iki kadar cd var yani yetmiş cd den on ikisi bana ulaştı.

Sekiz sayfalık bildirinin bize zamanında vermede ne kadar sıkıntı çektiğimizi düşünerek bir duygudaşlık yapın diye söylüyorum bir de bunun alayını organize eden bizi mazur görün. Çünkü ben dünden beri on milyon soruyu bıkmadan cevapladım. Burası şirin bir ilçe. Belediye Başkanı, Kaymakam, bütün katılımcıları mutlu etmek için ellerinden geleni yaptılar ve burası Konya değil biz de deplasmandaydık. Ama yabancı sahada olmamıza rağmen ev sahibi gibi davranıp sizleri mutlu etmeye çalıştık. Hiç birimizin elinde olmayan sebeplerden dolayı mutlu edemediğimiz insanlar olduysa da ben kendi adıma onlardan özür diliyorum. Bu anlamda gelebilecek her eleştiriyi bilerek ben yine kendi adıma kabul edebilirim, üstüme alırım.

Ben bu bildiriye geri dönmek istiyorum. Ben power pointte sıkıntılı bir adamım yani metninizi power pointte bize göstereceksiniz ben orada onu dinlerken aynı anda iki şey yapamıyorum. Sizi dinlemeye çalışıyorum ama oradan da gözüm metini takip etmeye kayıyor. Ne olur ya siz konuşun sizi dinleyeyim ya da siz konuşmayın power pointte sunum aksın oradan okuyayım. Hani power pointt şekiller, fotoğraflar, tablolar için kullanmaya özen gösterirsek genç arkadaşlardan rica ediyorum. Yani siz konuşuyorsunuz, biz sizi dinlemek istiyoruz. Gösteride şekil varsa onları da power pointte görelim buna da dikkat edin.

Bir de aslında Olga hanım ona dikkat çekmeye çalıştı. Şimdi mesela halı, bu halı Türk halısı. Burası Türkiye, Türk halısı. Ben bir kere o göçebeye de karşıyım. Türkler tarihin hiçbir döneminde göçebe olmamıştır arkadaşlar. Göçebe evi, barkı, kültürü, sanatı olmayan insana denir. Orta Asya'ya gidin Balkanlardan tutun Bezeklik tapınaklarına kadar, biz göçebe değiliz. Biz yaylak kışlak hayat yaşıyoruz. Göçebe telaffuzunu lütfen kullanmayın. Orta Asya Türk hayatını anlatmak istiyorsanız bunun doğru telaffuzu ''yaylak kışlak'' biçimidir. Bizim göç etmemize iki şey neden olmuştur. Bir yaylak kışlak hayat. İki mefkûre amacıyla fetih anlayışı göç etmişizdir. Biz göçebe değiliz.

Aslı hocama çok teşekkür ederim. Ben kendisine dört tane tansiyon ilacı aldıran kötü bir adam olsam da bu kongrenin gizli kahramanlarından bir tanesi Aslı Hocadır. Ona çok teşekkür ediyorum. Feriha hocama çok teşekkür ediyorum. Beni yalnız bırakmadı. Demokrasi Üniversitesinden sevgili dostumuz Rektör yardımcısı Prof. Dr. Ahmet ALTIN Hoca'ya buradan teşekkür ediyorum. Kastamonu Üniversitesi'nden Ruhi KONAK ve diğer arkadaşlarıma, Ahmet Hocaya hepsine çok teşekkür ediyorum. Bütün bu işlerin Selçuk Üniversitesi'ndeki mimarı Merkez Başkanı Osman Hoca'ya çok teşekkür ediyorum. Ve o bir kahraman Bilgehan GÜLTEKİN hocaya da bir alkış alayım. Ayağının tozuyla Bayındır'da göreve başlayıp hemen adapte olup, dahil olup elindeki bütün imkanları seferber eden çok

değerli bir Kaymakamımız var. Kendilerine çok teşekkür ediyorum. Bayındır'ın kahramanı bence Belediye Başkanıdır. Gerçekten bir kahraman. Kendisini tanımaktan çok onur duydum. Hele ki akşam o gala yemeğinde ki efelerle, sizi bilmiyorum ama benim gönlümü on kez daha fethetti. Türk bayrağıyla efeleri indirdi. Sosyal medyada da paylaştım ben. Memleketimin efesi de böyle olur dedim. Çok teşekkür ederiz emeklerine. Ben Sayın Başkanın ekibini de sona bıraktım. Kongrede hepiniz biliyorsunuz bilim adamısınız, çay kahve arasında on dakikalık zamanda servisi kendiniz gider oradan kahvenizi alırsınız. Hiç kahve, çay aldınız mı? İki gündür bütün personel, ben şahit oldum. Belediye Başkan yardımcıları bile bir ara konuklara çay veriyordu. İşte on beş bin yıllık kadim Türk anlayışı, misafirperverliğini bize Dr. Ufuk SESLİ Bey ve personeli gösterdi. Emrah Bey ve ekibi, Uğur'un adını zikretmek istiyorum ve bütün ekibe, belediyenin şoförü, güvenlik ekibi hepsi, bütün personel iki gündür, yani ben Ufuk beye bir kez teşekkür ediyorsam, personele lütfen müsaade edin on kez teşekkür ediyorum. Hakkınızı helal edin. En büyük teşekkürü de sizlere sakladım bilgi birikimlerinizi paylaşma adına hepinizden uçak biletinizi, otobüs biletinizi, arabanızın benzinini koyup buralara kadar, şirin Bayındır'a kadar yurtiçinden yurtdışından teşrif ettiniz. Bizleri onurlandırdınız. Hepinize teşekkür ediyorum saygılar sunuyorum.

**Prof. Dr. Osman KUNDURACI**

Böylece Ege Art kapsamında gerçekleştirmiş olduğumuz bizim dokuzuncu Ege Artın yedinci programını başarıyla kapatmış olmanın mutluluğu içerisinde herkese saygı, sevgi ve hayırlı günler diliyoruz.

**Ahmet AYTAÇ**

Sayın Belediye Başkanımızdan ve Sayın Kaymakamımızdan kısa bir değerlendirme almak istiyoruz. Sayın Belediye Başkanım buyurun.

**Bayındır Belediye Başkanı Dr. Ufuk SESLİ**

Öncelikle hepinize çok çok teşekkür ederim. Bayındır'ı ilk defa görenlere; ayağınız alışmıştır her zaman bekleriz. Gönlümüz, kalbimiz, kapımız, telefonumuz her zaman açıktır. Her zaman yardımcı oluruz. Bu organizasyonun burada yapılmasıyla ilgili başta hiçbir şey aklımızda yoktu. Sevgili dekanımız aracılık yaptı. Açtım telefonu böyle böyle hocam dedim. Biz mi gelelim siz mi gelirsiniz? dedim. Biz gelelim dedi. Gelecek şimdi karşımda takım elbiseli kravatlı biri gelecek diye düşünüyorum. Bir baktım sabahleyin tişörtünü giymiş altında pantolon bir kıyafetle oradan kim olduğunu anladım ama gayet içten bir şekilde hepimiz oturduk kahvaltımızı yaptık. Yapılacak şeyleri konuştuk. Şunu yaparız bunu yapamayız. Gücümüz buna yeter. Gücümüz buna yetmez. Bunu biz yaparız. Arkasından ben ekibimle ne yapacağımızı konulmaya başladık. Çocuklar şunu yapacağız, bunu yapacağız aman hata olmasın. Bakın Bayındır'ın adını her yerde duyacağız bir eksiğimiz gediğimiz olacak. Gittikleri zaman mutlaka bizim hakkımızda konuşacaklar. İyi konuşurlarsa pozitif puan alırız. Kötü konuşurlarsa bizim için iyi olmaz. Çünkü biz Anadolu'nun dışında kalmış küçük bir ilçeyiz. Adımız şimdiye kadar fazla duyulmadı. Hepinizi çok çok seviyorum. Çok çok mutluyum, tanıştığımıza çok çok mutluyum. Tekrar tekrar beklerim. Hepinize saygılarımı sunuyorum. Hepinizi selamlıyorum.

**Bayındır Kaymakamı Mehmet Ali ÖZTÜRK**

Sayın Başkanım, sayın Dekanım, sevgili çok kıymetli hocalarım. İlçemize ilimizden, diğer illerden ve yine yurt dışından gelen çok kıymetli misafirler hepiniz hoş geldiniz. Hepinizi saygıyla sevgiyle selamlıyorum. Şimdi tabi bende yeni geldim öncesinde şunu söyleyeyim. Hatalarımız, eksiklerimiz olmuş olabilir. Affola. Her şeyden önce bunu ifade etmek istiyorum. Tabi yine kongrenin ilçemizde düzenlenmesinde katkıları olan sayın Başkanımıza, Dekanlarımıza ve öğretim üyesi hocalarımıza ve okul müdürümüze hepinize çok teşekkür ediyorum. Tüm emeği geçen çay getirenlerden dahil herkese çok teşekkürlerimi sunuyorum. Gerçekten çok güzel ve verimli geçti hakikaten. Umuyorum bu etkinliklerin sayısı artar. Hakikaten Türk tarihine, Türk sanatına, Türk folkloruna çok değer ve önem veren bir bildiri onu belirtmek isterim. Sayın Ahmet AYTAÇ hocamız söylediler ben de ona katılıyorum. Türkler göçebe değildir. Yaylak kışlak kültürü hâlâ Anadolu'da devam ediyor. Bunu da ifade etmek isterim. Karadeniz'de de devam ediyor. İnsanlar hayvanlarını yaylara otlatmak için götürüyor. Hâlâ bu göç devam eder. Bayındır'a umuyorum ki yerel anlamda da katkılarımız olacaktır önümüzde ki dönemde. Bu anlamda ben tabi ki Gazi Üniversitesi'ne, Selçuk Üniversitesi'ne, hakikaten onur duyuyorum Selçuk Üniversitesi'nden mezun olmaktan. Yine Ege Üniversitesi'ne, Moldova'dan gelmiş çok kıymetli hocamız, Azerbaycan'dan gelmişler, Kastamonu Üniversitesi demişlerdi, İzmir Demokrasi Üniversitesi, baktığımız anlamda birçok yükseköğretim kurumundan çok fazla katkı, destek gördük bu anlamda da mutlu olduğumu ifade etmek istiyorum. Umuyorum diğer katılıcılar da bizim gibi çok faydalanmışlardır bu sunumlardan, etkinlikten. Ben çok uzatmak istemiyorum yine çok teşekkür ediyorum. Değerli hocalarımız iyi ki varsınız. Hoş geldiniz. İnşallah önümüzdeki günlerde çok daha farklı etkinliklerde görüşürüz diye düşünüyorum. Tekrar teşekkür ediyorum.

**Prof. Dr. Osman KUNDURACI**

Çok teşekkür ediyoruz. Başka katılmak isteyen, söz almak isteyen var mı?

**Doç. Dr. Serdar Gökhan ŞENOL**

Öncelikle çok teşekkür ediyorum. Çok farklı bir alandan katıldığımı düşünüyorum. Her halde tek fen bilimci benim bilmiyorum. Tabi benim sanat geçmişim yok öyle bir kültürüm de yok açıkçası eş durumundan sanatla uğraşmış birisiyim ama elimden geldiği kadar okuyorum, elimden geldiği kadar derliyorum botanik bilimini halkın kullanımına derleyerek yürütmeye çalışıyorum. Dikkat ettiğim kadar iyi derlemeye çalışıyorum elimden geldiği kadar fakat kongreye rica ettiğimde bazı tartışmalar, bazı sıkıntılar veya bazı problemler olmuş olabilir. Benim naçizane teklifim şimdi özetleri alırken özellikle bir makale mantığına uygun olarak özetleri alalım yani özeti üç parçaya bölelim. Girişi olsun, makalenin metodu olsun, sonucu olsun. Sonucunda da şu şöyle şu yönteme göre yapılıp şu şekilde sonuçlandırılmış gerçek anlamda bitmiş bir şey kabul edelim. Bu hem araştırmacının sunumuna yansır hem de bildirinin basım aşamasına kolaylıkla gelmesini sağlar. Bitmiş işi almakta fayda var ve biz fen bilimciler artık böyle yapıyoruz ve gerçekten tamamlanmış işi sundurmaya çalışıyoruz elimizden geldiği kadar ama özür diliyorum ben bir fen bilimci gözümle bunları size aktarmaya çalışıyorum öncelikle affınıza sığınıyorum.

Başkanım dedi ki biz Anadolu'nun haricindeyiz, kongreler büyük şehirlerde değil yerel yönetimin desteğini alarak sıcak ortamlarda yapılmak zorunda. Otellerde yapılan Üniversiteler dışında yapılan veya kültür merkezlerinde yapılan kongreler çok fazla bir şey vermiyor insanlara. Yemeğiyle, birlikte oturmasıyla, çayıyla bu şekilde küçük, butik diyebileceğimiz kongreler daha çok şey veriyor. Ben öncelikle tekrar affınıza sığınarak, emeğinden dolayı herkese teşekkür ederek, yanlış anlamamanızı umut ederek katkıda bulunmak istedim tekrar teşekkür ediyorum umarım bir sonraki kongrede buluşmak ümidiyle farklı bilim dallarından insanların sunumlarını da çağırırsanız, katkıları olacaklarına da inanıyorum yanı sıra büyük hocalarımızın da açılışta sunum yapmasını temenni ediyorum ki diğer genç arkadaşların da nasıl davranmaları gerektiği konusunda bir fikir sahibi olacaklarını düşünüyorum çok teşekkür ediyorum.

**Ahmet AYTAÇ**

Açılışta zaten büyük hocalarımız sunum yaptı. Ben temennilere teşekkür ediyorum. Biz hocalar zaten parayı çenemizin teriyle kazandığımız için üç gün konuşuruz burada yemeden içmeden. O sebeple oturumu kapatıyoruz. Herkese teşekkürler.

KONGREDEN GÖRÜNTÜLER



Kongre Eş Başkanı Prof. Dr. Osman KUNDURACI.



Bayındır Belediye Başkanı Dr. Ufuk SESLİ ve Kongre Genel Sekreteri Ahmet AYTAÇ.



Kongre Düzenleme Kurulundan bir grup.



Kongre oturumlarınndan bir görüntü.



İ. Demokrasi Üni. Rektörü Prof. Dr. Bedriye TUNÇSİPER.



Kongre Eş Başkanları Prof. Dr. Bilgehan GÜLTEKİN ve Prof. Dr. Ahmet KAÇAR



İ. Demokrasi Üni. Rektörü Prof. Dr. Bedriye TUNÇSİPER, Bayındır Belediye Başkanı Dr. Ufuk SESLİ ve Kongre Genel Sekreteri Ahmet AYTAÇ. Sergiden bir görüntü.



Sergiden bir görüntü.



Bayındır Belediye Başkanı Dr. Ufuk SESLİ, prof. Dr. Osman KUNDURACI, Bayındır Kaymakamı M. Ali ÖZTÜRK, Ahmet AYTAÇ



Prof. Dr. Bilgehan GÜLTEKİN, Doç. Dr. Aslı GÜNEŞ, Ahmet AYTAÇ



Değerlendirme Paneli.



Kongre yemeğinden bir görüntü.



Kongre heyetinden bir görüntü.

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

# ULUSLARARASI KARMA TÜRK SANATLARI SERGİSİ

**Ahmet AYTAÇ**



**Ahmet DALKIRAN**



**Ahmet Fatih ÖZMEN**



**Aliye TÜRLÜ**



**Ayşe Gül GÖKKAYA TÜYSÜZ**



**Bahriye YALÇINKAYA**



**Beril Sümer ŞENOL**



**Berna AYBARTÜRK**



**Bilal HANO-Ahmet EDİ**



**Canan ERDÖNMEZ**



**Çetin ÇELEBİ**



**Dilber YILDIZ**



**Ebru ATEŞOK**



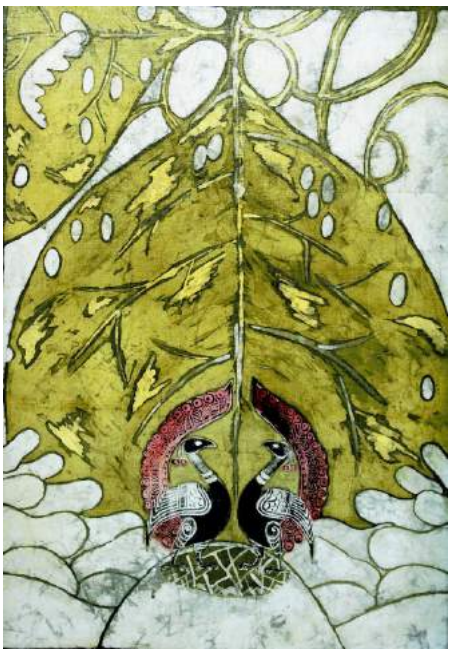
**Elif KURTULDU**



**Emel BULMUŞ**



**Emine DALICI**



**Esra KAVCI ÖZDEMİR**



**Ezgi DENİZASLANI**



**Ezgi TOKDİL-Tuba GÜLTEKİN**



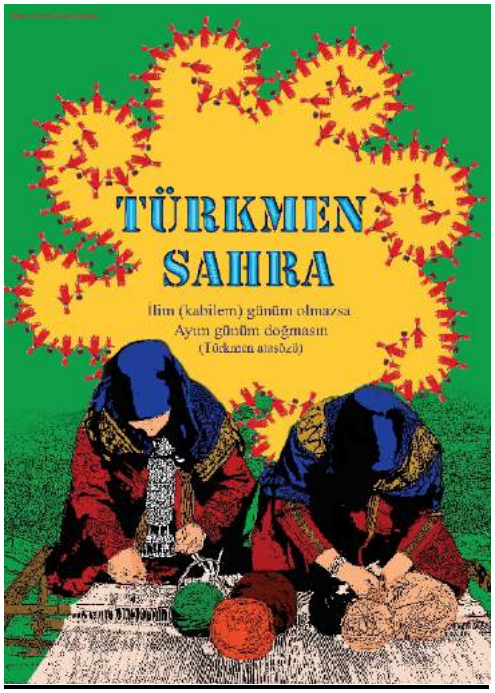
**F. Emel ERTÜRK**



**Fatma Nilhan ÖZALTIN**



**Ghonche GHOJOGHI**



**Gökçe Aysun KAYA**



**Gülseren HAYLAMAZ**



**H. Feriha AKPINARLI**



**Hakan AYDIN-Ahmet EDİ**



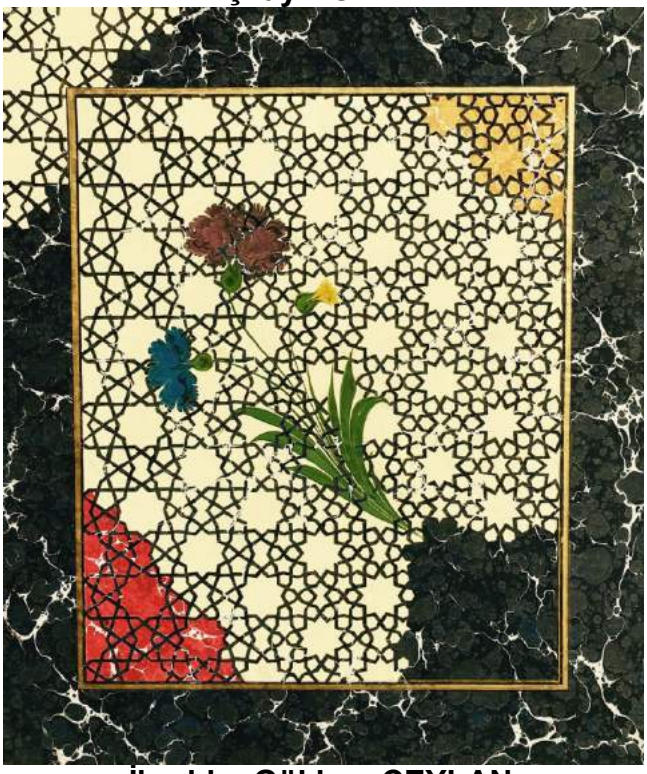
**Haluk Arda OSKAY**



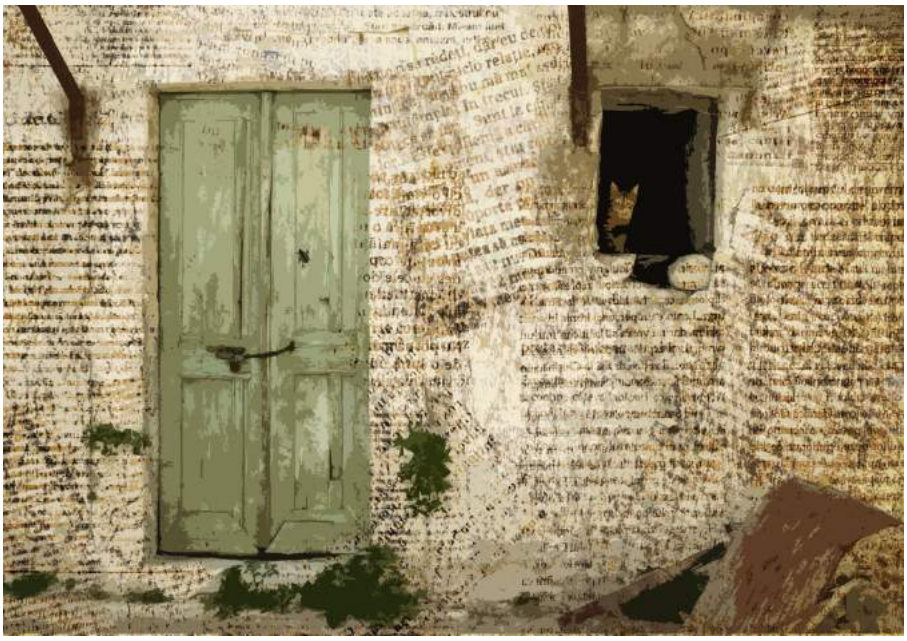
**Hatice HARMANKAYA**



**Işılay KONAK**



**İbrahim Gökhan CEYLAN**



**İ. M. V. Noyan GÜVEN**



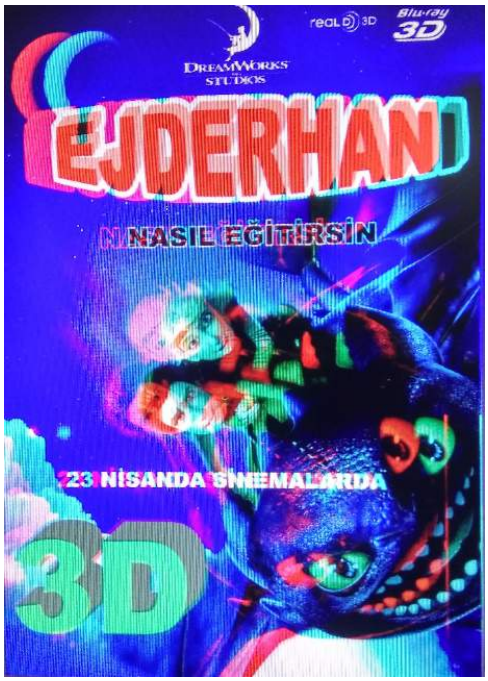
**İrem ÇALIŞICI PALA**



**Kevser GÖLEŞ**



**Köksal BİLİRDÖNMEZ**



## M. Serpil ÖZER




## Mehmet ÇELİK



**Meltem OK**



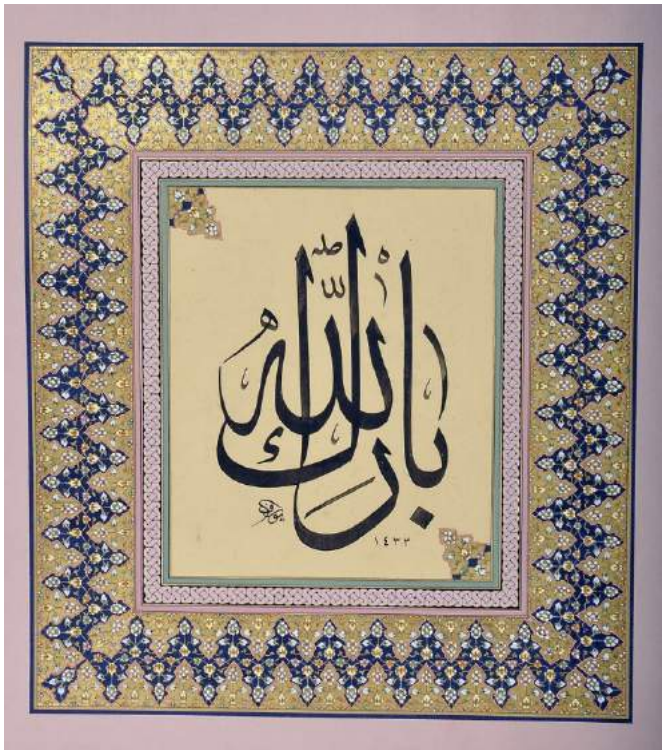
**Mesude Hülya DOĞRU**



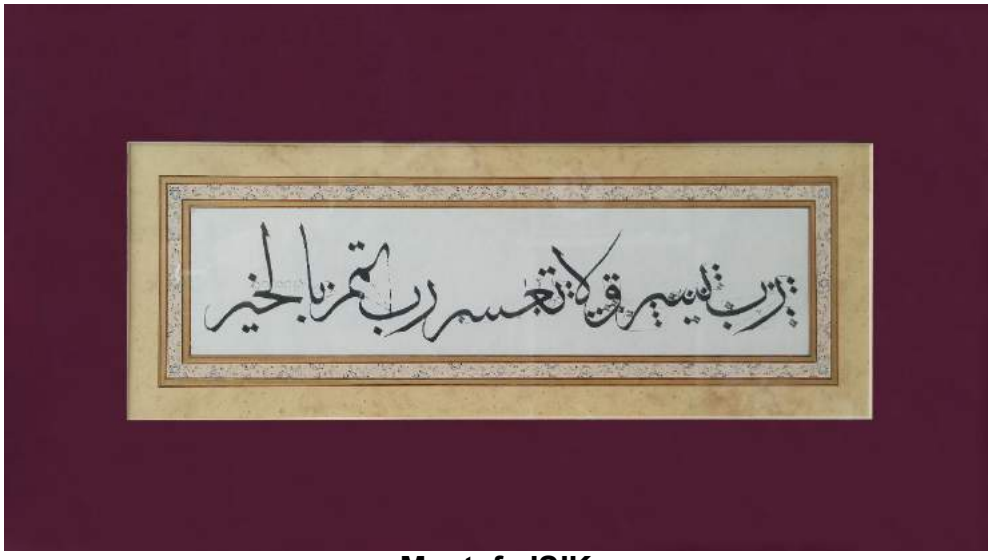
**Mine COŞGUNER**



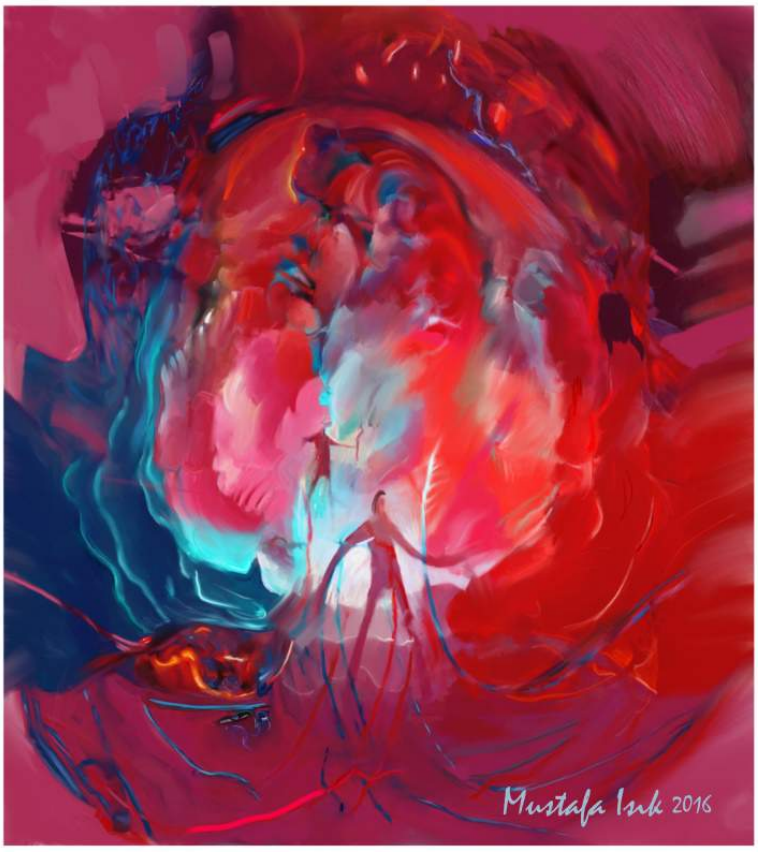
**Mine DİLBER**



**Muhammet BİLGEN**



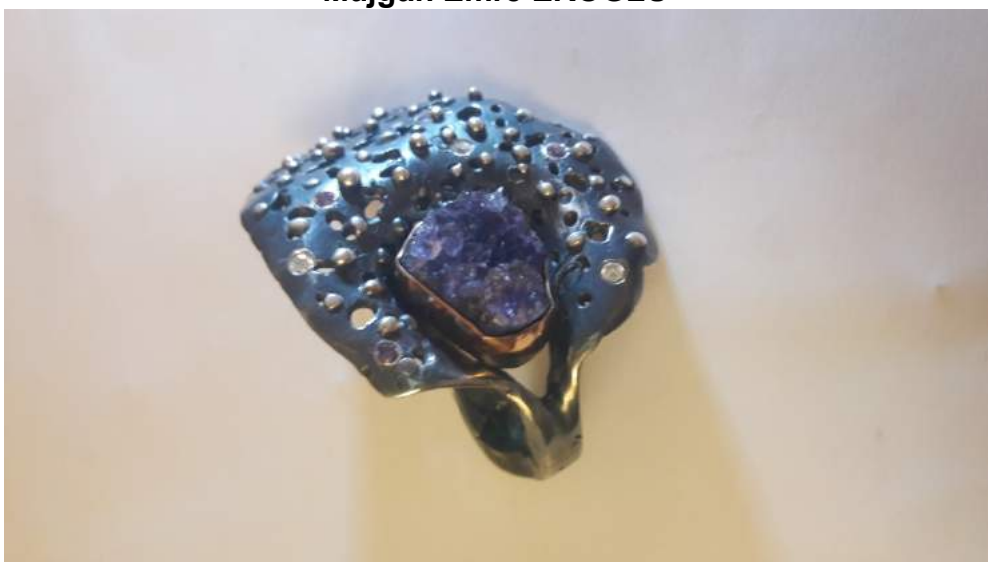

**Mustafa IŞIK**



**Muzaffer YILMAZ**



**Müjgan Emre EROĞLU**



**N. Rengin OYMAN**



**Nalan OKAN AKIN**



**Neslihan YAŞAR**



**Nesrin KACAR**



**Nuray DEMİREL AKGÜL**



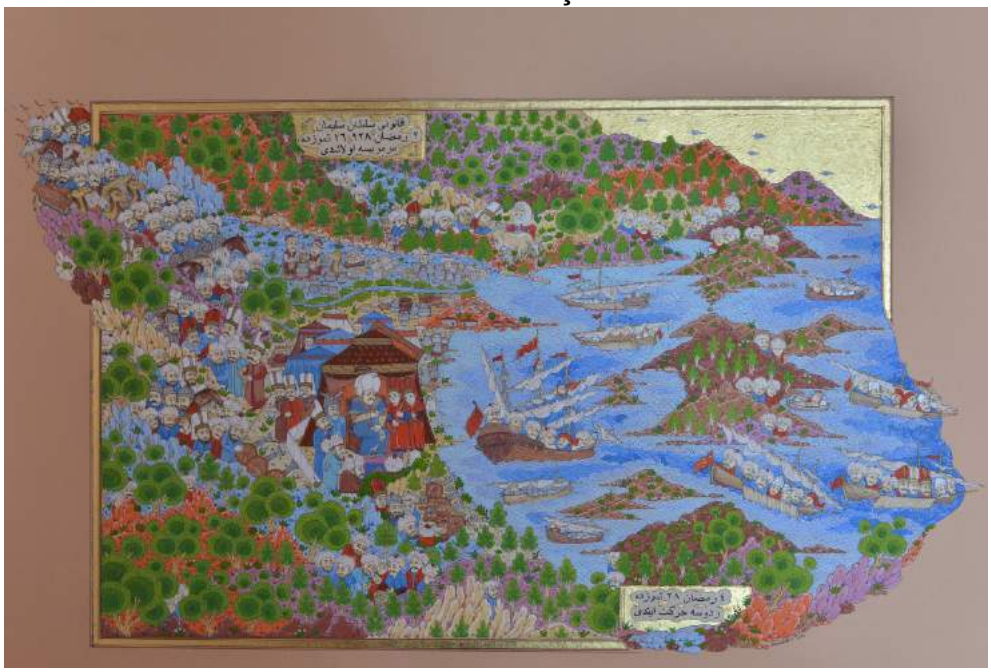
**Nuray KIVANÇLI GÜMÜŞTEKİN**



**Nurhan ÇAMÖZ AÇIKBAŞ**



**Ömür KOÇ**



**Önder DÜZ**



**Pınar ARSLAN**



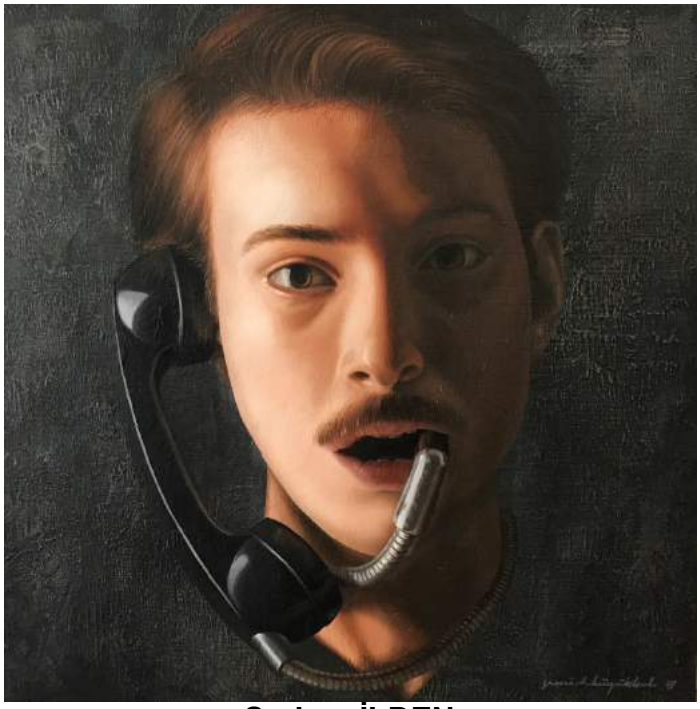
**Ruhi KONAK**



**Sema Hatun TÜRKER**



**Semih BÜYÜKKOL**



**Serkan İLDEN**



**Sevgi YÜKSEL UZUNÖZ**



**Songül KURU**



**Şenay AYTAÇ**



**Sümeyya İLHAN**



**Yasemin DURAN**



**Z. Özge ERBİLEN YALÇIN**



**Zeynep Figen YURTERİ**

